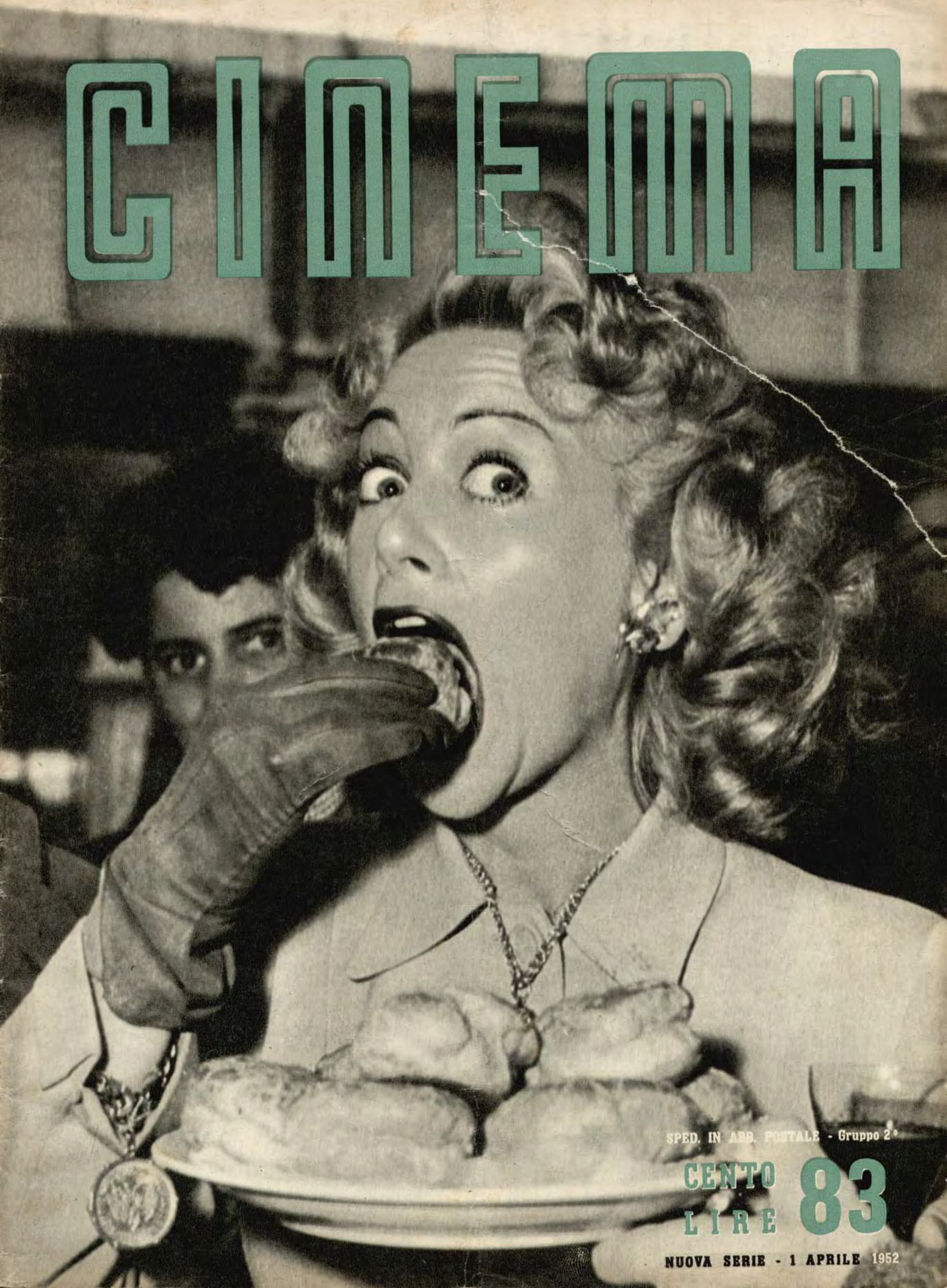
CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO LIRE 83

NUOVA SERIE - 1 APRILE 1952

LETTERE

GENOVA, *marzo*

Caro « Cinema »,

nella nostra qualità di dirigenti che seguono da vicino e quasi quotidianamente l'andamento e le vicissitudini di un Circolo del cinema siamo stati spinti per la attualità e l'interesse dell'argomento a tentare di portare il nostro diretto contributo alla dibattuta questione FICC-UICC. Teniamo a precisare di non voler assolutamente essere polemici, ma nello stesso tempo, chiediamo alle persone direttamente interessate di spogliarsi della loro veste di protagonisti per divenire giudici imparziali ed essere pronti a riconoscere, quando siano chiaramente dimostrati, gli errori commessi. Non vogliamo perciò dissertare sul « come » si è arrivati ad una tale situazione, diciamo solamente: al mese di ottobre 1951 la situazione generale della FICC era la seguente. Per chiarezza suddivideremo la trattazione in vari capoversi, lasciando per ultimo quello dedicato all'organizzazione generale, che, a nostro avviso, ha una maggiore importanza.

Approvigionamento film. *a)* rassegna cinema italiano: *nulla da obiettare anche se non tutti i film soddisfacevano come valore artistico; b)* rassegna cinema svedese: *dato il vasto periodo abbracciato (1919-1950) l'interesse era maggiore che nel caso precedente anche se, per le opere presentate, valgono le osservazioni fatte sopra; c)* rassegna cinema cecoslovacco: *il troppo limitato periodo (1946-1950) riduceva l'interesse verificandosi nel contempo un pericoloso ripetersi di temi e situazioni visti sotto un ben preciso indirizzo. Difetto questo che evidentemente ha avvertito la FICC stessa quando ha affiancato a tali opere altre del periodo prebellico così da dare un significato alla rassegna prima inesistente; d)* rassegna cinema ungherese: *valgono le critiche fatte per quella ceca. Ci sia permesso far notare che la FICC di questa cinematografia avrebbe dovuto invece presentare quelle poche opere pre-belliche che si erano staccate dalla mediocrità amorfa della cinematografia ungherese; e)* documentari di Joris Ivens: *che non possiamo comprendere nel programma generale in quanto tale spettacolo è stato* riservato *a pochi Circoli (otto sui 69 federati). Questi i programmi « organizzati » che la FICC aveva a disposizione. Tra i film, diciamo così, sciolti, vi erano alcune opere di rilievo, ma sempre troppo poche per controbilanciare il vastissimo posto dato, e non sempre giustificatamente su un piano artistico, alle cinematografie orientali. Quali siano i motivi di un tale squilibrio noi non li conosciamo, è certo però che non possono essere state difficoltà di carattere burocratico (nulla-osta, permessi, etc.) in quanto si sono dovute superare e si sono superate per le varie rassegne presentate, nè è giustificato addurre la poca conoscenza di alcune « piccole » cinematografie in quanto, almeno per noi Italiani, una tale situazione esiste non solo per le « piccole », ma anche per le « grandi ». Il quadro generale dei programmi era quindi il seguente: 1) programma generale informato da una evidentissima parzialità; 2) quasi assoluta mancanza di film classici retrospettivi; 3) mancato interessamento onde presentare quelle opere significative prodotte all'estero negli anni in cui in Italia esisteva il monopolio fascista; 4) troppo deboli i contatti con le organizzazioni di noleggio onde ottenere film esclusi dalla programmazione normale perchè ritenuti non sufficientemente commerciali.* Conclusioni: *debolezza e basso livello artistico dei programmi, eccessivo indirizzo politico, alcune opere significative, ma non tali da sorreggere da sole l'attività dei Circoli che presentano una media annuale di 30-35 spettacoli.* Conseguenze: *in una tale situazione i Circoli si sono visti costretti a ricercare altre fonti di noleggio con la conseguente necessità di quanto mai spiacevoli sotterfugi e dannosi compromessi, perdendo così la FICC quel preminente valore di coesione, di collegamento, di unione fra i suoi aderenti.*

Attività editoriale. *a)* Quaderni della FICC: *tralasciate le questioni finanziarie vediamo il tenore di queste pubblicazioni create a sostegno delle rassegne. Per quella dedicata al cinema italiano nulla da obiettare anche se il materiale poteva essere di miglior scelta. Quella sul cinema svedese non è stata fatta, il perché lo si ignora, si constata solo che si sono preferite quelle dedicate al cinema ungherese e ceco. Nulla da eccepire naturalmente sulle opinioni dei singoli autori, ma, essendo la FICC organo di Circoli che sono e « debbono » essere apolitici, essa doveva assolutamente impedire ogni e qualsiasi indirizzo politico. Abbiamo detto in inizio di non voler essere polemici quindi non riportiamo brani o frasi dei vari autori che vi hanno collaborato, ma notiamo che alcune sono talmente parziali che da sole sarebbero sufficenti a chiarire gli intendimenti di una tale attività editoriale; b)* schede informative: *constatata la loro utilità si deve però condannare la eccessiva parzialità di alcune di esse; c)* Film-critica: *non entriamo in merito perché non sufficentemente edotti della complessa vicenda che ha avuto persino uno strascico in sede giudiziaria. Gli stessi elementi parzialistici però erano già evidenti nei primi due numeri.*

Organizzazione generale. - *La situazione odierna dei Circoli del cinema è tale che i fattori economici sono quelli che maggiormente ne limitano l'attività, sicché tutte le iniziative che possono essere dispendiose (e sono per lo più le più importanti) devono essere lungamente vagliate e spesso scartate dal Circolo appunto per la strettezza di mezzi. Di fronte a questa situazione una Federazione ha ragione di sussistere solo quando essa effettivamente serva ad aiutare la vita di ogni Circolo, quando ogni contributo a essa versato venga ritornato raddoppiato, quando l'aderenza a essa dia la possibilità di prendere iniziative che altrimenti sarebbero impossibili ad attuarsi, quando insomma la vita tutta dei Circoli sia spinta da questo centro pulsante e vitale che si deve preoccupare di organizzare e mai di indirizzare. Questo è per noi il punto fondamentale. Vediamo di fare un'esempio pratico: La direzione degli spettacoli del Film Club Genovese per le serate del primo periodo di attività (gennaio-giugno) dell'anno sociale 1951 scelse, tra quelli messi a disposizione dalla FICC, solamente sei spettacoli presumibilmente interessanti tenuto conto e della limitata scelta e dei film già programmati nei sei anni precedenti. I sei spettacoli scelti furono:* Gli uomini, che mascalzoni! *assieme a* La canzone dell'amore, Michiurin, No man's land, Acciaio, Merlusse *assieme a* Sang d'un poète *(la cui copia presentava un montaggio inspiegabilmente sbagliato negli episodi),* Cortometraggi Jazz *(di cui uno addirittura improiettabile per le condizioni della copia), e alcuni pupazzi animati cecoslovacchi per completare una serata dedicata ai cartoni e pupazzi animati. Per essi furono pagate alla FICC lire 32.800, più lire 22.500 per 450 tessere sociali (e questo anche ci è inspiegabile: 50 lire per tessera, quando a noi, stampandone soltanto 450 e non alcune migliaia come la FICC, il prezzo unitario di costo viene ad essere di lire 15). Oltre a questo avremmo dovuto pagare, sempre per lo stesso periodo, altre 112.000 lire (80.000 di contributi mensili e 42.000 di sovrappiù di noleggio). In totale per i sei programmi l'appartenenza alla FICC ci sarebbe venuta a costare lire 167.300, cioè lire 27.883 per ogni programma! Cifra questa, anche se i film fossero stati, e non lo erano, importantissimi, assolutamente al di fuori delle possibilità di un Circolo che non sia sovvenzionato e che viva esclusivamente delle quote di associazione. La FICC poteva offrirci un interessante programma dedicato a Joris Ivens, presentato dallo stesso regista, ma non fummo neppure interpellati e ne venimmo a conoscenza solo dai giornali e riviste; e pensare che il nostro Film Club è tra i più vecchi e per di più fondatore della FICC stessa. Ci trovavamo per contro di fronte a tutta un'attività che sembrava volesse essere indirizzata nei programmi e nelle pubblicazioni secondo un ben preciso indirizzo politico. Ci si potrà obiettare che tutto questo avremmo dovuto dirlo al Congresso nazionale della FICC. D'accordo, ma venimmo a conoscenza che il Congresso avrebbe avuto luogo solo quando già avevamo partecipato alla fondazione dell'UICC. E restiamo però sempre con il fondato dubbio che detto congresso sia stato deciso in conseguenza della nostra scissione, infatti un consigliere della FICC stessa che avemmo occasione di avvicinare nei primi giorni di novembre non era neppure lui al corrente del futuro Congresso di Palermo...*

Conclusioni. - *Tutte queste vogliono essere critiche pacate ed obbiettive al funzionamento, alla organizzazione, agli scopi di una Federazione che, forse, non per colpa dei suoi attuali e precedenti dirigenti, è impostata e basata su un principio* assolutamente antieconomico. *Bisogna rivederla, o meglio ricrearla, questa FICC affinché, come si diceva, ogni contributo dei Circoli, ritorni ad essi raddoppiato, decuplicato, centuplicato. I Circoli hanno la possibilità, almeno embrionale, di fare ottime cose e di giocare una carta molto importante proprio sul piano cinematografico nazionale, ma per questo bisogna impostare la cosa in modo diverso da come si è fatto sino ad ora. Comunque il discorso diverrebbe troppo lungo. L'importante è di partire in buona fede, con buona volontà come è nei nostri intendimenti, senza sotterfugi, senza malanimo e senza volute punte polemiche.*

Claudio Bertieri
Paolo Gherardi

ROMA, *marzo*

Caro Cinema,

ti chiedo un piccolo spazio per un fatto personale. Nel fascicolo di ottobre 1951 di Bianco e Nero *io avevo spiegato in una noticina le ragioni per cui la rivista non si era potuta occupare della XIII Mostra cinematografica di Venezia. Ora, il Direttore della Mostra, dott. Petrucci, in data 28 gennaio scrive all'attuale Direttore di* Bianco e Nero *cercando di giustificare il suo operato, ma senza rispondere ai miei precisi appunti.*

Sta di fatto:

1. - Che il dott. Petrucci, sempre informato delle cose cinematografiche, ha aspettato a rispondere alla mia nota ben tre mesi: cioè che io non fossi più direttore di quella rivista e non potessi, quindi, replicare alle sue inesattezze.

2. - Che quando io andai a Venezia per la riunione del Comitato Direttivo della Commissione internazionale per il cinema e per le arti figurative non fui invitato a rimanere a Venezia, *come asserisce il dott. Petrucci, ma si rimase d'accordo che gli avrei scritto in proposito.*

3. - Che alla mia successiva lettera il dott. Petrucci non dette risposta alcuna.

Mi pare non ci sia bisogno che io porti delle prove sulla continua, serena e benevola attenzione di cui sono fatto segno da parte di quei sodali del cinema che sono a tutti noti.

Il resto non conta. Rimane la finezza di quei tre giorni di ospitalità completa, finezza che sta alla pari di quella di un altro sodale, una giovane recluta, che recentemente mi rinfacciava di avermi pagato gli articoli per la sua rivista, quando era organo della Federazione dei Circoli del Cinema, ben 10.000 lire!

Grazie per l'ospitalità e cordiali saluti.

Luigi Chiarini

MILANO, *marzo*

Caro « Cinema »,

desidero richiamare l'attenzione sul problema del cinema a formato ridotto. Per ragioni incomprensibili, in Italia questo particolare tipo di cinematografia non ha mai avuto fortuna, e pertanto accade che quanti intendono dedicarsi a questa attività, sia nel campo produttivo che in quello della proiezione e distribuzione, devono farlo a proprio rischio, senza avere alle spalle decreti e previdenze governative, senza premi e facilitazioni; spesso addirittura contro la ingiustificata ostilità degli esercenti normali.

Ben 2800 comuni italiani sono sprovvisti di cinematografo, comuni che con ogni probabilità non superano i duemila abitanti e nei quali la costruzione di un cinema normale sarebbe inevitabilmente un pessimo affare, mentre invece un affare ottimo sarebbe l'installazione di un locale per le proiezioni a formato ridotto (si pensi, in merito, che la Francia dispone di oltre 15 mila cinematografi del genere). In Italia, il problema ha bisogno di una radicale e decisa soluzione, tendente a potenziare e a difendere con provvedimenti adeguati sia la produzione che la distribuzione su scala nazionale delle pellicole a formato ridotto.

Ezio Corti

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

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

Nuova serie
Volume VII

Anno V - 1
Aprile 1952

FASCICOLO 83

Questo numero contiene:

Lettere . . . . . Seconda di copertina
Cinemagira *154*
GUIDO BEZZOLA
Compiacimento morboso e culto della violenza *157*
GLAUCO VIAZZI
Sul fronte occidentale una farfalla muore . . *159*
LUIGI PESTALOZZA
Intorno a una scogliera professionisti e cineamatori *162*
M. GANDIN e M. MAZZOCCHI
Che cosa pensano del cinema (Inchiesta. Risposte di BIANCHI BANDINELLI, BERTINI CALOSSO e ROBERTO PANE) *163*
BRACCIO AGNOLETTI
Anche i produttori hanno una testa (Inchiesta. Risposta di SANDRO GHENZI) . *166*
VITO PANDOLFI
La Commedia dell'Arte nella carrozza d'oro . *167*
GIORGIO N. FENIN
Per Vittorio De Sica miracolo a New York . *170*
KURT J. FISCHER
"Cowboys" nella Selva Nera *171*
EDGARDO PAVESI
Congresso internazionale sul cinema per i ragazzi *173*
UMBERTO SABA
Un poeta ha incontrato Charlot *174*
GIULIO CESARE CASTELLO
Alfabeto minore di Hollywood *175*
OSVALDO CAMPASSI
Retrospettive: *"Catene" di Sidney Franklin* . *177*
O. D. F.
Rider's indigest *178*
VICE
Film di questi giorni *180*
ORESTE DEL BUONO
Cortometraggi *180*
* * *
Circoli del cinema *182*
CORRADO TERZI
Biblioteca *182*
IL POSTIGLIONE
La diligenza *184*

Impaginazione: F. F. FRISONE

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

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Martine Carol, l'interprete di "Les belles de nuit" di René Clair.

Maureen O' Hara che, con l'attore John Wayne, vedremo in The Quiet Man, *recente film realizzato dal prolifico e interessante John Ford.*

Peppino, Titina ed Eduardo De Filippo hanno fatto pace: gireranno insieme un film diretto dallo stesso Eduardo. Ecco i tre attori a un ricevimento offerto in loro onore nella sala di un grande albergo milanese.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: LA DONNA CHE INVENTO' 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 Sannipoli, Juan De Landa, Piero Carnabuci, Lauro Gazzolo;* TRAGICO RITORNO *(ex* Anime smarrite *ovvero* Smarrimento*; prod. Fontana), regista Pier Luigi Faraldo, operatore Alvaro Mancori, interpreti Doris Duranti, Franca Marzi, Fosca Freda, Marcello Mastroianni, Dante Maggio, Raffaele Pindinelli;* SOLO PER TE LUCIA... *(ex* Abbiamo trasmesso*; Incine), regista Franco Rossi, operatore Arturo Gallea, interpreti Mariella Lotti, Luigi Tosi, Flaminia Jandolo, Paolo Panelli, Nerio Bernardi, Marina Scialiapin, Anna Vita e un gruppo di attori e cantanti della R.A.I.;* LA SONNAMBULA *(Lessicum Film), regista Cesare Barlacchi, operatore Carlo Carlini, interpreti Gino Sinimberghi, Paola Bertini, Alfredo Colella, Franca Tamantini, Rosetta Riscica, Blando Giusti, Millo Marucci, Maurizio Lolli e il corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma (coreografie di Attilia Radice);* LA PECCATRICE DELLA ISOLA *(Audax Film), regista Sergio Corbucci, operatore Adalberto Albertini, interpreti Silvana Pampanini, Folco Lulli, John Kitzmiller, Mirella Uberti, Mario Vitale, Gianni Glori.*

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: LA CARROZZA D'ORO *(Panaria Film; in technicolor), regista Jean Renoir, direttore della fotografia Claude Renoir, operatore Rodolfo Lombardi, interpreti Anna Magnani, Duncan Lamont (in sostituzione di Michael Tor), Ralph Truman, Paul Campbell, George Higgins, Odoardo Spadaro, Riccardo Rioli, Nada Fiorelli, Cisella Mathews, Elena Altieri, William Tubbs, John Pasetti, Renato Chiantoni, Giulio Tedeschi, Alfredo Kollner, Alfredo Medini, Cecil Mathews, Lina Marengo;* PROCESSO A UNA CITTA' *(Film-costellazione), regista Luigi Zampa, operatore Enzo Serafin, interpreti Amedeo Nazzari, Silvana Pampanini, Paolo Stoppa, Franco Interlenghi, Irene Galter, Dante Maggio, Bella Starace Sainati, con la partecipazione di Mariella Lotti e Edward Cianelli;* LA SPIGOLATRICE DI SAPRI *(ovvero* Eran trecento...*; prod. Films Pandora), regista Gian Paolo Callegari, operatore Vincenzo Seratrice, interpreti Rossano Brazzi, Franca Marzi, Miriam Bruh, Peter Trent, Fiorella Falqui, Marco Guglielmi, con 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;* LA CITTA' SI DIVERTE *(Arpa Film), regista Max Neufeld, interpreti Tino Scotti e i cantanti che hanno partecipato al Concorso Nazionale della Canzone di San Remo;* GLI UNDICI MOSCHETTIERI *(Ponti-De Laurentiis), registi Ennio De Concini e Fausto Saraceni, operatore Tonino Delli Colli, interpreti i più noti calciatori italiani di ieri e di oggi;* LO SAI CHE I PAPAVERI... *(Excelsa Film), registi Metz e Marchesi, operatore Riccardo Pallottini, interpreti Walter Chiari (con la compagnia della rivista* Sogno di un walter*), Anna Maria Ferrero, Carlo Campanini, Luisa Rossi, Dorian Gray;* DOV'E' LA LIBERTA'? *(Ponti-De Laurentiis), regista Roberto Rossellini, operatore Aldo Tonti (temporaneamente sostituito da Tonino Delli Colli), interpreti Totò, Nyta Dover, Vera Molnar e i fratelli Fortunato, Pasquale e Nino Misiano;* CUORE DI ROMA *(E.C.I.S.), regista Roberto Montero, operatore Giovanni Pucci, interpreti John Fostini, Gianni Rizzo, Linda Sini, Leopoldo Valentini;* FANCIULLE DI LUSSO *(Cines-Riviera Film), regista Bernard Vorhaus, operatore Piero Portalupi, interpreti Susan Stephen, Anna Maria Ferrero, Jacques Sernas, Marc Lawrence, Brunella Bovo, Elisa Cegani, Giovanna Pala, Rossana Podestà;* A FIL DI SPADA *(Panaria Film), regista Carlo Ludovico Bragaglia, interpreti Frank Latimore, Milly Vitale, Doris Duranti, Pierre Cressoy, Nando Bruno, John Kitzmiller, Arturo Bragaglia, Enrico Glori, Ugo Sasso, con la partecipazione di Franca Marzi;* ARTICOLO 519: VIOLENZA CARNALE *(Zeus Film), regista Leonardo Cortese, operatore Anchise Brizzi, interpreti Henri Vidal, Liliana Bonfatti, Giorgio Albertazzi, Maria Laura Rocca, Paolo Stoppa, Emilio Cigoli;* I TRE CORSARI *(Ponti-De Laurentiis), regista Mario Soldati, operatore Tonino Delli Colli, interpreti Ettore Manni, Cesare Danova, Marcello Salvatori, Marc Lawrence, Barbara Florian;* CARICA EROICA *(Mambretti-Lux Film), regista Francesco De Robertis, operatore Carlo Bellero, interpreti attori non professionisti, fra cui un gruppo di autentici ufficiali di cavalleria (il film viene realizzato con la collaborazione dell'Associazione dell'Arma stessa);* GIOVINEZZA *(Prod. Cin. Bomba & C.), regista Giorgio Pástina, operatore Clemente Santoni, interpreti Interlenghi, Delia Scala, Hélène Remy, Virgilio Riento, Eduardo Passarelli, Mario Riva, Riccardo Billi, Carletto Sposito, Fiorenzo Fiorentini;* IL RICHIAMO DEL GHIACCIAIO *(Alpes Film), regista don Oswald dr. Langini, operatori Luis Kantern e Ugo Frassi, interpreti Edy Della Valle, Loisette Laurent, Osvaldo Langini, Tino Roberti, Marius Misard e un gruppo di guide alpine valdostane.*

Roberto Amoroso...

...il noto produttore napoletano, ha condotto a termine il suo nono film (il primo, come si ricorderà, fu Malaspina *del 1945): si tratta di un dramma rusticano,* Femmina senza cuore, *che, come afferma Gillis della « Salomé » di Norma Desmond in* Sunset Boulevard, *« They'll love it in Pomona » (« Piacerà in provincia »). Prendono parte al film gli attori Maria Grazia Francia, Elena Quirici, Guido Celano, Giorgio Kuru, Carlo Fusco, Franco Silva e il cantante Giacomo Rondinella (in « partecipazione straordinaria »). Il regista risponde al nome di R. Bor.*

La « Cinelia »...

...produttrice del film Gli uomini non

Helga Göring nel film Defa Das verurteilte Dorf *di Martin Hellberg.*

guardano il cielo, *le cui riprese sono da poco terminate, comunica di aver rinunciato alla produzione associata « Cinelia-San Marco », e che pertanto è l'unica produttrice del film in parola.*

Leonor Fini...

...disegnerà i costumi del film di Renato Castellani, Giulietta e Romeo, *prodotto da Sandro Ghenzi per la Universalcine. La sceneggiatura, opera dello stesso regista e di Bernard Zimmer, è una fedele trasposizione per lo schermo del classico testo di Shakespeare.*

Fra i film in preparazione...

...segnaliamo i seguenti: La strada, *di Federico Fellini, con Giulietta Masina come protagonista, Pierre Brasseur, Titina De Filippo, Dante, Beniamino ed Enzo Maggio, Alberto Sordi e Nino Taranto;* Ulisse, *dal poema omerico, per il quale i produttori Ponti e De Laurentiis sono in trattative con Gregory Peck;* Spartaco, *di Riccardo Freda, da un soggetto di Nino Novarese;* Missione senza gloria, *di Carlo Ludovico Bragaglia, con Girotti, Tamara Lees, Lupi, Luciana Vedovelli e Umberto Spadaro;* Il figlio di Lagardère, *di Fernado Cerchio, con Rossano Brazzi;* Il mercante di Venezia *(prodotto, come il precedente, da Venturini), dal dramma di Shakespeare, con Michel Simon e Brazzi;* Non è vero ma ci credo, *dalla commedia di Peppino De Filippo, con Peppino De Filippo e Carlo Croccolo;* Dal tuo al mio, *dal racconto di Verga, diretto da Pino Mercanti;* La voce del silenzio, *di Pabst (già annunciato col titolo* Tre giorni sono pochi), *su soggetto di Zavattini;* La fiammata, *di Alessandro Blasetti, con Amedeo Nazzari;* Jolanda, la figlia del Corsaro Nero, *di Mario Soldati, dal romanzo di Salgari, con la svedese Kay Wilkens;* Celestina, *la storia di una domestica, che dovrebbe segnare il debutto come regista di Antonio Pietrangeli, autore anche del soggetto;* Cani e gatti, *di De Mitri, con Antonella Lualdi, Titina De Filippo e Umberto Spadaro;* Il cadavere vivente, *dal dramma di Tolstoi, diretto da Aldo Vergano, con Giulio Donnini come protagonista (come si ricorderà, l'edizione muta, del 1929, era diretta da Fedor Ozep e interpretata da Pudovkin); e per finire, ancora due film composti in massima parte di brani di vecchie pellicole:* Ridete con noi, *un'antologia del film comico da Chaplin a Totò, diretta da Metz e Marchesi per la Ponti-De Laurentiis; e* Ombre vive, *di Mario Baffico, su soggetto di Alessandro De Stefani (sceneggiato da Sandro De Feo, De Stefani e Baffico), che sarà una storia del cinema dalle origini ad oggi, con particolare riferimento al cinema italiano: il film verrà prodotto dalla Clio, in compartecipazione con l'E. N.I.C.*

Da Hollywood...

...ci giunge una notizia, finora non confermata: John Huston verrà in Italia a dirigere un film intitolato The Witness, *al quale dovrebbero prendere parte Ingrid Bergman e Marlon Brando.*

Al XIV Concorso...

...internazionale del film d'amatore, che avrà luogo a Barcellona dal 15 al 23 aprile, hanno aderito Belgio, Brasile, Danimarca, Francia, Germania, Inghilterra, Italia, Lussemburgo, Norvegia, Olanda, Portogallo, Svezia, Svizzera e U.S.A. Ogni nazione può partecipare con un massimo di quattro film delle categorie: soggetto, fantasia, documentario. L'Italia parteciperà a tutte le categorie con film di cineamatori aderenti alla Federazione Italiana dei Cineclub (FEDIC).

Sopra: *Simone Valère e Luchino Visconti che si appresta a realizzare* Marcia nuziale *con attori italiani e francesi.* Sotto: *Pabst e Aldo Fabrizi. Fabrizi interpreterà il prossimo film di Pabst:* La voce del silenzio.

Organizzato dal C.C.U....

...ha avuto luogo, presso l'Università di Bologna, un Corso di cultura cinematografica. L'iniziativa, la prima del genere effettuata nell'ambito dell'Ateneo bolognese, ha avuto pieno successo. Sempre numeroso il pubblico e applauditi gli oratori, che si sono soffermati su molteplici problemi e aspetti del cinema. Hanno parlato Luigi Chiarini, su Film e spettacolo; *Guido Aristarco su* Teorie del cinema, ieri e oggi; *Piero Gadda Conti su* Il colore nel film; *Pietro Bianchi su* I registi francesi della realtà; *G. B. Cavallaro su* Il film comico e Charles Chaplin, L'opera di René Clair, L'arte di Fritz Lang; *Vincenzo Bassoli, oltre aver tenuto la prolusione al Corso, su* Origine e primi anni del cinema, L'opera di C. Th. Dreyer, Il cinema nei problemi educativi, Alcuni problemi del linguaggio filmico, Aspetti e funzione della cultura cinematografica.

GRAN BRETAGNA

Il sesto Festival...

...internazionale cinematografico di Edimburgo avrà luogo dal 17 agosto al 7 settembre, abbinato al famoso Festival Musicale e Drammatico. Fanno parte del Comitato Consultivo del Festival, che viene organizzato con la collaborazione del British Film Institute e dei Governi ed Enti Cinematografici di molte nazioni, numerose personalità, fra cui: John Grierson, John Maddison, Roger Manvell, Basil Wright.

Sotto: *Nazzari mentre guarda la sceneggiatura di* Nous sommes tous des assassins, *il film che André Cayatte ha terminato in questi giorni.*

«It Started in Paradise»...

...è il titolo di un nuovo film della Rank, che vuole essere una storia della moda attraverso i tempi. Il film, che è a colori, è diretto da Compton Bennett.

Continua l'afflusso...

...di attori americani (o che fanno ormai parte dell'industria cinematografica degli Stati Uniti). Fra gli ultimi arrivi in Inghilterra sono da segnalare: Douglas Fairbanks jr., che per ragioni di economia deve girare in Gran Bretagna tre film per la televisione e Marta Toren («la svedese di turno») che dovrà interpretare a Londra (e successivamente in Francia e in Olanda) un film con Claude Rains, intitolato The Man who Watched the Trains Go By. *E' inoltre in progetto un film diretto da Ken Hannakin e prodotto da Rank,* White Blood, *i cui esterni si gireranno in Malesia, e al quale prenderà parte, come protagonista, Claudette Colbert.*

no per il momento i seguenti nomi: Maurice Genevoix, accademico di Francia, Raymond Queneau, dell'Accademia Goncourt, Chaplin-Mify, pittore, Gabrielle Dorziat, attrice, e i critici Louis Chauvet e André Lang.

Un cortometraggio...

...su Giovanna d'Arco, o meglio su un periodo poco conosciuto della sua vita, verrà diretto da Jean Delannoy, da una sceneggiatura di Jean Aurenche e Pierre Bost. Protagonista sarà Michèle Morgan.

Un Sindacato libero...

...dello spettacolo, al quale vanno aderendo i tecnici e i lavoratori che intendono distaccarsi dal sindacato della C.G.T., si è da poco costituito. Così ha annunciato Raymond Le Bourre, ex capo divisione del Centro nazionale della cinematografia.

L'attore Ray Milland in Bugles in the Afternoon *di Roy Rowland, ennesimo film hollywoodiano sull'ultima resistenza del generale Custer.*

FRANCIA

Un film poliziesco...

...in tre episodi, verrà prossimamente diretto da Henri Verneuil. Gli episodi saranno tratti da opere di autori specialisti del genere: Georges Simenon, S. A. Steeman e Peter Cheyney. Michel Simon interpreterà il personaggio del commissario Maigret, nel primo episodio.

19 nazioni...

...hanno dato a tutt' oggi la loro adesione ufficiale al Festival di Cannes. A quanto viene annunciato, per dare maggiore solennità alla manifestazione gli inviti di partecipazione al Festival verranno inviati solo agli attori e alle attrici di una certa notorietà, mentre le "starlettes" verranno inesorabilmente escluse. Per quanto riguarda la giuria, il cui elenco non è ancora ufficiale, si han-

U.R.S.S.

I «Premi Stalin»...

...sono stati assegnati dal Consiglio dei Ministri alla migliore produzione cinematografica dell'annata trascorsa. Come è noto, i premi si suddividono in tre categorie: premi di primo grado (100.000 rubli), per i film Tarass Scevcenko *e* Il cavaliere della stella d'oro; *premi di secondo grado (50.000 rubli), per il film* I minatori del Donetz; *premi di terzo grado (25.000 rubli), per i film* Luci a Koordi *e* Giorni di pace. *I film premiati quest'anno sono tutti a colori.*

«Noi per la pace»...

...il grande documentario a colori di Joris Ivens sulle manifestazioni della gioventù comunista svoltesi a Berlino l'anno scorso, è stato condotto a termine. Il soggetto del film è opera dello scrittore Antonoff, e la sceneggiatura è stata curata dai cineasti sovietici Pirieff e Floroff. Il film è stato prodotto dal Cine Studio Mosfilm e dalla casa produttrice DEFA, della Germania Orientale.

U.S.A.

Continua la lavorazione...

...del film su Hans Christian Andersen, *prodotto da Samuel Goldwyn, la cui preparazione è durata quattordici anni e la sceneggiatura rifatta ventidue volte; il costo della pellicola si aggirerà sui quattro milioni di dollari. Al film, che è in technicolor, prendono parte gli attori Danny Kaye, Farley Granger e Renée Jeanmaire, ballerina della compagnia di Roland Petit, che ha sostituito all'ultimo momento Moira Shearer. Il regista Charles Vidor ha avuto, come principali collaboratori, il commediografo Moss Hart (uno degli autori di* Il signore resta a pranzo) *per la sceneggiatura, e il coreografo Roland Petit per le scene di danza. A quanto viene comunicato il film non potrà essere pronto prima del prossimo novembre.*

Ecco l'elenco...

..dei premi «Oscar» assegnati il 21 marzo scorso al Pantages Theater di Hollywood dall'«Academy of Motion Picture Arts and Sciences» per la migliore produzione cinematografica del 1951: premio per il miglior film di produzione nazionale ad An American in Paris; *premio per il miglior film straniero a* Rasho-Mon; *Vivien Leigh è stata giudicata la migliore attrice, per* A Streetcar Named Desire, *e Humphrey Bogart il miglior attore, per* The African Queen; *il miglior regista è stato definito George Stevens, per* A Place in the Sun; *Karl Malden e Kim Hunter hanno rispettivamente ottenuto i premi per il migliore attore e la migliore attrice di secondo piano, per* A Streetcar Named Desire, *film premiato anche per la migliore scenografia in bianco e nero (Richard Day); mentre il premio per la migliore scenografia a colori è stato assegnato a Cedric Gibbons e a Preston Ames, per* An American in Paris, *film premiato inoltre per la fotografia (Alfred Gilks e John Alton), e per i costumi a colori (Orry Kelly, Walter Plunkett e Irene Sharaff); i migliori costumi in bianco e nero sono stati invece quelli di Edith Head per* A Place in the Sun, *premiato anche per la fotografia in bianco e nero, per la sceneggiatura e per il montaggio. Fra la pioggia di «Oscar» di primo e di secondo piano, vanno inoltre ricordati: quello per il miglior sonoro, a Douglas Shearer, per* The Great Caruso *e quelli per i migliori cortometraggi, uno dei quali è andato a Walt Disney per* Nature's Half Acre. *La maggiore sorpresa è stata l'assegnazione dell'Oscar per il miglior film al musicale* An American in Paris, *al cui produttore è andato pure un premio speciale intitolato ad Irving Thalberg, mentre Gene Kelly, che ha personalmente diretto le sequenze danzate del film, ha meritato una citazione particolare. Come si ricorderà, non è la prima volta che l'Academy assegna l'Oscar più ambito ad un film musicale: nel 1929 esso infatti andò a* Broadway Melody, *e nel 1936 a* The Great Ziegfield.

INDIA

Il successo...

...della cinematografia italiana al Festival cinematografico indiano, il primo tenutosi in Asia, e terminato il 6 marzo scorso a Calcutta, viene sottolineato e illustrato dalla stampa locale. In particolare il Times of India *ha dedicato ampi articoli ai film italiani, e lusinghieri giudizi sono stati espressi dal maggior quotidiano di Calcutta, l'*Amrita Bazar Patrika. *La nostra selezione si componeva dei seguenti film:* Ladri di biciclette, Miracolo a Milano, Il cammino della speranza, Cielo sulla palude, Cristo proibito, Roma città aperta, Napoli milionaria *e* Gli inesorabili. *Come è noto, il Festival indiano, non avendo carattere di competizione ma solo di rassegna internazionale, non ha assegnato alcun premio.*

GERMANIA EST

1553...

...sono i locali cinematografici della zona orientale della Germania: essi comprendono complessivamente 589 mila posti.

GERMANIA OCC.

Fra i più recenti...

...prodotti dell'industria cinematografica tedesca segnaliamo: Nachts auf Den Straben *(«Di notte nelle strade»), di R. Jugert, da uno scenario di Fritz Rotter e Helmut Käutner, sulla vita degli autisti degli autotrasporti, con Hans Albers e Hildegarde Kneff (ormai accaparrata da Hollywood);* Torreani, *diretto e interpretato da Gustav Froehlich: il film è ambientato in un circo equestre, e vi prende parte anche l'attore René Deltgen;* Heidelberger Romanze, *di Paul Verhoeven, in Agfa Color, sulla vita studentesca ad Heidelberg;* Hanna Amon, *di Veit Harlan, un film ambientato nella Baviera meridionale;* Gift im Zoo *(«Veleno nello Zoo»), di Hans Müller, il cui soggetto si basa sull'avvelenamento di alcuni animali avvenuto nello Zoo di Francoforte;* Der Blaue Stern des Südens *(«La stella azzurra del Sud»), di Wolfgang Liebeneiner, una commedia brillante di ordinaria amministrazione.*

CECOSLOVACCHIA

E' in lavorazione...

...un film sull'artista nazionale Josef Skupa, animatore del teatro di marionette, assai popolare in tutto il paese: in esso viene descritta l'attività attuale dell'artista e viene raccontata la sua storia, fin dai primi debutti. Il regista di tale film, che appartiene alla serie dedicata agli artisti nazionali, prodotta dallo Studio dei film di volgarizzazione scientifica, è Jiri Jahn.

Fra i film...

...di volgarizzazione scientifica ecco i più recenti: Che cos'è la vita *di Josef Vacha, sui princìpi generali di biologia, realizzato con la consulenza scientifica del professor Ivan Malek;* Le trasformazioni dell'energia, *e* Il lavoro elettro-erosivo dei metalli *entrambi di Josef Pliva.*

SPAGNA

15 film italiani...

...sono stati importati nel corso del 1951 (in cambio di tre film spagnoli esportati in Italia): l'Italia è in tal modo al quarto posto, fra le nazioni che si contendono il mercato spagnolo, dopo gli Stati Uniti d'America, con 58 film, il Messico, con 50 film, e la Francia, con 21 film (sempre riguardo all'annata trascorsa).

NUOVA SERIE
1 APRILE
1952

CINEMA 83

COMPIACIMENTO MORBOSO E CULTO DELLA VIOLENZA

GLI AMERICANI, come è noto, hanno affrontato in arte il problema del sesso soltanto dopo la prima guerra mondiale. Per quanto io abbia letto non mi è capitato mai di trovarne traccia prima d'allora, men che mai nei grandi classici della letteratura d'oltre Oceano, come Poe, Melville, Hawthorne (procedendo con la debita cautela, perché la grandezza di costoro è piú opera d'Europa che non d'America). Anche se situazioni scabrose, o personaggi moralmente non a posto figurano nei libri, c'era per gli autori un ottimo rimedio, che consisteva nel sorvolare o nel dare per scontato quel che pur doveva accadere, o nel considerarlo inesistente. E ciò senza falsi pudori, a dire il vero: nella letteratura americana dell'ottocento e dei primi del novecento l'educazione anglosassone, o puritana se si vuol chiamarla cosí, trovava modo di far buona presa, dato che gli autori di allora erano, per la massima parte, estranei razzialmente alle fiumane di nuovi venuti che quotidianamente si gettavano nel "melting pot" da cui doveva uscire il nuovo popolo americano. Prendiamo, a esempio, uno scrittore che, per una specie di equivoco della critica, godè tra noi di una fama grandissima, Jack London. Tutti conosciamo le sue spaventose intemperanze nel campo del bere, che lo condussero precocemente a morte, tutti sappiamo di quali e quante avventure si intrecciasse la sua vita vagabonda, eppure, quanto a ciò che comunemente diciamo morale, i suoi libri sembrano scritti da un'educanda. Vi immaginate, nell'*Avventura*, una Giovanna Lachland e un Davide Sheldon, soli in una piantagione delle isole Salomone, raccontati da Faulkner? O, in *La strada*, le esperienze di vagabondaggio, come sarebbero uscite, che so, dalla penna di Jean Genêt? La caratteristica della purezza sessuale è costante nelle opere d'allora, e non so se vi siano esempi in contrario.

Sono lontani i tempi in cui nelle trecce luminose di Mary Pickford sembrava raccogliersi tutto il sole di una perenne e intatta adolescenza

Dopo, le cose cambiano, e per vari motivi: la guerra mondiale aveva detto troppo, a chi l'aveva vissuta, perché ci si accontentasse di ciò che si poteva avere prima di essa, e giustamente gli storici fanno cominciare il secolo non nel 1900 ma nel 1918; contemporaneamente, cominciò ad acquistare sempre maggior peso, negli Stati Uniti, la gente immigratavi negli ultimi sessanta anni, di varie razze e di svariati paesi. Gli artisti cominciarono a guardar le cose con occhi meno innocenti, a sentire il male che cova in noi, a tentare di fissare la parte nostra che solitamente ci sfugge o cerchiamo di scordare, mentre essa torna costantemente a noi nei sogni, per rammentarci che la vita non è solo ragione, ma anche istinto. Freud scrive nel 1917 la sua *Introduzione alla Psicanalisi* e Bréton pubblica nel 1924 il *Manifesto del surrealismo*: ma si tratta di cose che sono nell'aria, che a un certo punto si collegano, che danno manifestazioni contemporanee e indipendenti anche in paesi diversi e lontani: la rivolta contro la ragione ha radici molto profonde, e la guerra non fece se non accelerare un processo ormai da gran tempo e chiaramente in atto. Negli Stati Uniti, dunque, il problema del sesso aveva acquistato diritto di cittadinanza: si usciva da una repressione secolare per una falsa semilibertà, forse ancor piú dannosa. E si vide anche come la repressione avesse nuociuto, e alterato gli istinti originari quando, non appena l'arte (la letteratura soprattutto) poté valersi della libertà desiderata, ne approfittò per celebrare del sesso non già i miti

——>

Da qualche tempo Hollywood si interessa alle scollature di Jane Russell, la « diva-seno ».

Alan Ladd in This Gun for Hire *(« Il fuorilegge », 1945) di Frank Tuttle; in questo film, e in altri del genere, il protagonista uccide la gente a pagamento, senza conoscerla e senza odiarla.*

solari, ma le manifestazioni degenerative. Dall'amore da collegiale, concludentesi all'ultima pagina del romanzo con un casto sfiorar di labbra, si passò ai tristi connubi di sesso e sangue, di sesso e morte, di sesso e vizio. « Chi cavalca una tigre non può piú scendere », diceva, citando un proverbio cinese poi divenuto troppo noto, Emilio Cecchi, nel capitolo che alla letteratura americana egli dedicò in *America amara*. Naturalmente tutto ciò non accadde in un giorno: accanto alla nuova letteratura cupa o ghignante, continuò per lungo tempo, e continua tuttora a fiorire un'altra sciropposa e butirrosa, con personaggi simili a eroi della Delly che abbiano passato l'Oceano: e quanta parte di codesta letteratura di seconda mano sia poi defluita sui nostri schermi, Dio soltanto lo sa. Comunque, la vena *nera* si allargò sempre di piú, investendo sempre piú vasti campi della produzione letteraria d'America: mi rammento di aver visto circa un anno fa, su di una rivista fotografica, l'annuncio pubblicitario di una specie di serie di racconti a fumetti in cui una fanciulla buona e innocente, capitata nelle mani di una giovane e crudele parente, veniva da questa torturata nelle piú strane guise (inutile dire che ambedue le protagoniste erano in abito molto succinto): qualcosa come un *Justine ou les malheurs de la vertu* portato ai nostri giorni, un De Sade a fumetti che entusiasmerebbe e non a torto un ricercatore come Mario Praz. Manifestazioni secondarie d'accordo, ma che congiungendosi ad altre, di ben maggiore importanza, non lasciano dubbi circa l'estensione del fenomeno: quando certi sintomi giungono ad esprimersi anche attraverso i libri gialli, la malattia è grave, anche se delle due grandi tare della nuova libertà a tutti i costi, il sadismo e l'invertimento, la prima cosprattutto sembra per ora aver trovato negli U.S.A. una consacrazione letteraria e artistica semiufficiale.

Per il cinema le cose, naturalmente, stanno in un modo diverso: al cinema, in pratica, è concesso molto meno che non al libro, per quanto esso ben difficilmente usi aggiungere all'evocazione dell'immagine i commenti che invece aggiunge lo scrittore. Comunque, il cinema per tutti deve limitarsi a suggerire, e nell'arte di interpretare e sviluppare i suggerimenti, ormai i pubblici di tutto il mondo hanno fatto dei progressi grandissimi: ma il suggerimento sovente non basta, oppure è ancor piú capzioso e concludente che non la visione diretta. Come infatti ha reagito il cinema alla vera e propria rivoluzione dei gusti e degli usi che è avvenuta oltre Oceano, almeno dal punto di vista esteriore? Fin dove ha accolto le nuove tendenze, facendole sue? Si tratta di domande a cui non è difficile rispondere: sul cinema la nuova concezione del problema sessuale ha gravato per lo piú in via indiretta, complicandone la crisi già in atto; nel cinema americano poi sono andate prendendo importanza continuamente maggiore le manifestazioni di carattere sadico. Uno dei primi effetti della perdita dell'innocenza è la scoperta del male anche là dove prima si vedeva soltanto il bene, e lo si vedeva naturalmente: per questo l'innocenza ricostruita è un'innocenza "a posteriori", che della vera ha soltanto l'apparenza, mentre la sostanza di essa è materiata di colpa. Per il cinema americano è avvenuto altrettanto, e scena, ambienti, episodi che un tempo passavano abbastanza liberamente sullo schermo, benchè il codice Hays fosse in vigore e la Legione della Decenza vigilasse, ora sono spariti. Da quanto tempo il cinema americano non ci mostra, per esempio, una giarrettiera femminile? Eppure, mentre in questo momento sto scrivendo, mi tornano alla mente e *La vedova allegra* e *Fra' Diavolo* e *XX Secolo* (come si vede, il panorama è ampio), dove l'utile aggeggio compare, in opera, senza che nessuno abbia pensato a bollare per questo i film citati. In compenso, si carica la mano da qualche altra parte, sulle scollature di Jane Russel e sui golfini adesivi di Ava Gardner, golf conturbanti come quelli che davano tanto fastidio a Tolstoi nella *Sonata a Kreutzer*. Per le scene di sangue e di violenza il discorso è piú facile: non le cercheremo nei colossi storici e non nelle commediole brillanti o nei drammoni sentimentali tipo Metro Goldwyn. Sarà bene cercarle invece nei film realisti o, meglio, veristi, di quel verismo americano che sembra, per ora, limitarsi alle vicende di malavita, e ben difficilmente punta piú in alto. Come nei libri gialli a Philo Vance che traduceva i frammenti di Menandro si è sostituito Donald Lam o Philip Marlowe, che non fanno altro che dare e prendere pugni in faccia o calci nelle costole, rinforzandosi col bere *whisky* alla bottiglia, cosí nei film le scene insistite di tortura riecheggiano davvero le orrende pagine della cronaca nera americana che troppo spesso, ahimé, fa del Faulkner senza saperlo, tanto da rendere veri ed accettabili i peggiori passi di *Niente orchidee per Miss Blandish*; ed ora questa tendenza sta giungendo anche al vecchio e caro "western", nella ricerca di effetti piú o meno psicologici.

Mi ricordo, anni fa, di aver letto su di una rivista che ogni giorno cresce il consumo che nei teatri americani di posa si fa del trucco destinato ad imitare il sangue sui volti e sulle vesti: ciò è verissimo, e rispecchia un fatto ormai evidente anche ai ciechi. Non la violenza, ma il compiacimento della violenza, della rappresentazione dell'umanità morbosa e criminale, domina in molti dei film americani, che un lieto fine fasullo non serve a gabellarci per morali. In *This Gun for Hire* di Frank Tuttle, che da noi giunse col titolo *Il fuorilegge*, il vero protagonista era Alan Ladd che uccideva la gente a pagamento, senza conoscerla e senza odiarla, come Mendoza in *La citta è salva* di Bretaigne Windust; in *La chiave di vetro* di Stuart Eisler e in *Il suo genere di donna* di John Farrow le torture inflitte al protagonista vengono narrate con una soddisfazione a dir poco sospetta, che rasenta molto davvicino il compiacimento fine a se stesso, come la scena di *Il bacio della morte* di Henry Hathaway, in cui John Udo getta dalle scale un invalido immobile sulla poltrona. Il sadismo, si sa, è un male che è sempre esistito, anche se al Divin Marchese toccò l'ingrato onore di esserne stato il teorico e di avergli legato il proprio nome: comunque, dall'Europa, dove, divenuto un modo di vivere, aveva incontrato successo, e non poco, soprattutto in Inghilterra (Swinburne, tanto per fare un nome), esso passò in America; ed è costante che, là dove l'educazione è stata piú rigida, e piú austera la morale convenzionale, piú forti siano le correnti sotterranee ed inconfessabili, e piú frequenti le loro manifestazioni. Si spiega cosí il grandioso successo americano della psicanalisi, la quale costituisce per molta gente un pretesto clinico per giustificare le proprie porcherie; si spiega cosí l'interesse degli Stati Uniti per il surrealismo, nonché il fatto che, negli U.S.A., Salvador Dali trovi ancora qualcuno che lo prende sul serio come pittore e come uomo. In questo modo, mescolandosi con il locale culto della violenza, il compiacimento morboso degli altrui patimenti fisici è andato saldamente radicandosi: e in questo modo, ormai, dobbiamo rassegnarci a veder presentati sullo schermo molti degli eroi di Hollywood, non senza influenza di numerose opere di registi europei, con Stroheim in testa. Certo, sono lontani i tempi in cui nelle trecce luminose di Mary Pickford sembrava raccogliersi tutto il sole di una perenne ed intatta adolescenza, ed è logico che tali tempi siano mutati: sia lecito però dire che, per il cinema americano, avevamo il diritto di sperare in una crescenza piú pura.

GUIDO BEZZOLA

SUL FRONTE OCCIDENTALE UNA FARFALLA MUORE

Con "All'Ovest niente di nuovo" Milestone lancia un grido d'allarme: abbandonata la cronaca, cerca una risoluzione del problema che imposta

V'E', NEL cinema americano, una lunga e ricca tradizione di film di guerra, caratterizzata da una presa di posizione certo poco consueta nella cinematografia di laggiú. In questi film di guerra, anziché esaltare le vicende belliche, le si critica; in questi film, anziché batter la diana per massacri futuri, si indica all' umanità la via per la pacifica composizione dei conflitti internazionali. Ovviamente, film di questo genere non sono molto numerosi, nel cinema americano, almeno rispetto a quelli di propaganda bellicista; nondimeno hanno un loro posto sicuro nella storia dell'arte; i trattati di cinema ricordano, per il periodo 1930-'34, *Journey's End, The Man I Killed, A Farewell to Arms, The Eagle and the Hawks, Private Jones.* Erano gli anni, come ognun vede, di *Westfront 1918* di Pabst, di *No Man's Land* di Trivas, di *Sobborghi* di Barnet; gli anni in cui l'inquietudine cominciava a crescere, e gli ambienti intellettuali, rotte le loro torri d'avorio, cominciavano ad accostarsi con sempre maggiore impegno e serietà ai problemi concreti, di fondo. Nel 1931, la parigina *Revue du Cinéma* dedicava un suo numero ai *Film de guerre*, con

Sopra e sotto: da All Quiet on the Western Front (*« All'Ovest niente di nuovo »*): *diretto da Milestone, può essere considerato il prototipo dei film americani sulla pace del periodo 1930-'34.*

in copertina un fotogramma tratto da *Frammenti di un impero* di Ermler (un teschio issato su d'una piramide di medaglie), e con l'appendice di un'inchiesta sul "valore di propaganda pacifista dei film di guerra", con risposte di Barbusse, Berl, Bloch, Crémieux, Dabit, Maurois, Morand, Thérive ed altri. Molte pagine di quella *Revue* erano dedicate ai due film di pace ritenuti, in quel momento, piú importanti: *Westfront 1918* di G. W. Pabst e *All Quiet on the Western Front* (« All'Ovest niente di nuovo », 1930) di Milestone. In quel periodo essi iniziavano i loro passaggi sugli schermi delle nazioni democratiche: erano, infatti, rigorosamente vietati nei paesi dittatoriali; e invece liberamente proiettati nell'Unione Sovietica e negli Stati Uniti, in Francia e in Inghilterra, ecc.

Il film di Milestone può dunque esser considerato il prototipo dei film americani di pace del periodo '30-'34. Ma, nella storia dell'intero cinema americano, esso non era un esempio isolato e piovuto dal cielo: si basava a sua volta su d'una tradizione autorevole, che contava titoli di nobiltà quali *Shoulder Arms* di Chaplin, *War Brides* di Herbert Brenon, *Civilization* di Thomas H. Ince (1). Le storie del cinema sono tutte concordi nel giudicare questo film una delle opere maggiori che il cinema americano abbia prodotto. La recente ripresa di *All Quiet on the Western Front* negli Stati Uniti e in Inghilterra, per esempio, ha trovato concordi tutti i critici di tutte le tendenze estetiche, nel giudicare il film uno dei capolavori del cinema americano. Il critico inglese Campbell Dixon, per citarne uno, ha critto: *All Quiet on the Western Front* è tutt'ora uno dei piú notevoli film che mai siano stati fatti; esso è una tappa capitale nella storia del cinema, come *Nascita di una nazione* e *La corazzata Potemkin* ». E' vera questa opinione? E' valido questo giudizio? Nessuno di noi poté vedere, a suo tempo, *All Quiet on the Western Front*. In Italia era vietato il romanzo di Remarque (ne circolava clandestinamente qualche copia nella traduzione francese, edita da Stock, con la sua copertina verde-bianca), e vietato fu il film. Nel 1937, un articolista del mussoliniano *Popolo d'Italia* scriveva che questo film « fu proibito in parecchi Stati d'Europa e giustamente, poiché della guerra non faceva vedere che la verità »: e all'autore di queste righe, Emilio Bodrero, non si può non riconoscere il pregio della sua sincerità. Apertamente diceva: questo film dice la verità sulla guerra, dunque è giusto che sia proibito. Dopo la Liberazione, al Festival del Cinquantenario del Cinema, a Milano, vedemmo *Westfront 1918* di Pabst. Poi ebbimo occasione di vedere, nei Circoli del cinema, *No Man's Land*; ma *All Quiet on the Western Front*, Primo premio 1930 dell'Accademia delle arti e delle scienze di Hollywood, candidato al Premio Nobel per la pace, continuavamo a non vederlo. Poi, un bel giorno, i quotidiani cominciarono a stampare la pubblicità per *All Quiet on the Western Front*. Essa diceva all'incirca: « Hitler disse di no, Mussolini disse di no, ma voi ora vedrete *Niente di nuovo* ». Cominciammo ad attendere l'uscita. Un amico, "retour de Londres", ci disse meraviglie del film. E invece niente, Niente di nuovo all'Ovest. Il film non usciva. Perché? Ci avvenne egualmente di vederlo, ma in forma talmente privata da parer clandestina. Era a Roma l'autunno, dolcissimo. Amici ci bisbigliarono: ora vedremo *All'Ovest niente di nuovo*, in una proiezione speciale. Fu cosí che ci trovammo, quel pomeriggio, nell'elegante saletta dell'Open Gate Club, assieme a diversi cineasti (c'erano alcuni tra i nostri migliori registi) e a numerosi aristocratici. Le luci si spensero ed ebbe inizio la proiezione, nell'edizione doppiata in italiano, del celebre e tanto atteso film di Milestone. Dopo pochi minuti, restammo sbalorditi. Il film era veramente quell'egregia opera d'arte che le storie del cinema, che i migliori saggisti avevano dacantato. Con uno stile purissimo, con immagini di una precisione esemplare, con un montaggio scattante, effetti sonori suggestivi, un dialogo scarno e un piglio narrativo robusto, Milestone narrava, con la massima sincerità, col massimo slancio, e con la miglior coscienza d'artista, la tragica storia di alcuni ragazzi tedeschi schiantati dalla guerra imperialista del 1914-18. Era un susseguirsi continuo di emozioni crescenti: mai avevamo visto sullo schermo, se non in certi momenti di *Sobborghi*, una tale sincerità nel parlar della guerra, un tale scrupolo di verità. Quel tal Bodrero aveva davvero ragione: Milestone, della guerra, non faceva vedere che la verità. E, del resto, quest'opinione l'aveva tratta, a suo tempo, dagli ex-combattenti sia francesi che tedeschi, i quali avevano riconosciuto, nelle terribili e strazianti immagini del film, la verità della loro vita e morte di quegli anni. Che oggi, a tanti anni di distanza, il film trasmetta analoghe emozioni, analogo senso di sincerità e di verità, attraverso forme artisticamente elevate, è davvero, pensiamo, indice di valore. Noi non abbiamo conosciuto le trincee del '14-'18, eppure dinanzi al film di Milestone ci trovammo nella condizione di capire e di credere: segno indubbio, per noi, d'arte. *All Quiet on the Western Front* è davvero un film bellissimo, e terribile: la definizione dello Jacobs, « a critical recapitulation of the slaughter of innocents », esatta. Questi ragazzi che la guerra opprime, devasta, schiaccia e massacra, sono davvero le vittime innocenti di un terribile complotto ai loro danni.

Il film inizia con l'inizio stesso della guerra. In una scuola di cittadina di provincia, il professore esorta, con alate parole, i giovani ad arruolarsi. Al grido di "basta studiare!", i ragazzi corrono alle armi. Lí cominciano le prime delusioni. Il bidello, ora sergente, ci piglia un gusto matto a far pesare su di loro, gli "intellettuali", i rigori della disciplina prussiana. Poi l'invio subitaneo al fronte. E súbito appare il divario tra le alate parole del professore, e la realtà. Il fronte è cannoneggiamento, è strazio, fango, disordine, incubo. Ed è anche fame. I giovani vengono mandati a stendere, di notte, del filo spinato. E' la loro prima azione. Un camion li porta presso le prime linee, poi si allontana: ed essi lo guardano. Cannonate e fucileria interrompono l'azione: e uno dei ragazzi rimane ferito, cieco, fuor dalle linee. La scena è brevissima e atroce. Semimpazzito, il ragazzo urla e corre qua e là tra i reticolati, e cade fulminato. E' la guerra; è *quella* guerra. Poi sono le ore ossessionanti dei bombardamenti. Incessanti, esasperanti, i bombardamenti dura-

Due protagonisti di All Quiet on the Western Front; *realizzato nel lontano 1930, questo film di Lewis Milestone continua a suscitare emozioni sincere attraverso forme artisticamente elevate.*

no ore e giornate; e contr'essi non v'è nulla da fare, se non starsene rincantucciati nel block-house, e sopportare sui propri nervi e nell'anima il martellamento spaventoso. Non tutti resistono, a molti i nervi cedono: e cosí, piano piano, lentamente, l'uomo vien degradato a bestia, spezzato e fuor di sé. Súbito dopo, è l'assalto. Questa sequenza basterebbe, da sola, a far del film un capolavoro. E' di una bellezza straordinaria; per slancio e travolgente vigore, non può essere paragonata che alla eisensteniana sequenza della "scalinata di Odessa". Qui Milestone voleva raggiungere il culmine della sua parabola di narratore, ed esprimere la disperante bestialità del massacro imperialista. Ha usato forme di un realismo estremo, e una tecnica da maestro. Non è possibile resistere al ritmo di questa sequenza impressionante. Vengono all'attacco i francesi. Vengono all'attacco alla baionetta, di furia, alla diavola, senza risparmio alcuno di sé, nonostante le mitragliatrici, nonostante la fucileria. Non sono piú esseri umani, questi che scagliati in un impeto estremo "ci corrono incontro", ci "saltano addosso". Si ha un bel l'essere spettatori smaliziati: com'è facile capire, dopo aver visto questa sequenza, il terrore dei primi spettatori dei film Lumière, che paventavano di esser schiacciati dal treno che entrava nella stazione! Per la prima volta vedevamo sullo schermo un assalto alla baionetta di tal vigore, e davvero ci pareva di esser nella trincea tedesca, ad attendere l'urto. Giungono i francesi nelle trincee, e vi irrompono. Ha inizio il corpo a corpo. Il realismo di Milestone diviene ancor piú acuto e profondo. Questa gente che non si era mai vista prima d'allora, che nulla sa l'una dell'altra, si dilania e massacra in una mischia disumana. Ma perché si battono cosí? Che cosa li ha condotti a lacerarsi cosí, con le armi, e con le unghie, e coi denti? Dopo questo momento di altissima tensione, Milestone allenta il ritmo della narrazione, perché ciò è richiesto dallo sviluppo stesso del suo tema. I superstiti riposano, e tra loro discorrono. Tornati esseri umani, si chiedono: ma perché, questa guerra? E scoprono che nessuno li ha insultati, che nessuno li ha offesi. Uno di essi avanza l'ipotesi che Anatole France renderà poi celebre con una formula lapidaria: « Si crede di morire per la Patria, e invece si muore per degli industriali ». Ma nel complesso, le idee che essi hanno sono confuse e incerte. Capiscono, ma non fino in fondo, e non sanno che cosa fare. Da quel momento in avanti, quindi, il loro destino è segnato. A nulla vale la parentesi delle ragazze francesi che, per fame, li ospitano una notte, e anche, poi, per un poco di amore. A nulla vale l'amicizia, il fraterno affetto, i ricordi, la disperata assenza di ricordi di questi ragazzi che non hanno ancora vissuto, e che devono morire. E muoiono, a uno a uno. E diventano sempre peggiori, a mano a mano che li travolge la brutalità del massacro. Hanno ancora barlumi di umanità: cosí Paul, in un corpo a corpo in un cimitero sconvolto dalle bombe, quando cade in una tomba scoperchiata, se ne ritrae con orrore. Eppure, poco dopo, in un'altra buca, ferirà a morte un francese, e non potrà uscire. Sono lí, in quella buca, il ragazzo tedesco e l'anziano francese agonizzante. Ognuno di essi aveva casa, famiglia, affetti, speranze per l'avvenire. Perché Paul ha dovuto pugnalare il francese? Ora è lí con lui, lo vede agonizzare, non può uscire: ché il bombardamento infuria, e Paul non può far altro che supplicare il francese di non morire. Ma invano. Passano i giorni, e la morte macina le sue vittime. Un paio di stivali passa da soldato a soldato: i ragazzi muoiono uno dopo l'altro. Ed è terribile, la sequenza che mostra Paul uscire dall'ospedale dove uno dei suoi ultimi amici è morto, e d'improvviso, mettersi a correre per la felicità di essere ancora vivo. Ormai Paul, il ragazzo che Milestone ha lentamente isolato dal suo coro di personaggi, è pressoché solo. Torna a casa in licenza. Ma che può fare, a casa? Al caffé, i politicanti si dilettano di strategia (nell' edizione francese, questa sequenza mancava); a scuola, il professore è sempre lí, e con le stesse, identiche alate parole incita i suoi giovani scolari ad arruolarsi. Paul entra, e tutti gli fanno festa: è un eroe, grida il professore, e lo invita a parlare. E Paul dice a quei ragazzi la verità; ed essi lo insultano e lo scacciano (nell'edizione italiana, manca quasi tutto il discorsetto di Paul). Paul torna al fronte. L'ultimo commilitone che gli restava, muore; scioccamente, dopo tanti anni di bufere, per una scheggia sperduta d'aeroplano. Ora Paul è solo. Ed ecco un afoso pomeriggio d'estate. Al fronte tutto tace. La guerra sta per finire, non si combatte piú. Dalla sua trincea, Paul scorge una farfalla. Si sporge per raccoglierla. Dalla trincea opposta un cecchino impassibile, lo prende di mira. Paul allunga la mano per prendere la farfalla. Il cecchino spara. La mano di Paul ha un sussulto e s'irrigidisce. Quel giorno, i bollettini segnaleranno: « Niente di nuovo sul fronte occidentale ».

Un'altra inquadratura di All Quiet on the Western Front; *proibita nel 1930 da Hitler e poi da Mussolini, quest'opera fondamentale e pacifista non è ancora giunta sugli schermi italiani.*

Milestone chiude il suo film nel modo piú difficile e rischioso. Vuol trarre una conclusione da quanto ha narrato. E ci mostra un cimitero di guerra, un mare di croci: e in sovrimpressione, i volti dei ragazzi che andavano alla loro prima azione di guerra, e si volgevano a guardare il camion che si allontanava. Ma ora noi sappiamo che essi sono tutti morti; ma ora essi si voltano ancora, e ci guardano. Qui è, ci pare, l'unico punto di distacco di Milestone dal suo testo di partenza, il romanzo di Remarque cui súbito, al suo apparire, Bonaventura Tecchi dedicò una lucida e precisa recensione (la si può trovare in apertura al suo *Scrittori tedeschi del novecento*): perché Remarque si limitava a narrare la storia di un disfacimento sotto il martellio della guerra, e Milestone invece, come piú tardi Gance col suo *J'accuse!*, lancia un grido d'allarme: egli non è piú il cronista di un massacro avvenuto, ma l'uomo che tenta di far qualcosa in vista di un massacro futuro. Uscimmo dalla proiezione di *All Quiet on the Western Front* sconcertati ed entusiasti. Scambiammo brevi parole con un critico, uno dei nostri migliori, ed egli ci disse che vivamente sperava che Dio perdonasse a Milestone il suo ultimo film; parlammo con uno dei nostri piú celebri registi, ed egli espresse l'opinione che questo film avrebbe dovuto essere proiettato, obbligatoriamente, in tutte le scuole, a mo' di testo d'insegnamento. Non sappiamo se il desiderio di quel nostro regista sarà accontentato.

GLAUCO VIAZZI

(1) Ed è una tradizione che, nonostante tutto, continua ancora, se alcuni mesi fa *La Stampa* ha dato notizia, in una corrispondenza da New York, di un film americano, *I Want You*, per la pace e *contro* la guerra di Corea.

ATTORNO A UNA SCOGLIERA professionisti e cineamatori

Molti i premi assegnati all'VIII Concorso di cinematografia sportiva: forse anche troppi, e non sempre meritati

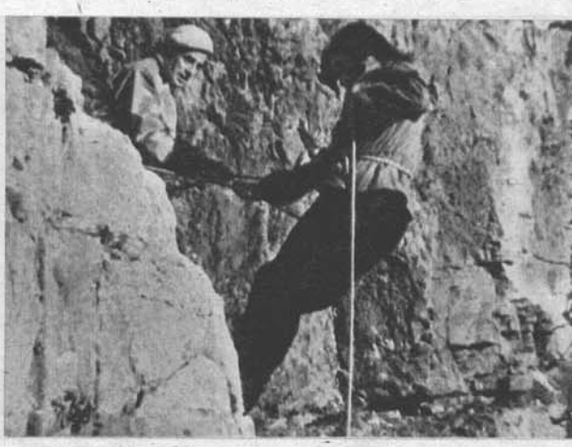
ALL'VIII CONCORSO *internazionale di cinematografia sportiva, svoltosi recentemente a Cortina, si è fatta una distinzione fra " professionisti " e " cineamatori ". Innovazione felice, che ha permesso di evitare confusioni di limiti e quindi di valori. Peraltro, l'interesse maggiore è venuto dai concorrenti della seconda categoria, proprio per quel senso pioneristico, non disgiunto spesso da una nobile tecnica, che abbiamo trovato in molte loro pellicole. E ciò valga soprattutto per la produzione tedesca e inglese. Durante gli otto giorni del Concorso una cinquantina di documentari, prevalentemente didattico-sportivo, sono apparsi sullo schermo, secondo i criteri di una scelta preventivamente compiuta dalla giuria fra i novantotto inviati da ogni parte del mondo: scelta resa opportuna dal fatto che non tutti i film raggiungevano un livello di fattura tale da giustificarne la presentazione. E tuttavia ciò dimostra lo sviluppo che il Concorso va pigliando; si pensi infatti che durante la prima edizione del dopoguerra vennero proiettati soltanto dodici film.*

Molti sono stati i premi assegnati (da una giuria in verità fantomatica e non resa di pubblica conoscenza): forse anche troppi, e non sempre giustificati. All'Italia è andato il premio per il miglior film didattico-alpinistico con Come si va in montagna *di Piero Lamperti. Il film è tratto dall'omonimo libro di Fulvio Campiotti, che ne è anche l'interprete e quindi l' " istruttore ". Opera che si giova di una chiarezza didattica, conduce lo spettatore su per rocce e giú " per corde doppie ", dimostrando come anche l'inesperto — purché osservi determinate regole di prudenza e di tecnica alpinistica — possa affrontare ascensioni di un certo impegno. (L'istruzione si ferma al 3° grado d'arrampicamento in roccia). Lamperti ha avuto il merito di non essere ricorso alla solita retorica, risolvendo invece con destrezza il problema della ripresa in roccia senza l'aiuto del teleobiettivo. Altro film premiato, con grande medaglia d'argento CONI, è* Legni sulla neve *di Alberto Ancillotti: esso si distingue per la fotografia; tra l'altro lo appesantisce il monotono susseguirsi di vertiginose discese, che nella realtà si riducono a quella che dai Tondi, per il Faloria, porta a Cortina. Una parola a parte merita Folco Quilici per* Attorno a una scogliera. *Quilici ci trascina in questo suo documentario fino a 32 metri sott'acqua, fra pesci meravigliosi e grotte fantastiche, per rivelarci i segreti della pesca subacquea. Girato intieramente in immersione, mediante una speciale macchina da presa, questo film si giova di una originalità di narrazione cui contrasta solo il pessimo commento di Gianni Roghi, completamente estraneo alla cura didattica che appare evidentissima dall'immagine. Indecorosa, invece, c'è sembrata la premiazione del pessimo* Tennis, *del Cine Club Milano. Alla Germania è stata assegnata la Coppa della Presidenza del Consiglio per la migliore selezione nazionale. Sei documentari (uno di nuoto, due sul motociclismo, uno sulla lotta giapponese, uno sull'allenamento olimpionico e infine uno sul pattinaggio) hanno dimostrato una meticolosità nell'esposizione degli argomenti, e una cura generale nella fattura. L'intento, evidentemente, non è qui spettacolare, bensí didattico e divulgativo: ciò naturalmente aumenta il pregio delle opere, perché ne garantisce la serietà. La Francia ha fra l'altro presentato l'interessante documentario* Le comandant Charcot dans l'Antartique. *Si tratta della prima spedizione scientifica francese al Polo Sud, e la ripresa assolve a esigenze spettacolari e scientifiche. Va notata la musica di Marcel Landowsky, che si amalgama con la narrazione cinematografica di questa impresa. L' Inghilterra, con tre film didattici sul " criket ", sul nuoto e sull' allenamento atletico, ha tuttavia interessato solo chi di questi sport è uno specializzato. Materiale che si perde nel gusto dell'erudizione. Ottima comunque la fotografia.* Sky Camps, *del " professionista " americano Dick Durrance — operatore della Metro — è la brillante cronaca dei campionati di Aspen. Pellicola sotto ogni aspetto lodevole. Divertente* The Way of a Field Champion, *dell' " Amateur Cinéma League " di New York, che tratta dell'addestramento di un cane da caccia in modo umoristico, partendo cioè dal punto di vista della bestia. Decisamente mancata, invece,* Ice Follies, *caotica e affrettata ripresa dell'anonima rivista su ghiaccio.*

A questo Concorso cortinese che sta diventando una manifestazione di interesse mondiale, manca soltanto una maggiore preoccupazione nella cura organizzativa, specie per quel che riguarda il settore stampa; e soprattutto ci sembra che debba rientrare, fra le sue ragioni, quella di procurare l'incontro fra il giovane cineamatore e l'ambiente del cinema " ufficiale ".

Luigi Pestalozza

Sopra e sotto: da Come si va in montagna, film didattico di Piero Lamperti premiato a Cortina.



Da Attorno a una scogliera di Folco Quilici. Questo documentario, interamente girato in immersione, è forse l'opera piú interessante presentata al recente Concorso internazionale di Cortina.

CHE COSA PENSANO DEL CINEMA

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

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

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

3) E di quelli divulgativi?

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

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

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

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

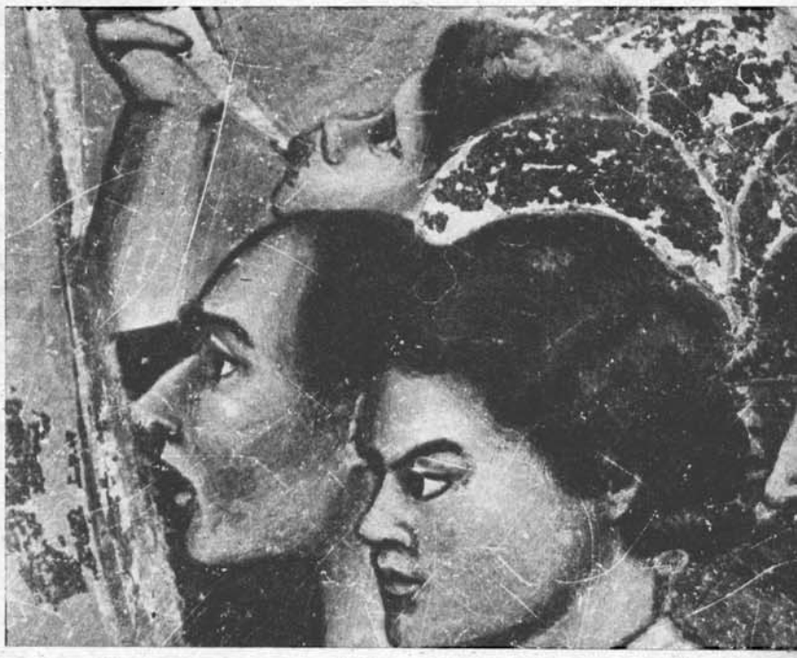
8) Crede possibile ed utile la realizzazione di serie organiche di fotogrammi disponibili accanto alle normali edizioni di libri d'arte (fotogrammi che un semplice proiettore renderebbe leggibili)?

R. BIANCHI BANDINELLI

1) - Il contributo che il perfezionamento tecnico della fotografia ha dato alla critica delle arti figurative, è stato, mi sembra, fondamentale. E tutti coloro che si sono dedicati alla storia dell'arte, sanno quanto sia ancora difficile avere le fotografie che occorrono al proprio lavoro e quanto spesso queste sieno insufficienti come qualità e come intelligenza del problema fotografico di un'opera d'arte (particolarmente poi se questa è un'opera di scultura). La fotografia va infatti considerata quasi alla stregua di una « edizione critica » di un testo: il problema, infatti, è lo stesso; e cioè, presentare il « testo » nell'aspetto che il suo autore intendeva che avesse. E' chiaro che per arrivare a questo, occorre che lo studio critico sia compiuto e che la ripresa fotografica sia effettuata in stretta collaborazione tra fotografo e critico. La fotografia che ne risulta diviene, allora, documento fondamentale per la storia dell'arte: cioè per inserire quella data opera nello svolgimento storico di una civiltà artistica. Da quanto precede deriva implicitamente, che io rispondo affermativamente alla domanda se il cinema può dare un effettivo contributo critico nel campo delle arti figurative; infatti il cinema ha in sé, fortemente potenziate, le premesse della fotografia. E deriva anche la risposta alla domanda «in che modo?»: cioè, servendosene per porre in evidenza ciò che l'artista voleva dire con la sua opera; servendosi cioè della ripresa cinematografica come di un discorso critico. E, perciò, riprese da farsi in stretta collaborazione col critico. Trovo, in genere, poco piacevoli i documentari su opere d'arte figurativa che finora ho avuto modo di vedere, perché sono sempre, in fondo, il risultato di una giustapposizione, a freddo, del commento di un critico alla fotografia di un regista, e il commento critico cade cosí, facilmente, nel retorico, nell'esornativo, come sempre quando non si riesce ad afferrare un problema vivo. Questo dell'afferrare e svolgere un problema vivo, è, del resto l'unico vero modo di « divulgare » un qualunque fatto storico, culturale o scientifico. Una esigenza, come quella qui avanzata sembrerà certamente al cineasta come una indebita pretesa del critico di far prevalere i suoi criteri. Ma essa mi sembra inevitabile, se si deve rispondere alle domande come sono state poste, cioè di film che diano un effettivo contributo critico e di film didattici. Accanto a questi, niente vieta che si facciano anche film che prendano le opere d'arte a pretesto per creare una serie di sequenze cinematografiche seguendo non le esigenze di quella determinata opera d'arte, ma solo esigenze cinematografiche. Anche tali riprese possono avere interesse critico, mostrando l'opera d'arte in aspetti impensati, in luci inconsuete, ecc.; ma si tratta, direi, di divertimenti critici; e qualche cosa di simile accade assai spesso anche nella letteratura critica (come per esempio nella *Psychologie de l'art* del Malraux. Anche se, come nel caso citato, l'autore pretenderà poi di aver fatto opera di vera e propria critica e non di quella letteratura che nel Settecento si definiva « per le dame »).

2) - Quali criteri dovrebbero esser seguíti nella elaborazione dei documentari didattici d'arte? Il criterio fondamentale mi sembra dovrebbe essere quello anzidetto: presentare per quanto possibile una « edizione critica » dell'opera d'arte. Poi, per un documentario puramente didattico, le esigenze varieranno volta per volta, perché mi sembra chiaro (per quanto io sia analfabeta in fatto di tecnica cinematografica) che la tecnica della ripresa dovrebbe variare, come *tempo*, come tonalità, ecc. a seconda delle opere che si prendano a soggetto. Successione cronologica, come elemento fondamentale e poi successione « storica » poiché le due cose non sempre coincidono, e vanno, didatticamente, distinte.

3) - Per i documentari divulgativi mi sembra che il criterio fondamentale da osservare sarebbe quello di cogliere l'aspetto piú attuale e il problema piú universale e piú vivo che una data opera presenta. I commenti cosiddetti « estetici »



Da Giotto racconta *di Romolo Marcellini; operatore Giulio Gianini.*

scocciano tutti e sono assolutamente inutili (servono solo a mettere in evidenza la « raffinata sensibilità » di chi li scrive); i problemi tecnici e quelli di cronologia, di attribuzioni, ecc. interessano solo i critici di mestiere e i commercianti (le due cose si identificano, sovente), che non sono il pubblico. Qualunque momento della storia dell'arte, dal Paleolitico a Picasso, offre, invece, degli spunti che possono interessare il pubblico, perchè possono riferirsi a situazioni vive che il pubblico conosce o sulle quali è facile attirare la sua attenzione con pochi accenni, ponendo in risalto il legame dell'opera d'arte con la società del proprio tempo. Con tale criterio si potrà riuscire non certo a impartire al pubblico una lezione di estetica crociana (il che sembra sia l'unico scopo di certuni); ma qualche cosa di piú cioè un vivo contatto con un'opera d'arte, e quindi una esperienza culturale viva; e quindi feconda.

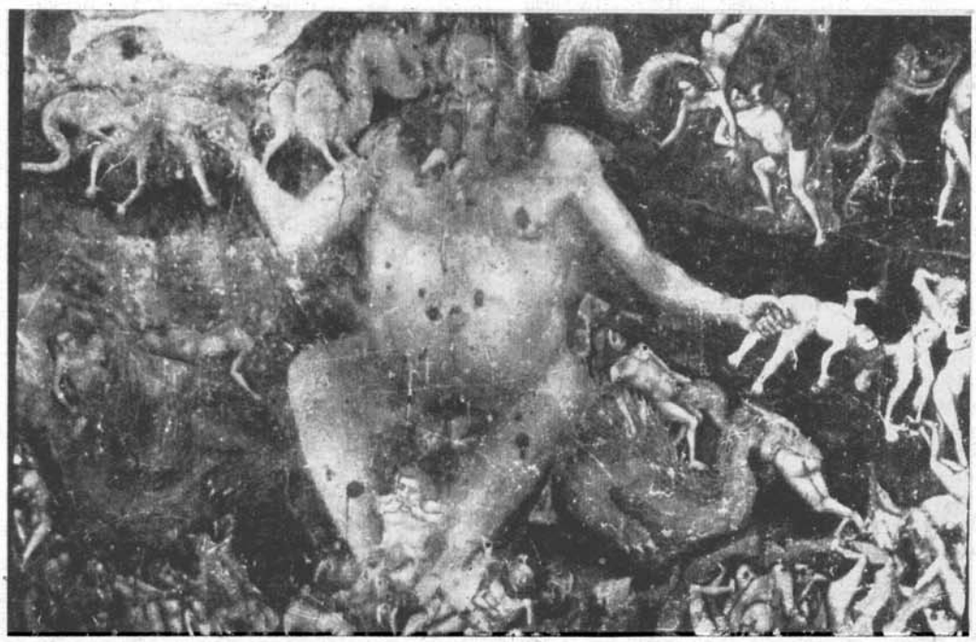
4) - Quali critiche formulo ai documentari sull'arte che ho veduto? Reputo a mia fortuna di non averne veduti molti, perché in genere mi hanno, salvo brevi momenti, irritato o, almeno, lasciato insoddisfatto. Anche quando la fotografia era buona, ho sempre trovato il commento insopportabile, perché non corrispondente a quanto, secondo mia convinzione (e forse sbagliando, signori esperti del cinema) ho esposto piú sopra.

5) - Alla domanda sulla partecipazione dei critici; ho già risposto implicitamente: che dovrebbe essere, cioè, di stretta collaborazione per i documentari didattici e per quelli divulgativi; ma distinguerei un'altra categoria, quella dei film che, come ho detto, prendono a pretesto un'opera d'arte per creare una opera di pura cinematografia. Per questi, il critico può essere consultato per qualche spunto e per una revisione, purché esso sappia intendere che non si tratta, in questo caso, di sovrapporsi al regista.

6) - Una documentazione cinematografica del nostro patrimonio artistico sarebbe non solo possibile, ma doverosa, particolarmente con i venti che tirano. Anche se la tecnica del colore non è ancora perfetta (ma riconosco che sta facendo grandi progressi). Allo stesso modo che sarebbe da farsi la ripresa in microfilm, di tutti i codici e documenti d'archivio piú preziosi. Perché patrimonio artistico e bibliografico sono cose soggette a costante e fatale deperimento (i colori originali dei quadri di Van Gogh, già si possono studiare meglio sulle riproduzioni a colori fatte venti anni fa che sugli originali, ecc.); ma questa iniziativa non c'è da aspettarcela né da coloro che dirigono oggi la cosa pubblica in Italia, né dagli elefanteschi organismi internazionali che dicono di occuparsi di cose culturali. Dicono.

7) - E' ovvio quindi che io ritengo che lo Stato dovrebbe e potrebbe partecipare a una attività di tal genere. Dovrebbe essere questo uno dei suoi doveri di difesa della cultura. Ma che cosa si intende oggi da coloro che ufficialmente dirigono le cose italiane, per difesa della cultura lo sappiamo benissimo tutti (chi non lo sa, vada a leggere i discorsi dell'On. Gonella o di Padre Lombardi). E con quella difesa, certe esigenze non hanno proprio nulla da fare. Perciò la domanda 7 è un interrogativo puramente retorico nella attuale situazione italiana.

8) - Serie organiche di fotogrammi disponibili per proiezioni sarebbero utilissime; anche, s'intende, a colori. Siccome io non sono cosí bravo come tanti miei colleghi docenti universitari, ancora dopo oltre vent'anni di insegnamento per ogni ora di lezione me ne occorrono due o tre di preparazione, e una metà di questo tempo la debbo impiegare a dare la caccia alle fotografie dalle quali trarre le diapositive, o alle pubblicazioni da sottoporre alla proiezione epidiascopica. Se potessi avere a disposizione le illustrazioni di un libro da trasformare ipso facto in proiezioni, considererei l'inventore di questo nuovo tipo di illustrazione come un mio benefattore. Ma dubito che, oltre ai docenti come me, l'avere un libro illustrato con fotogrammi proiettabili possa essere molto comodo e incontrare successo. L'abbinare la lettura alla proiezione mi sembra un po' complicato.



Da Paradiso e inferno, *documentario sull'arte girato in gevacolor da Marcellini e Gianini.*

A. BERTINI CALOSSO

1) - Penso che il cinematografo possa dare un effettivo contributo nel campo delle arti figurative e della storia dell'arte nei seguenti modi: *a*) Isolando successivamente, col suo potere dinamico, alcuni particolari dell'opera e proiettandoli da soli o combinati, sí da far capire che cosa nell'opera è massimamente da ricercare (è un lavoro di scelta che richiede effettive capacità critiche); *b*) illustrando convenientemente le tecniche artistiche (affresco, mosaico, fusione, ceramiche, etc.); *c*) permettendo di seguire le operazioni di restauro a monumenti e ad opere d'arte; *d*) documentando lo svolgimento degli scavi archeologici.

2) - Nell'elaborazione dei documentari didattici d'arte è necessario tenersi a un livello elevato, non indulgendo eccessivamente all'aspetto contenutistico, e cercando, con rapide comparazioni, di inquadrare l'opera nel suo ambiente storico e nella sua corrente artistica.

3) - Nei documentari divulgativi sarà necessario accostarsi alla mentalità degli spettatori piú modesti, curando però sempre la piú scrupolosa esattezza obiettiva ed evitando i luoghi comuni.

4) - L'ideale, se cosí è lecito esprimersi, si potrà soltanto raggiungere quando il critico ed il regista saranno fusi nella stessa persona. Per ora occorre contentarsi che il critico cerchi di penetrare piú a fondo le esigenze proprie della espressione cinematografica, sí da saper sempre meglio quello che può e deve richiedere al regista. Questi, dal canto suo farà bene a comprendere i limiti che ogni singola opera d'arte richiede nella sua presentazione cinematografica. Per l'arte moderna sarà sempre utile l'intervento degli artisti; molto meno per l'arte del passato.

5) - Oggi abbiamo documentari ottimi e documentari pessimi: sono gli ottimi che mi hanno ispirato le riflessioni sopra esposte, sono i pessimi che talora mi fanno disperare in merito all'efficace apporto del cinematografo nel campo della critica delle arti figurative. Ma disperare non bisogna.

6) - Oggi no, ma sicuramente domani sí la tecnica del colore potrà permettere una vasta e utile documentazione cinematografica del nostro patrimonio artistico.

7) - Lo Stato ha l'attrezzatissimo e benemerito Gabinetto fotografico nazionale: può sorgergli accanto assai utilmente, ma per carità senza alcuna mania monopolistica, una Cineteca nazionale, con documentari prodotti tenendo presenti le norme che son venuto via via esponendo, e che, naturalmente sono suscettibili di molto ampi sviluppi.

8) - Appunto quando avremo una Cineteca nazionale, e avremo ditte serie che facciano quello che forse da un'ottantina d'anni stanno facendo Alinari e

Anderson per le comuni fotografie, diventerà abituale l'uso di fotogrammi per accompagnare la lettura o lo studio dei libri d'arte.

ROBERTO PANE

1) - Può certamente dare un contributo purché si sia disposti ad affrontare almeno inizialmente, la impopolarità e la impazienza del pubblico verso tutto ciò che esige da lui un minimo sforzo di attenzione.

2) - E piú facile dire quello che non va fatto che quello che va fatto. In ogni caso non si dovrebbe mai perdere di vista lo scopo che ci si propone, e cioè il rendere comprensibile, almeno nel suo fondamentale carattere, l'opera di un artista. Spesso avviene, invece, che l'arte è presa a pretesto per delle divagazioni su determinati episodi di storia, di cronaca, di costume, etc. Naturalmente occorre usare un linguaggio semplice e piano, e cioè esattamente l'opposto di quello, che, nella maggioranza dei casi, è il linguaggio dei critici e degli storici dell'arte. E' un compito difficile ma niente affatto impossibile e non è escluso che, a svolgerlo sul serio, esso possa giovare sia al pubblico che ai critici stessi. Come esempi negativi ricordo i documentari su Van Gogh e su Rubens da me visti all'estero due anni fa. Anche i documentari sull'arte di Emmer non mi sembrano molto persuasivi: quello sulle acqueforti di Goya parla degli orrori della guerra ma non del gusto grafico e della fantasia del grande maestro; era ottimo, però, l'accompagnamento di chitarra (credo, di Segovia).

3) - Non farei differenza tra documentari didattici e documentari divulgativi. Ciò che è didattico è implicitamente anche divulgativo; a meno che non si voglia alludere a qualche cosa che sia diretta specificamente agli iniziati.

4) - Nei modi piú diversi: dal semplice suggerimento alla diretta collaborazione. In generale, ciò che fa difetto nei documentari d'arte è proprio il parlato perché si sente troppo spesso che esso è stato redatto non da conoscitori ma da orecchianti. D'altra parte è compito di chi organizza quest'attività l'ottenere dallo scrittore d'arte un testo che non sappia di ermetismo e che esprima con umiltà qualche concetto critico giustamente adeguato all'immagine. E' quasi superfluo dire quale dovrebbe essere la idea prima di tale lavoro: abituare il pubblico a riconoscere che l'arte non consiste nella tale o tal'altra rappresentazione, ma *nel modo* di una determinata rappresentazione.

5) - La risposta è implicita in quanto ho già detto. La quasi totalità dei documentari d'arte non documenta l'arte, ma molte altre cose piú facilmente digeribili.

6) - Non credo molto alla possibilità del colore, almeno nelle condizioni attuali. Un documentario a colori che riproduca paesaggi o vedute di città è, quasi sempre, maledettamente stonato anche se non sono molti quelli che se ne accorgono. Mi sento piú incline ad ammettere una vasta ed organica documentazione del patrimonio artistico in solo bianco e nero sebbene riconosca che dei buoni risultati sono stati raggiunti entro certi limiti; a esempio nella riproduzione di gran parte della pittura moderna (tendente generalmente al colore puro e schematico) della maiolica ecc. Al contrario, un quadro di Rembrandt o di Tiziano non credo che si possa, almeno per ora, riprodurre sullo schermo con colori che non siano falsi. Eccellenti risultati si possono ottenere *componendo espressamente il colore,* come ad esempio in un film caricaturale del canadese McLaren sulle forme astratte (festival del cinema d'arte, Amsterdam, 1951) ma allora non si tratta piú di documentario.

7) - Un vecchio parlamentare napoletano diceva giustamente: « Lo Stato, il bene che fa lo fa male, e il male che fa lo fa bene ». Certo sarebbe assai desiderabile che lo Stato fornisse i mezzi necessari per un lavoro che uomini intelligenti sarebbero disposti ad intraprendere con piena libertà di iniziativa ed intera responsabilità. Qualche volta può darsi persino che un simile caso si realizzi, ma solo perché a questo mondo tutto può succedere.

8) - E' possibile, e in piccola scala già attuato. Due fattori determinano oggi la più larga diffusione delle immagini, sotto qualsiasi forma: primo, la moderna industria delle riproduzioni foto-meccaniche; secondo, la impazienza e la pigrizia del pubblico (al quale va riconosciuta come attenuante la dispersione e la urgenza della vita attuale) suggeriscono la convenienza di pubblicazioni nelle quali il testo si riduca alle semplici didascalie che commentano le immagini. Piuttosto che combattere tale stato di cose è certamente opportuno accoglierlo come una condizione di fatto ed indirizzarlo nel miglior modo possibile.

Sopra e sotto: *da* Codice 14.74, *documentario in gevacolor di Michele Gandin; operatore Gianini.*

ANCHE I PRODUTTORI HANNO UNA TESTA

(INCHIESTA A CURA DI BRACCIO AGNOLETTI)

Le IDEE dei critici, dei registi, degli attori piú noti, degli scrittori e degli uomini politici che si occupano del cinema interessano un po' tutti, e sono seguite e discusse sulla stampa specializzata e non specializzata. Nessuno, invece, sembra interessarsi delle idee dei produttori; si dimentica che, essendo uomini, anche i produttori hanno le loro opinioni e i lori giudizi motivati: dispongono, insomma, di una testa; male o bene che poi se ne servano quando sia il momento di adoperarla.

Dato che, allo stato attuale, sono ancora i produttori che fanno materialmente il cinematografo, vale a dire che dipende, in ultima analisi, da essi che le idee degli altri si realizzino o non si realizzino, ci sembra che richiamare l'attenzione sulle convinzioni e gli orientamenti dei rappresentanti di questa categoria, e dar modo ai produttori di manifestare direttamente le loro opinioni, serva a portare un ulteriore contributo alla discussione e alla conoscenza dei problemi del cinema.

Questa volta abbiamo interpellato Sandro Ghenzi, produttore di « Il fu Mattia Pascal » (1936), « Gelosia », « Le sorelle Materassi » e dei film di Castellani « Sotto il sole di Roma », « ...E' primavera », e « Due soldi di speranza ».

QUANDO *si parla di soggetti e di relativa crisi si confondono facilmente i veri termini della questione. Voglio dire con ciò che l'importanza delle tre, cinque, o dieci pagine, contenenti un certo numero di trovate e situazioni, da cui parte la stesura e la realizzazione di un film, è comunemente sopravalutata: difatti, se lo spunto è fornito dalle iniziali paginette-pretesto, la vicenda cinematografica nasce in realtà, acquista consistenza e maggiore o minore ragion d'essere strada facendo, grazie agli apporti e alla collaborazione successiva degli sceneggiatori, della produzione e del regista. Un buono spunto, una trovata felice sono certo di notevole importanza per realizzare un buon film, ma, da un buono spunto e da una trovata felice, si può anche giungere a un pessimo film quando manchino l'impegno e le capacità adeguate in chi è chiamato a elaborarli, mentre da uno spunto modesto si può ottenere, grazie ad una buona elaborazione, anche un film riuscito. Quindi il cosiddetto "problema del soggetto" si riduce spesso soltanto a un problema di elaborazione. Specialmente nel cinema italiano, in cui tanti film si basano su semplici fatti o motivi di cronaca, mi sembra che ciò sia particolarmente evidente.*

Per quanto riguarda i compiti della critica non sono d'accordo con chi ritiene che i critici dovrebbero limitarsi a giudicare i film fatti con intenti d'arte, tralasciando deliberatamente i film realizzati con criteri unicamente commerciali e destinati a fornire un semplice passatempo. Perché infatti voler porre dei limiti alla esplicazione del pensiero critico? Forse che anche il film piú piattamente " commerciale " non può essere realizzato con maggiore o minor cura e risultare quindi piú o meno formalmente " pulito "? E pregi di questo genere, quando vi siano, non meritano di essere sottolineati? Per esempio: la superiorità formale di molti film commerciali americani nei confronti dei film commerciali italiani costituisce un vantaggio per i primi e un chiaro svantaggio per i secondi e non vedo perché un critico dovrebbe ignorare un fatto di questa importanza. Per concludere su questo punto ritengo che i critici italiani, a parte qualche sbandamento e inevitabile cantonata — dovuta al fatto che, trattandosi di esseri umani, hanno, come tutti, le loro debolezze e i loro limiti — adempiano in genere assai bene alla loro funzione e che parecchie delle critiche che spesso e volentieri vengono loro mosse siano, spesso e volentieri, ingiustificate.

Il processo di industrializzazione del cinema italiano è, in sé considerato, indubbiamente assai lento. La presenza nel campo della produzione di un certo numero di speculatori e di semplici improvvisatori che si dànno da fare per combinare dei film, è certo una delle cause di questo fatto. Quando però si considerino le reali possibilità di " recupero " del mercato italiano, che sono infinitamente inferiori a quelle offerte da un mercato come quello americano, bisogna riconoscere che la lentezza del processo di industrializzazione del nostro cinema è dovuta, in definitiva, alle condizioni obbiettive esistenti e si è anche portati a concludere che, tenuto conto di esse, un buon risultato è stato raggiunto. D'altra parte può essere per noi confortante paragonare la nostra situazione attuale con la situazione attuale del cinema inglese e di quello francese i quali, a differenza del cinema italiano, hanno percorso industrialmente, in questi ultimi anni, un cammino a ritroso. Resta comunque il fatto che, data la saturazione del mercato italiano, un ulteriore consolidamento del processo di industrializzazione del nostro cinema appare subordinato a una maggiore diffusione del film italiano sui mercati stranieri. A tal fine sarebbe auspicabile che lo Stato affiancasse le disposizioni in vigore per il mercato interno, dimostratesi nel complesso efficaci, dando un piú deciso appoggio attraverso i suoi organi alla nostra esportazione all'estero e con qualche nuovo provvedimento specifico che servisse ad incoraggiarla. La nomina presso le principali ambasciate e consolati di appositi incaricati che mantenessero un costante contatto con il mercato locale e preparassero, come suol dirsi, la piazza, che svolgessero, insomma, un compito analogo a quello assunto dall'I.F.E. per il mercato nordamericano, e l'istituzione, sull'esempio francese, di premi proporzionati agli introiti esteri dei

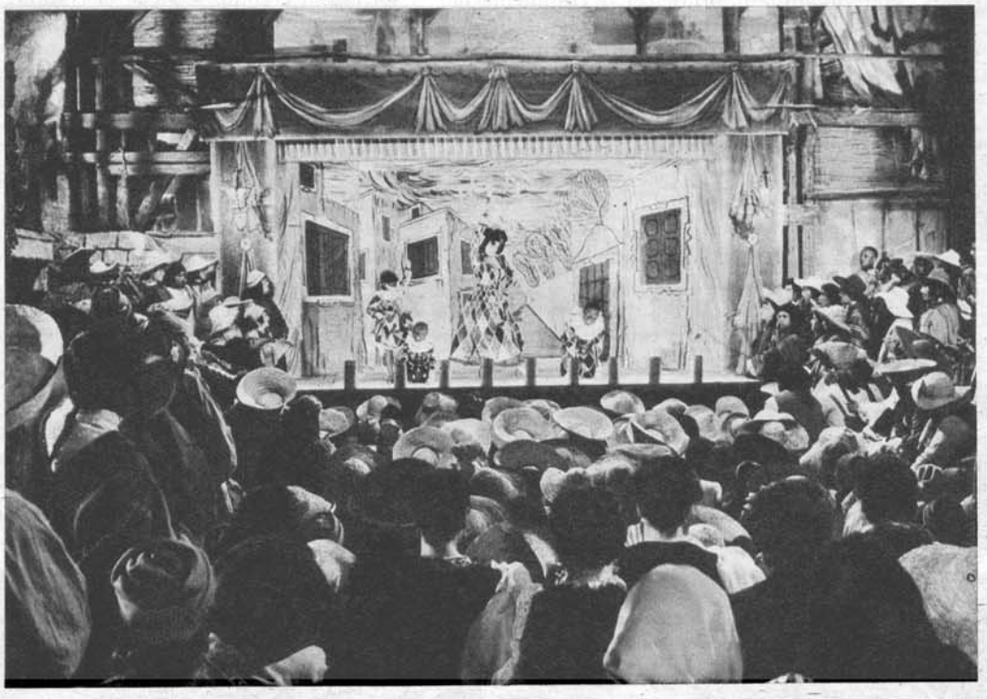
Sopra: *Sandro Ghenzi.* A sinistra: da Due soldi di speranza di *Castellani, produzione Ghenzi.*

SANDRO GHENZI

(Continua in terza di copertina)

LA COMMEDIA DELL'ARTE NELLA CARROZZA D'ORO

IN GENERE si ha piuttosto timore dell'imprevisto. Lo si pensa in senso catastrofico. In verità, può essere anche benigno, ma allora si preferisce attribuirlo ai propri meriti. Confesso che è soltanto alla benignità dell'imprevisto che debbo di aver potuto collaborare con Jean Renoir alla preparazione e alla ripresa delle parti « commedia dell'arte » del suo nuovo film, dopo esser stato l'autore di un lungo saggio dal titolo *Dalla Commedia dell'Arte a «Les enfants du Paradis »*. L' imprevisto ha smentito il mio termine finale, spostandolo a quest'ultima esperienza, e contemporaneamente ha messo a una singolare riprova gli assunti di cui mi ero fatto assertore nel mio saggio. Il ragionamento che Jean Renoir fece per suo conto accettando di dirigere in Italia *La carrozza d'oro*, fu semplice, chiaro, evidente. Girando in Italia, e con attori prevalentemente italiani, non ci si può appoggiare ad elementi ambientali e storici di genere realistico. E' necessario prescindere da quelli che sono i dati di fatto della vicenda di Mérimée, e portarsi invece sulla trama di una libera commedia di sentimenti, anzi di una « commedia in commedia » come si dice negli scenari « dell'arte » (cioè nei canovacci per la recitazione all'improvviso). Camilla ha in tre uomini diversi l'esemplificazione dei tre aspetti diversi dell'amore: l' intelligenza, la forza, il sentimento. E ognuno dei tre, in modo o nell'altro la delude. Il suo solo e grande amore, quello di cui lei non ha mai coscienza, di cui anzi diffida, ma che è il solo a darle sempre vita, resta l'amore per il teatro. Sembrerà singolare, e perfino assurdo, che proprio da un film e da due tra le maggiori personalità del film contemporaneo, Jean Renoir e Anna Magnani, venga fatta propria una dichiarazione tanto in contrasto con il mezzo che viene messo in opera per trasmetterla, e che sembrerà ai giovani « schedatori », cosí, di un altro secolo e di un altro mondo. In realtà, la natura dell'attore non si è sostanzialmente modificata con il trasformarsi dei mezzi attraverso i quali la si espone al pubblico. Il vero attore ama anzitutto la sua arte, cioè il suo destino. Che Renoir — a cui, nei suoi cinquanta film, non si possono davvero rimproverare compiacenze teatrali — senta il bisogno di affermarlo, ha un suo significato, parte da una sua esperienza in profondità.



Sopra: *Odoardo Spadaro (Don Antonio) e Nada Fiorelli*. Sotto: *Anna Magnani (Colombina)*.

L'attore ha un duplice volto. Può incarnare un tipo, una maschera (che vuol dire non soltanto fusione di caratteri, ma anche emblema di una condizione sociale). Può trasformarsi di personaggio in personaggio. Questo in qualsiasi tipo di spettacolo. Fondamentale per la sua psicologia e per il suo destino resta la necessità dell'esibizione, il contatto con il pubblico che per lui è tanto piú soddisfacente quanto piú è diretto (di qui la nostalgia che ogni attore sente per l'esperienza teatrale, dove è veramente padrone della situazione, arbitro dello spettacolo, senza dover fare i conti con l'inquadratura e il montaggio). L'esibizione, con quello che essa comporta di fisiologico e di psicologico, supera come motivo dominante qualsiasi altra esperienza, diviene il cardine e il fine della sua vita. Jean Renoir, dovendosi mantenere fedele all'epoca e all'ambiente coloniale immaginati da Mérimée, sia pure immettendoli in un'aura di teatro italiano, dove poteva trovare personificato il significato e il carattere dell'attore, se non nella Commedia dell'Arte, teatro italiano di quell'epoca che pure invadeva le piazze e le corti del mondo intero? Teatro e fonte di teatro, simbolo perenne di rappresentazione. E' intuitivo che portarono Renoir a questa scelta, l'educazione e l'atmosfera fra cui la sua personalità andò formandosi. Verlaine e Debussy sognarono le maschere italiane. Copeau e Jouvet le presero come esempio al loro operare, e ne trasmisero lo spirito ai loro spettacoli, ai loro attori, perfino ai loro autori (si veda *Intermezzo* di Giraudoux, che da personaggio umano porta alla maschera tipo). Studiosi francesi dedicarono alla (commedia dell'arte » lunghe ricerche e volumi analitici che servono di guida perfino in Italia, dove viceversa mancano elaborazioni e interpretazioni moderne della materia, se si eccettua il lavoro compiuto con rigore storico, ma senza molta intelligenza interpretativa, da Benedetto Croce, da Michele Scherillo e dal discepolo del Croce, Nicola Petraccone (ciò che di meglio fu scritto sulla commedia dell'arte, venne raccolto da Gordon Graig nella rivista in-

glese *The Mask* che usciva a Firenze; e attendiamo intanto un *Pulcinella* di A. G. Bragaglia che sarà finalmente un apporto fondamentale e completo nel suo genere, a questi studi). Nella storia dello spettacolo teatrale italiano, non si sono registrati, per quello che mi consta, tentativi di ricostruire la commedia dell'arte (vi sono apparse invece diverse manifestazioni che inconsciamente se seguivano le forme e i motivi, soprattutto nell'arte varia e nel circo.) Sono stato il primo, credo, da noi (non certo in Russia e in Cecoslovacchia, dove tentativi del genere, tra il 1910 e il 1930, erano «up to date») a mettere come sottotitolo, con giovanile imprudenza, « commedia dell'arte » a taluni miei spettacoli: *Pulcinella delle tre spose* (Roma, 1940), *La Fiera delle maschere* (Praga e Venezia, 1947), *Scenario* (Bruxelles, 1949). Commedia dell' arte, in quanto o si rifacevano, come nel primo caso, a vere e proprie commedie dell'arte trascritte per intero e fedelmente da qualche stenografo dell'epoca, o intendevano dare una visione sintetica e interpretativa di questo teatro attraverso le sue maschere e i loro conflitti, cosí come venivano testimoniati dovunque. Quando Jean Renoir mi chiamò a collaborare con lui, tramite il suo sceneggiatore Giulio Macchi, nella preparazione e nella ripresa di quattro brevi scene di commedia dell'arte da inserire nel film come acme dei suoi nodi drammatici, pensai che il compito potesse essere per me di normale amministrazione, e vidi piú che altro in esso la possibilità di seguire nel lavoro un maestro la cui arte mi era sempre stata particolarmente cara per la sua semplice e cosí sensibile umanità. Ma mi trovai in una dimensione di spettacolo del tutto nuova. Il teatro ha determinate convenzioni, ed esse permettono un certo genere di libertà. In tutti quegli spettacoli da me preparati, era sottintesó e compreso che la commedia dell'arte veniva rivissuta fantasticamente, messa in una prospettiva deliberatamente e necessariamente moderna. Ma lo spettatore del film ha invece un'altra convenzione: quello che vede sullo schermo deve sembrargli realmente avvenuto, ripreso direttamente dalla vita, come se fosse un'attualità. Non sono ammessi i fondali di carta e le luci della ribalta. Come presentargli dunque la commedia dell'arte? Non come mi potevano suggerire la mia fantasia e la mia sensibilità (si trattava oltre tutto di farla conoscere a milioni di spettatori, essendo, *La carrozza d'oro*, preparata per il mercato internazionale), ma secondo quelle che furono le sue costanti storiche. Avrei dovuto sottomettermi io, insomma, al fatto storico, e non sottometterlo a me interprete, come in teatro è naturale. Ripresi dunque le mie ri-

VITO PANDOLFI

(Continua in terza di copertina)

La Commedia dell'Arte in La carrozza d'oro *di Renoir. 1) Giulio Medini, piccolo Arlecchino. - 2) Rino (il Dottore) e Spadaro. - 3) Anna Magnani e Dante (Arlecchino). - 4) Dante e Renato Chiantoni (Capitan Spaventa). - 5) Spadaro, Rino, la Magnani e Kollner (Florindo). - 6) Lucia Medini e Dante.*

LETTERA DAGLI STATI UNITI

PER VITTORIO DE SICA MIRACOLO A NEW YORK

Oggi piú che mai è opportuno insistere sulla qualità del cinema italiano e sulla sua diffusione all'estero

Humphrey Bogart e Katharine Hepburn in The African Queen, *interessante opera di John Huston tratta dall'omonimo libro di C. S. Forester. Con questo film, Bogart ha vinto l'Oscar 1951.*

IL SISTEMA *" telemeter ", che si basa su di un contatore applicato a ogni apparecchio ricevente televisivo, è in esame per l'approvazione presso la " Federal Communications Commission". Un eventuale nulla osta permetterà alle famiglie in possesso della televisione di vedere, mediante un gettone, film a soggetto e cronache di attualità. La perdita finanziaria dei gestori di locali cinematografici sarebbe in tal caso tremenda, e già si profila una battaglia di grandi proporzioni. Il sistema "telemeter", in cui la Paramount Pictures ha il cinquanta per cento di azioni, è destinato a portare sconvolgimenti sicuri. Pertanto l'approvazione da parte della " Federal Communications Commission " forse tarderà non poco. E' indubbio, comunque, che la televisione sta sempre piú cercando di prendere il cinema alla gola mediante accordi che, data la situazione del cinema americano, si manifestano oggi particolarmente pericolosi. Quale sarà la reazione del pubblico? Naturalmente a molti farà piacere di poter assistere in casa alla proiezione di recenti film. Il cinema americano, per uscire dalla crisi, deve puntare a ogni modo sulla qualità del prodotto, intensificare le ricerche artistiche, umane e sociali. E si deve abolire il doppio programma, che stanca lo spettatore, costretto a sorbirsi una ignobile pellicola, per vederne una buona o mediocre. L'ondata di rinnovamento, iniziata nel 1950, non ha dato frutti decisivi, salvo alcune eccezioni. A Broadway si è affermato un interessantissimo semi-documentario intitolato* Navajo, *in cui la tribú Pellerossa omonima viene descritta in tutta la sua profondamente palpitante umanità. Il lavoro, realizzato da Hall Bartlett, rappresenta il primo serio tentativo diretto ad illustrare i problemi di una razza aborigena a contatto con il mondo moderno. La Fox ha presentato l'ultimo film di Joseph L. Mankiewicz,* Five Fingers *(" Le cinque dita "), tratto dal libro omonimo di Moczyk, " attaché " germanico all'ambasciata di Ankara nel 1944, quando von Papen, la vecchia volpe diplomatica del secondo e terzo Reich, cercava disperatamente di far nascere nei turchi simpatie per Hitler. La vicenda narrata sembra corrispondente al vero; e il film, girato interamente ad Ankara ed Istanbul, è notevole. Migliore è l'impressione che si ha dall'ultimo film di John Huston, realizzato nel Congo Belga con Humphrey Bogart e Katharine Hepburn.* The African Queen, *tratta dall'omonimo libro di C. S. Forester si svolge nel* 1914, *e narra di una gracile figura metodista britannica che riesce a convincere il padrone di un vecchio battello a raggiungere un lago, controllato da una cannoniera germanica, la "Konigin Luisa", e distruggere il nemico con torpedini di fortuna. Il film toglie agli attori ogni " glamour ": essi vengono presentati senza trucco, con un'efficacia mai raggiunta sinora in un film americano girato in Africa. La ricerca di valutazioni psicologiche nell'affresco della Guerra di Secessione, riscontrabile in* The Red Badge of Courage, *ha qui ceduto il posto a una vicenda semplice ma ricca di contenuto umano, in cui la sensibilità di Bogart e della Hepburn hanno avuto agio di affermarsi.*

La rimanente produzione nazionale non presenta nulla di particolarmente notevole:

A sinistra: da Hoodlum Empire di Joseph Kane: film che porta sullo schermo gravi aspetti della malavita emersi in seguito all'inchiesta condotta dal senatore E. Keefauver. A destra: un'inquadratura tratta da 5 Fingers, l'ultimo film diretto dall'interessante Joseph L. Mankiewicz.

i soliti " musicals " e film piú o meno riusciti sulla delinquenza, con falsi intenti documentaristici. La Metro ha presentato un ennesimo technicolor con Fred Astaire, diretto da Charles Walters, The Belle of New York; *la Warner Bros* Bugles in the Afternoon *di produzione William Cagney e diretto da Roy Rowland, in cui " the last stand " (l' ultima resistenza) del noto generale Custer, è riportata sullo schermo con una ridda di indiani, " badmen " e " cowboys ". Piú interessante appare* Hoodlum Empire *della Republic; diretto da Joseph Kane su suggetto del giornalista Bob Considine, questo film presenta parecchi autentici misfatti della malavita emersi in seguito alla investigazione capeggiata dal senatore Estes Keefauver. La Columbia ha licenziato un'opera di George Cukor, in cui la " dumb blonde personality " di Judy Hollyady* (Born Yesterday) *ritorna sullo schermo. Gli autori del soggetto sono Garson e Kanin, gli stessi di* Adam's Rib, *con la Hepburn e Spencer Tracy. Questa volta le disavventure coniugali di una coppia " yankee " risultano fiacche e poco convincenti. Il titolo di questo nuovo lavoro di Cukor è* The Marrying Kind. *Intanto, per rispolverare la propria popolarità, che va sempre piú attenuandosi, Walt Disney ha rimesso in circolazione* Biancaneve e i sette nani. *Notizie da Hollywood: la Paramount ha scritturato Alan Ladd per due altri film, naturalmente avventurosi. Bob Hope si produrrà in* Road to Balì *con Bing Crosby e Dorothy Lamour, la quale da modesta fattorina di ascensori è divenuta prototipo della bellezza esotica orientale o dei mari del Sud. Billy Wilder, il cui* Sunset Boulevard *ha vinto un altro premio, questa volta in Giappone, sta girando* Stalag 17. *La Metro ha incaricato Vincente Minnelli di dirigere* Tribute to a Bad Man *in cui Walter Pidgeon ricoprirà l' interessante ruolo del " buon " produttore cinematografico. La stessa casa ha intenzione di far girare a William A. Wellman* Letter from the President *con Shelley Winters, mentre Charles Walters ha iniziato* Lili *con la Leslie Caron. La Universal, invece, preferisce puntare le proprie carte sul classico "esperto" di storie orride. Boris Karloff apparirà questa volta in* The Black Castle *di Nathan Juran. E la RKO Radio, infine, annunzia un blocco di film di un certo rilievo, quali l'atteso* Macao *di Josef von Sternberg,* Clash by Night *di Fritz Lang,* The Korean Story *di Tay Garnett e* Hans Christian Andersen, *produzione di Samuel Goldwyn per la regia di Charles Vidor. La cronaca di New York registra il successo di* Domani è troppo tardi, *che viene proiettato al " Loew's ", uno dei piú importanti locali di Broadway. Alla prima ha presenziato Vittorio De Sica: la stampa, dopo aver salutato il nostro regista, auspica che egli possa realizzare un film durante la permanenza negli Stati Uniti. L'Associazione di Critici cinematografici di New York ha consegnato a De Sica l' " award ", recentemente attribuitogli per* Miracolo a Milano, *mentre l'industria cinematografica lo ha festeggiato nel corso di un grande banchetto. De Sica è stato ospite d'onore al Museo d'Arte Moderna. Oggi piú che mai è opportuno insistere sulla qualità del cinema italiano e sulla sua diffusione all'estero.*

GIORGIO N. FENIN

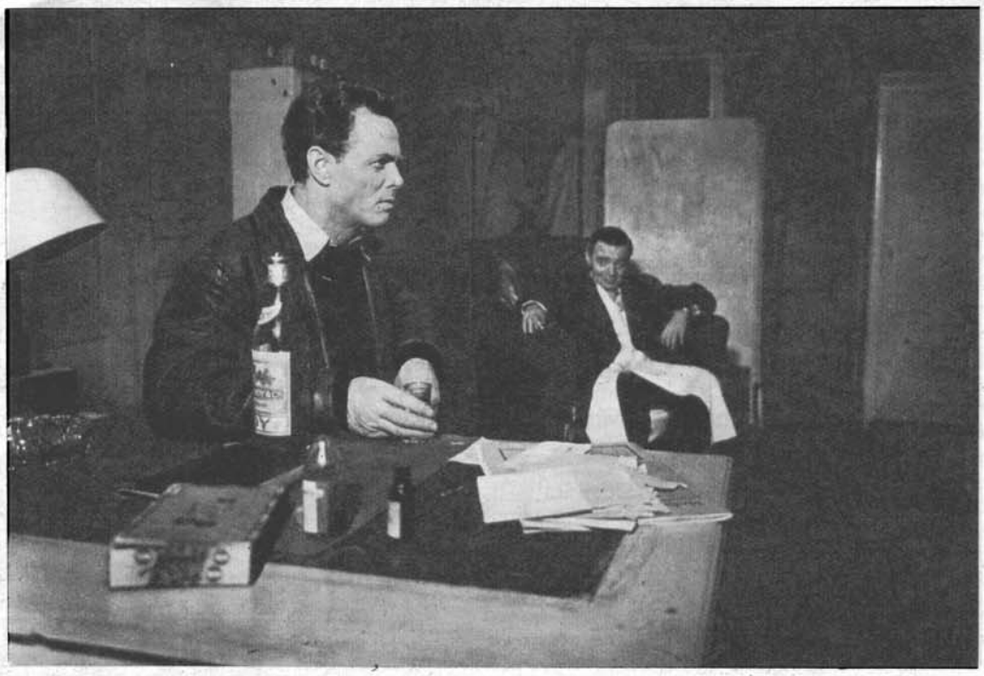
LETTERA DALLA GERMANIA

COW-BOYS NELLA SELVA NERA

Oggi i gestori di sale, nella Germania occidentale, hanno paura di presentare film che non siano i soliti e commercialmente sicuri "westerns"

DUE FENOMENI hanno contraddistinto negli ultimi mesi il mercato cinematografico della Germania occidentale: il regresso dei film americani e il progressivo affermarsi della produzione tedesca. Calcoli fatti da esperti denunziano infatti una diminuzione del 20 % sulla media degli incassi delle grandi Case di Hollywood. Con questo non si vuol dire che il predominio americano sia cessato, tutt'altro. Basta pensare che i film prodotti negli Stati Uniti rappresentano ancora oggi il 43 % di tutta la programmazione. Tuttavia il colpo è stato avvertito. Su un giro d'affari di circa un miliardo di marchi, la perdita registrata dagli americani viene fatta risalire a 200 milioni di marchi, una cifra senza dubbio notevole. Le ragioni di questo insuccesso, manifestatosi soprattutto nel secondo semestre del 1951, vanno ricercate principalmente in un cambiamento operatosi nella psicologia del pubblico. (I film tedeschi prodotti nel 1951 non sono in genere migliori di quelli americani). E' accaduto cosí che anche film i quali parevano destinati a ottenere un grande successo popolare, in realtà hanno fatto incassi molto al di sotto del previsto. Facciamo in proposito alcuni titoli: *Viale del tramonto,*

Rosita Serrano in Schwarze Augen *(« Occhi neri »), film diretto da Géza von Bolvary e prodotto nella Germania occidentale, dove ancora hanno successo le pellicole cosí dette "leggere".*



Sopra: *Peter Lorre in* Der Verlorene *(« Lo sperduto ») diretto dallo stesso Lorre.* Sotto: *la Aubry e Hans Albers in* Blaubart, *edizione tedesca del film in gevacolor diretto da Christian-Jaque.*

Sansone e Dalila, Madame Bovary e *Ladri di biciclette* (distribuito quest'anno da una Casa americana). Per rendersi conto appieno della situazione, bisogna tener presente che, a partire dal 1945, i distributori americani guadagnavano in Germania quello che volevano. Tutti i film U.S.A., infatti, prodotti dopo il 1937, da quando cioè Goebbels ne proibí l'importazione, erano rimasti sconosciuti ai tedeschi, i quali pensavano ad essi assai favorevolmente come di opere che non si potevano assolutamente ignorare. Questo stato d'animo spiega l'affollamento delle sale appena ripresa l'importazione. Ma dei 450 film all'anno prodotti in medio a Hollywood, sí e no il 10 % mantiene un livello artistico tale da meritare l'esportazione. Il resto è paccottiglia scadente confezionata ad uso e consumo del mercato interno. Ora gli americani hanno avuto il grave torto di saturare il mercato tedesco con questa merce anonima e, talvolta, fastidiosa, che ha finito con l'urtare il pubblico il quale ha reagito a modo suo, dando cioè la preferenza ai film di produzione locale anche se artisticamente dello stesso livello. (Ma essi avevano — e hanno — almeno il privilegio di essere facilmente comprensibili). Un altro errore commesso dagli americani, anzi dai loro agenti di distribuzione in Germania, è stato quello di propagandare troppo i loro prodotti, il che li ha portati a gonfiare eccessivamente opere mediocri e prive di reale interesse agli occhi, sempre piú diffidenti, del pubblico. Il risultato piú evidente è che oggi i proprietari dei locali dei piccoli e medi centri hanno quasi paura di mettere in programmazione film che non siano i soliti "westerns", la cui capacità di "far cassetta" si mantiene sempre notevole. Tra gli attori Errol Flynn è tutt'ora un richiamo sicuro, mentre Ingrid Bergman e Rita Hayworth continuano sempre ad avere un loro pubblico di "fedeli". Ma con Bob Hope e Bing Crosby cominciano già i guai. Le gambe di Betty Grable incantano sempre meno gente e Esther Williams si difende con affanno. Del resto non molto soddisfacente è perfino il bilancio commerciale di Walt Disney.

Il capo di una delle grandi ditte distributrici americane ha fatto il punto della situazione con queste parole: « E' da trent'anni che lavoro per i film, ne conosco tutti i mercati, ma francamente ciò che vedo e osservo in Germania non l'avevo mai visto prima. Non è un 'pubblico', sono milioni di individualisti, ognuno dei quali desidera esattamente il contrario di quanto vuole l'altro ». Può darsi benissimo che in queste affermazioni ci sia un po' di esagerazione, ma la sostanza della crisi è bene individuata. D'altra parte gli errori, presto o tardi si scontano sempre. E gli americani, dal 1945 al 1949, ne hanno fatti troppi. Trovandosi in una posizione che permetteva loro di fare indisturbati il bello e il cattivo tempo nel campo della cinematografia tedesca, hanno avuto il torto di credere di aver conquistato posizioni ormai incrollabili. Invece non hanno fatto altro che lavorare costantemente per i loro concorrenti locali. Gli inglesi, infatti, sono stati anche essi coinvolti nella crisi. Soltanto i film francesi sono riusciti, sia pure in maniera ridotta, a mantenere in sostanza le loro posizioni. Il vantaggio è stato tutto della cinematografia tedesca. E se i film prodotti finora non possono dirsi certo eccellenti, bisogna tuttavia tener presente che ogni marco ricavato serve a far produrre nuove opere. Speriamo perciò nell'avvenire. Gli ultimi due successi americani in Germania sono stati *Com'era verde la mia valle* e *I migliori anni della nostra vita.* Essi però non bastano a controbilanciare le perdite subíte. Infatti in molti ambienti cinematografici già si parla dell'intenzione che avrebbero alcune grandi Case americane di trasformare le loro società in semplici filiali e di gestirle da Parigi, riducendo cosí notevolmente il personale e le spese, comprese quelle di propaganda. Comunque una parola definitiva in proposito ce la dirà soltanto il 1952, che per questo viene ad essere un anno di prova. Riuscirà Hollywood a risalire la crisi affermando di nuovo la sua produzione? Una risposta, oggi, è ovviamente impossibile. Staremo quindi a vedere.

Ed ora vi do altre notizie. Il governo federale di Bonn ha assunto dal primo agosto 1950 al 31 dicembre 1951, garanzie di 13,8 milioni di marchi per 62 film del valore produttivo di 40,8 milioni di marchi. Sono state richieste garanzie per 3,6 milioni e sono stati persi 300.000 marchi, cioè la metà delle tasse che vengono pagate per i film tedeschi. — Nel 1951 undici distributori della Germania occidentale sono falliti. Sette di essi hanno proposto un componimento pacifico del loro "crac". A Essen un cinema specializzato per la proiezione di film a passo ridotto è fallito quindici giorni dopo l'apertura. Disponeva di 1800 posti. Rudolf Platte è stato l'attore tedesco piú ricercato dell'anno (10 film). Nel campo femminile la palma è andata a Margarete Hagen (8 film). Secondo informazioni di fonte americana, finora nessun film tedesco è stato offerto alle grandi Case di Hollywood. — A cura del Sindacato cinematografico dell'Accademia di Mannheim (Filmclub), sarà tenuta, dal 26 al 31 maggio prossimo, una « Settimana del film documentario » il cui titolo ufficiale è: « Kultur und Dokumentarfilmwo-

che der Stadt Mannheim. Beiträge zur Fulturdes Film » (Settimana del Film culturale e documentario della città di Mannheim. Contributo alla civiltà del cinema). La preparazione verrà curata da una commissione tecnica composta da nove membri e presieduta dal sindaco di Mannheim, Dr. Heimerich. Il programma comprende: *a*) rappresentazioni cinematografiche pubbliche nel cinema « Alster »; *b*) rappresentazioni tecniche con la partecipazione facoltativa del pubblico. La inaugurazione avrà luogo, con particolare solennità, la sera del 26 maggio al cinema « Alster ». A ognuno dei seguenti paesi sarà dedicata una giornata: Francia, Inghilterra, Italia, U.S.A. e Germania. I film da presentare debbono essere rappresentativi dei paesi che li hanno prodotti. Pellicole tipiche di altre nazioni verranno pure inserite nel programma. Le rappresentazioni tecniche nel « Rosengarten » e nella « Kunsthalle » offriranno film per giornalisti, insegnanti e produttori cinematografici. Esse dovrebbero servire, oltre che all'istruzione tecnica propriamente detta, ad offrire al pubblico la possibilità di farsi un'idea concreta sui film proiettati. Per dimostrare la misura del contributo dato dal cinema alla civiltà, saranno programmati alcuni film ispirati ai capolavori della poesia classica: *Otello* e *Macbeth* di Orson Welles, *Amleto* e *Enrico V* di Laurence Olivier. Nella mattinata dell'ultimo giorno verranno proiettati parti di film del regista inglese Carol Reed. I documentari da presentare alla « Settimana » dovrebbero essere tali da offrire un quadro, il piú possibile completo, del paese dal quale provengono. Nelle rappresentazioni serali verrà presentato un documentario di lunghezza sufficiente a riempire la serata. Saranno proiettate inoltre pellicole sperimentali, propagandistiche e "truccate". Di ognuno di tali generi si sceglieranno soltanto esemplari particolarmente tipici. Una persona competente (giornalista, regista, produttore ecc.) presenterà ciascun film. Insieme al biglietto d'ingresso il visitatore riceverà un sommario, stampato, del contenuto. I film dovranno trovarsi a Mannheim sette giorni prima dell'inaugurazione della « Settimana ». Il Sindacato dei giornalisti cinematografici tedeschi prenderà parte alla manifestazione anche allo scopo di offrire materiale didattico ai giovani che intendono dedicarsi alla critica. Il Presidente dell'Associazione, Dr. Schmidt, dirigerà tale aspetto della « Settimana ». Gli insegnanti dei Länder-Würtemberg saranno posti nella condizione di valersi della « Settimana » per studiare le possibilità didattiche dei documentari. Il programma tecnico comprende (per ora) i seguenti punti: *a*) trasformazione stilistica del film didattico; *b*) come nasce un film?; *c*) tecnica e essenza dei "trucchi"; *d*) il film scientifico; *e*) come nasce una "Wochenschau"? (con presentazione di tredici "Wochenschauen" internazionali; *f*) il documentario oggi; *g*) carattere del documentario internazionale; *h*) il documentario tedesco nella sua prospettiva storica; *i*) pellicole storiche (Archivio Sauerländer). Alla manifestazione saranno invitati giornalisti, tecnici e specialisti del documentario sia tedesco che estero.

KURT J. FISCHER

CONGRESSO INTERNAZIONALE SUL CINEMA PER I RAGAZZI

DAL 19 al 23 marzo si è tenuto a Milano, sotto l'alto patronato dell'UNESCO, il Congresso internazionale sulla stampa periodica cinematografia e radio per ragazzi. Com'era naturale, in esso si è molto parlato di cinema, soprattutto in riferimento alla psicologia del fanciullo. Le relazioni svolte hanno messo in luce alcuni problemi che oggi non è possibile ignorare. Perché il cinema, stante la sua enorme diffusione, è andato di anno in anno assumendo un ruolo sempre piú importante nel quadro della civiltà moderna, di cui esso ormai è un elemento di capitale importanza. Riteniamo quindi utile esporre qui brevemente i problemi trattati nel corso del Congresso, che ha avuto una larga eco sulla stampa quotidiana e periodica. Senza entrare — almeno per il momento — nelle polemiche agitate dai relatori, ci limitiamo a riferire sulle cose dette e sulle questioni poste, come si suol dire, sul tappeto.

LE RELAZIONI

Sul cinema e l'igiene mentale ha parlato il prof. Armand Mergen, docente di Criminologia all'Università di Lussemburgo. Egli, dopo aver notato che il « film è, in sé, un'arma a doppio taglio », tale cioè che « può esser posta al servizio sia del bene che del male », è passato a esaminare le reazioni che sulla psicologia del fanciullo suscita la visione dei vari tipi di film, con speciale riguardo a quelli che trattano il problema sessuale. Secondo il Mergen una sessualità sana, naturale, non può avere mai effetti nocivi. Anche i "westerns" — sempre secondo il relatore — vanno considerati in genere con occhio benevolo, malgrado le sparatorie e gli altri ingredienti d'obbligo. I problemi tecnici e artistici del film educativo sono stati oggetto di ben tre relazioni dovute ad Aristarco, a Pietro Bianchi e al direttore del "Jugend-Film Verleih" di Berlino, Willy Wohlrabe. Aristarco, dopo aver impostato il problema nei suoi aspetti generali (teorici) si è soffermato sulle reali condizioni della nostra scuola e sulla mancanza, in Italia, di una cinematografia per ragazzi. (« Faremmo un discorso prematuro rispetto alla nostra situazione: oggi non si realizzano film educativi e per l'infanzia — in Italia — in quanto non esistono tra l'altro sale dove proiettarli. Le scuole, che dovrebbero costituire il vero 'mercato', non sono attrezzate e sono prive di qualsiasi pur embrionale organizzazione, eccetto qualche grande centro portato immancabilmente come modello »). La sua relazione è servita perciò a porre un preciso interrogativo alle autorità competenti. Bianchi, invece, fatta l'amara constatazione che « i poeti dell'infanzia sono rari », si è soffermato a lungo sul grave problema della censura, perché « dal punto di vista della libertà spirituale, il cinema non ha mai avuto vita facile. Ha ispirato sempre molta paura ai governi, alle collettività, alle religioni ». Piú "tecnica" e legata ai problemi della produzione e della distribuzione dei film per ragazzi, è apparsa la relazione del sig. Wohlrabe, il quale ha concluso con alcune raccomandazioni ai governi d'Europa perché prendano a cuore il problema del cinema educativo. L'aspetto sociale del cinema inteso come spettacolo è stato esaminato dal prof. Antonio Banfi dell'Università di Milano. « Certo, in una società come la nostra in crisi, dove ciascuno sembra rimanere solo nel riguardo della vita dei giovani, il problema dei giovani può essere la strada su cui noi ritroviamo il problema degli uomini ». Le parole che abbiamo riportato indicano chiaramente la posizione del Banfi « dinanzi al grande fenomeno cinematografico ». Problema di una società, dunque, prima ancora che problema specifico di una parte di essa (i giovani).

Sui rapporti tra cinema ed educazione hanno parlato il prof. Giovanni Calò, Ordinario di Pedagogia all'Università di Firenze e Presidente del Centro Didattico Nazionale, il prof. Louis Meylan, Ordinario di Pedagogia all'Università di Losanna, e il dott. Luigi Chiarini. Il prof. Calò, dopo aver premesso che è « fuori discussione che il mezzo dell'immagine luminosa, e soprattutto quella cinematografica, ha, dal punto di vista dell'incremento del positivo conoscere, un potere straordinario, onde si potrebbe quasi dire che non c'è oggi possibilità di sviluppo adeguato di cultura al di fuori di un mezzo simile », ha parlato a lungo, e con precisi riferimenti, del problema considerato specialmente dal lato pedagogico. Egli cosí ha concluso: « Infine, è evidente che tutta la materia dell'uso didattico della cinematografia, appunto perché è in continuo divenire e richiede ancora tante precisazioni e chiarimenti, ha bisogno non solo delle ricerche di laboratorio, ma della collaborazione assidua, della riflessione e della coscienza illuminata e ben disposta di tutta la classe insegnante. Una didattica del cinema è in via di costruzione, è ancora, in gran parte, da fare. Non si farà se non si faccia insieme, via via, un personale che senta il problema e che si addestri di continuo a risolverlo praticamente, uscendo dal tradizionalismo, dall'inerzia mentale, dallo scetticismo fatto di comodo ».

Un « maggiore contatto tra la gioventú e il cinema attraverso la scuola » è stato auspicato dal Chiarini, il quale, in una breve ma nutrita relazione ha impostato il pro-

Milano, Palazzo Serbelloni. Il tavolo della presidenza del Congresso internazionale sulla stampa periodica, cinematografica e radio per ragazzi.

blema dell'educazione cinematografica come educazione estetica. Dal punto di vista « della filosofia, della educazione, e della psicologia » ha parlato il prof. Meylan. Egli, tra l'altro, ha detto: « Io penso, come Gabriel Marcel, che il cinema 'arte sintetica' è lungi dall'aver esaurito tutte le sue possibilità ». Il Dr. D. R. Peretti-Griva, Primo Presidente della Corte d'Appello di Torino, il prof. Federico Casteión, "Magistrato del Tribunal Supremo" di Madrid e il prof. Jean Graven, Ordinario nella Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Ginevra, hanno trattato il delicatissimo tema della regolamentazione giuridica della cinematografia per ragazzi. A dimostrazione dell'importanza del problema, il Dr. Peretti-Griva ha citato i seguenti dati relativi agli Stati Uniti: « Su un totale di 7 milioni di ragazzi, con età variante dai 5 ai 15 anni, un milione e 200.000 vanno al cinematografo almeno due volte la settimana e 550.000 almeno tre volte ». Interessanti osservazioni sui processi psichici attivati dal cinema sono state fatte dal prof. Cesare Musatti, Ordinario di Psicologia all'Università di Milano, mentre il prof. G. M. L. Peters, Presidente della Commissione Scientifica dell'Institut Film en Jeugd olandese, e il prof. René Zazzo, Direttore all' "Ecole pratique des hautes études" dell'Università di Parigi, si sono soffermati sulle relazioni esistenti tra l'età evolutiva e il film. Citiamo infine la relazione del dott. Antonio Petrucci, Direttore della Mostra internazionale di arte cinematografica di Venezia, sui libri educativi e i film per l'infanzia, e quella di L. Lunders riguardante le condizioni di un'inchiesta sull'influenza del cinema sui ragazzi.

A conclusione del Congresso sono stati votati alcuni ordini del giorno, di cui parleremo nel prossimo numero.

EDGARDO PAVESI

UN POETA HA INCONTRATO CHARLOT

SFOGLIANDO un « dossier » di appunti, note e ritagli di stampa, ci è capitato sottomano un frammento di quotidiano, recante sotto il titolo *Un poeta ha incontrato Charlot*, una poesia di Umberto Saba, ispirata alla *Febbre dell'oro*. Non c'è dubbio che si tratta della terza pagina di un quotidiano milanese posteriore al '45, poiché il retro porta fatti di cronaca, uno dei quali ha per titolo *Militare alleato beve e spara*. Presi da primaverile pigrizia, non facciamo ricerca del quotidiano, né dell' originale (nel *Canzoniere* la poesia non figura), né consultiamo gli studiosi del poeta per avere ragguagli in merito. Ripubblichiamo la poesia, perché ci pare interessante, e bella.

Si vede
Una catena di monti coperti
di neve.

Al passo
Mortale, in fila interminabile,
Incappucciati, ad orsi assomiglianti,
Uomini vanno
E vanno,
Senza un gesto perché il vicino rotoli
Al basso.

C'è l'oro oltre quel passo,
E chi mette la vita ad arrivare
Là dove giungere prima sognò,
Pare un giusto se a chi cade rifiuta
Soccorso. Muta
Il quadro. Solo i ghiacciai frananti,
In corta giubba e bastoncino, appare
Charlot.

La vecchia,
La malinconica Europa, in lui tutta
Si specchia.

E' triste,
Così triste che appena ne puoi ridere.
Mentre « Che uomo è quello? » ti domandi,
Per deformati
Strisciati
Passi egli muove tra i mostri a impossibili
Conquiste;
Nel suo fragile insiste
Equilibrio; se fa il nemico spesso
Cadere, è sempre là dove ha bisogno
Di non essere; a un pugno di cui sta morte
Campa; e, per sorte,
Dei mucchi d'oro che sono i più grandi,
Della donna più fulgida ha il possesso...
In sogno.

Non piange
Se ogni oggetto a cui chiede egli un appoggio
Si frange.

In volto,
Sotto il cappello a bomba un poco obliquo,
Ha gli occhi attenti del cane che in fretta
Va per paura.
Oscura
E' la sua pena, e forse invoca d'essere
Raccolto,
O almeno ucciso. E' molto
Triste Charlot; né tu più lieto sei
Quando bella ventura ei coglie il frutto,
Ha così buona, ha così troppo buona,
Che al cuor, se dona
Qualcosa ancora, è un'angosciosa stretta.
Ha quanto è l'oro in America, ha lei,
Ha tutto.

Charlot,
Ogni emigrante che ha fame il tuo sogno
Sognò.

Ritorna.
Sopra il vasto lucente transatlantico
Alla sua Patria, e come un gran signore
Charlot è felice.
Chi dice
Questo? Il suo volto è come il cielo splendido
Che aggiorna,
La sua persona adorna
Di una due pellicce, non lo tocca
Cura, inchinato va fino alla porta
Della cabina come un re; là il resto,
Appena il resto,
D'un sigaro gli appare; a lui con cuore
Di povero si spiega, ed alla bocca
Lo porta.

Charlot,
Non v'è uomo che sia di te più povero,
Lo so.

Trieste, 1926.

UMBERTO SABA

ALFABETO MINORE DI HOLLYWOOD

MORGAN FRANK E' un grande, un sommo, nel campo dei caratteristi. La sua morte ha lasciato un vero buco. E' l'inventore dei vecchi padri bonari e svaniti. Il suo personaggio è dotato di candori e slanci commoventi, ma si alimenta di continue stonature. Le sue distrazioni, le sue scoperte bugie, le sue bambinate hanno valso a farne un tipo, cui non si può accostare se non, in campo femminile, quello di Billie Burke. I vuoti della sua memoria e del suo cervello di fanciullo invecchiato sono colmati da continui ed alacri « ah, ehm, oh », che il suo doppiatore italiano Olinto Cristina riproduceva con ottimi risultati. Il personaggio tipo di Morgan è il padre di *Piccadily Jim* (1936). Buono e scapestrato, entusiasta e goffo, non ci guadagna cadendo nel patetico aperto.

MOWBRAY ALAN *Eccellente attore, di una esuberante duttilità. La sua aria di sussiego offeso trionfava in* Merrily We Live (1938), *dove egli era il maggiordomo sempre in procinto di far valige di fronte alla pazzia dilagante per casa. Ha avuto di recente una seconda primavera, incontrandosi con Ford. L'istrione di* My Darling Clementine (1946), *il ciarlatano di* Wagonmaster (1950) *sono personaggi pittoreschi e ricchi, di una classe non dubbia.*

MUNDIN HERBERT Chi l'ha visto? Ai tempi in cui maturavano i miei primi interessi confusamente critici per il cinema, era in auge. Il cameriere di *Cavalcade* (1933); il vetturino di *David Copperfield* (1935) e sopra tutto il cuoco di bordo di *Mutiny on the Bounty* (1935), quello che si umettava il dito per provare il vento, con quel viso canino e impagabilmente beota, da vero amico delle libagioni.

MUSE CLARENCE *Uno dei principali attori negri di Hollywood. Apostolo della dignità degli interpreti di colore, ha spesso incarnato personaggi "progressivi"* (So Red the Rose, 1936) *e ricchi di calore umano. Le circostanze non gli hanno risparmiato tuttavia le brevi apparizioni o la specializzazione in un tipo di cordiale domestico, secondo le tradizioni della sua razza umiliata. E' un buon diavolaccio. Ricordiamolo almeno in* Broadway Bill (1934).

PALLETTE EUGENE È il miliardario grasso, impaziente e compiaciuto per antonomasia. In altri tempi (1922) fu uno dei tre moschettieri, accanto a Douglas, ma ormai si tratta di acqua ben passata. I suoi titoli professionali si chiamano: *The Ghost Goes West* (1936), dove Pallette imperava, rubizzo e tronfio, tra la orripilante chincaglieria di quell'Europa trapiantata pari pari oltre oceano a solo suo uso e consumo. Si chiamano: *My Man Godfrey* (1936), dov'egli era alle prese con quella specie di serraglio familiare che gli strappava barriti di disperazione. Si chiamano *Heaven Can Wait* (1943). Qui va cercato forse il capolavoro di Pallette, la famosa scena a tavola, in cui il mercante di carne e la sua consorte, per non riallacciare i rotti rapporti fra di loro, si contendono il giornale a fumetti per il tramite dello sbigottito domestico negro. Alla malizia allusiva di Lubitsch, il nostro Pallette prestò in quel caso una collaborazione essenziale, con la sua indignazione comunicativa.

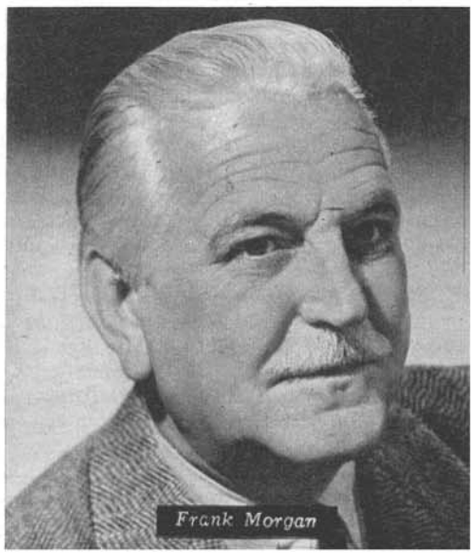
PENDLETON NAT *Col suo viso marcato di ex-pugilatore, fu per anni una spalla espressiva e simpatica. Per esempio, di un poliziotto disincantato e dilettante come William Powell, di fronte alla cui acutezza Pendleton rappresentava il canino e un po' ottuso buonsenso e buonvolere della polizia ufficiale. I suoi muscoli gli valsero la parte di Sandow, l'uomo forzuto, nella biografia sul grande Ziegfeld (1936).*

PITTS ZASU È una caratterista tra buffa e patetica. Ma è stata una grande attrice. Von Stroheim la scoprí, la costruí (*Greed*, 1923-25). Fu il suo trionfo, per i buongustai, almeno. E la sua fine, per i produttori.

QUALEN JOHN *È il tipo dell'amico affezionato, un po' tonto ma pieno di buon cuore. Lavora (spesso nei campi, o comunque su un piano di vero e proprio proletariato), prende sovente delle fregature, ma difficilmente si scoraggia. Vidor se ne valse proficuamente in* Our Daily Bread *(1933), dove Qualen versava tutto il suo entusiasmo animatore e tutta la sua buona fede nell'opera comune di fecondazione; poi lo riesumò, in parte analoga, nello scadente* An American Romance *(1944). Anche Ford lo impiegò utilmente, nel suo ruolo fisso: vedi* The Grapes of Wrath *(1940) e, dello stesso anno,* The Long Voyage Home.

RALPH JESSIE Vecchia governante di provata affezione. I suoi massimi trionfi si chiamano Peggotty in *David Copperfield* (1935) e Nannina in *Camille* (1936), che, come sapete, sarebbe come chi dicesse *La signora dalle camelie.*

RATHBONE BASIL *L'uomo che Vi piacerebbe odiare. Un sadico della malvagità, che egli maschera dietro il sorriso gelido delle labbra sormontate da un paio di baffetti sottili ed irritanti. I "vilains" che gli è capitato di dover sostenere avevano spesso molti quarti di nobiltà letteraria o almeno una popolarità preesistente: da Mr. Murdstone di* David Copperfield *(1935) allo spadaccino di* Captain Blood *(1935), da Tibaldo di* Romeo and Juliet *(1936) al commissario sovietico di* Tova-


Frank Morgan

Eugene Pallette

ZaSu Pitts

Basil Rathbone

May Robson

Charles Ruggles

rich *(1937). A uso e consumo del maligno Rathbone Clarence Brown non ha esitato nemmeno a trasformare in un odioso "vilain" quel complesso personaggio che è Alessio Karenin* (Anna Karenina, *(1935). Elegantissimo e misurato nella sua marmorea perfidia, Rathbone non è però in maniera assolutamente esclusiva un persecutore di inermi creature dell'altro sesso: il suo intelligente riserbo gli ha valso il ruolo di Sherlock Holmes. Doveroso compenso per la eccezionale carica di odio che questo eccellente attore si è docilmente prestato ad attrarre su di sé lungo la sua ormai lunga carriera.*

ROBINSON BILL Un simpatico negro anziano, specializzato, manco a dirlo, in parti di fedele domestico. Un buon attore, e un eccellente ballerino, anche. Abbiamo ammirato il suo "tap", insieme con quello del piccolo "mostro" Shirley Temple, in *The Little Colonel* (1935).

ROBSON MAY *Caratterista di vecchia e colorita scuola. Il piú delle volte costretta dalla parte a tenersi nell'ombra di attori piú popolari, ha avuto la sua serata d'onore grazie a Frank Capra, che in fatto di attori se ne intende:* Lady for a Day *(1933): una adorabile nonnina.*

RUGGLES CHARLES Una volta un cronista cinematografico lo definí, se ben ricordo, « anatroccolo occupatissimo del nulla ». In fondo, son parole che rendono l'idea. L'idea, per lo meno, del Ruggles vacuamente sorridente e mondano, il Ruggles di *No More Ladies* (1935): un Ruggles irreprensibile nell'abito da sera, col fiore all'occhiello magari, e un lampo ilare negli occhi svagati e un sorriso che ama localizzarsi entro due fossette sulle gote paffutelle. Un fanciullone viziato, che è venuto invecchiando senza perdere la sua bonomia amabile e dolcemente balorda. Un altro suo trionfo fu *Bringing Up Baby* (1937), dove il suo sbalordimento era dominato dall'incombente presenza del fantomatico leopardo. Ma esiste anche un Ruggles piú ampiamente impegnato: quello che in *The Ruggles of Red Gap* (1935) disegnava con eccezionale forza umoristica il variopinto e rumoroso e cafonesco padrone "yankee" dell' impeccabile maggiordomo britannico.

RUMAN SIG *Un ennesimo transfuga del cinema tedesco. Uno spilungone divertente nella sua stolidità. Un ingrediente utile per molte farse. Naturalmente gli si addice la caricatura pupazzettistica del "cliché" del tedesco o dell'austriaco, come lo vedono oltre oceano* (To Be or Not to Be, *1942;* The Emperor Waltz, *1947). Esotico sempre comunque: uno dei tre scemi sovietici di* Ninotchka *(1939) era lui.*

SAKALL S. Z. Ancora un transfuga. È un divertente e pacioso tipo affogato nella sua pinguedine. Predilige i film musicali o comunque scacciapensieri. Intorno a lui spira aria di mitteleuropa (anteguerra, s'intende; e intendo l'altro, quello vero).

SMITH CHARLES AUBREY *Comandi, signor colonnello. Ha l'alta statura, l'asciutta costituzione, l'adusta maschera del veterano di mille battaglie, preferibilmente coloniali. È stato per anni e anni, con prestigio e simpatia indiscutibili, un alto ufficiale, per lo piú in pensione o comunque ridotto a territoriale. Gentiluomo d'antico stampo britannico, privatamente come sullo schermo, si è prodigato in decine di film avventurosi e pittoreschi, spesso ambientati in terre esotiche. Sovente ha pure trasferito le sue tradizionali virtú sul piano del racconto in costume, pseudostorico o semplicemente romanzesco. È sparito di recente, come tanti della sua generazione.*

SOKOLOFF VLADIMIR È stato una vera e propria gloria del cinema europeo. Pabst e Renoir gli devono qualche cosa. Basti dire che era lui l'ometto ambiguo che in *L'Atlantide* (1931) esclamava: « Antinea... c'est Paris! », dando il via alla bruciante sequenza del celebrato can-can. In America si è un po' intristito, pur lavorando fittamente. Ha incarnato un'infinità di tipetti servizievoli e melliflui oppure equivoci e sgradevoli. Con un mestiere, s'intende, sempre ineccepibile.

SPARKS NED *È quel tale, ricordate, che Filippo Sacchi sostenne essere il sosia di E. E. Clive. Non è vero niente, comunque è un valente e gustoso caratterista, coi suoi bravi "tic". Ricordiamolo almeno in* It's Love I'm After *(1937).*

STANDING GUY Un altro gentiluomo di stampo britannico antico e militaresco, sul genere di Aubrey Smith. Morto da un pezzo, si è congedato in bellezza col lacrimoso *Annapolis Farewell* (1935) dove impersonava, per l'edificazione di tutti, un ammiraglio che, se ben ricordo, si inabissava volontariamente con la propria nave.

STEPHENSON HENRY *Affine a Smith e a Standing. Non disdegna esser stato militare, ma sa essere completamente borghese. Di carattere dolce, affettuoso, generoso: un nonno che tutti vorrebbero avere (tra l'altro, in genere si intravedono alle sue spalle pingui eredità di castella e simili). Anch'egli è avvezzo a rivestire il costume d'ogni epoca con solenne decoro.*

STONE LEWIS Un altro padre nobile di esemplari virtú. Ma esclusivamente borghesi. Fu uno dei pilastri della M.G.M., prima e dopo l'avvento del sonoro. Predilesse i personaggi irreprensibili e dignitosi, trattati spesso ingiustamente dalla vita. Indossò con esemplare costanza e decoro lo smoking. Si mosse nell'ombra della grande Greta (*Oxenstierna*, a esempio, in *Queen Christina*, 1934); ripeté docilmente parole retoriche come quelle del "coro" di *Grand Hotel* (1932): « Grand Hotel. Gente che viene, gente che va. Tutto senza scopo ». Gli avvocati e i giudici integerrimi di cui rivestí i panni non si contano: dal buon Wickfield di *David Copperfield* (1935) al giudice Hardy della nota serie con Mickey Rooney figlio irrequieto.

(Continua) GIULIO CESARE CASTELLO

Ned Sparks

Lewis Stone

CATENE

SIDNEY Franklin, esponendo gli intendimenti seguiti nella realizzazione del film *La buona terra* (cfr. *Cinema* v. s. n. 22 pag. 402), pone implicitamente un accento particolare sulla necessità di penetrare profondamente nell'animo dei personaggi, prima di accingersi a girare un qualsiasi soggetto. E aggiunge che pure gli attori debbono documentarsi sul personaggio da interpretare, in modo che ne risulti una certa omogeneità. Da questa dichiarazione, in sé abbastanza semplice, risulta chiaro l'atteggiamento del regista nei riguardi dei propri film, cioè la inclinazione verso soggetti a carattere intimista, dove personaggi piuttosto complessi offrono la possibilità di una profonda analisi dei loro sentimenti. Scorrendo la nutrita filmografia di Sidney Franklin (secondo Pasinetti è nel cinema dal 1915), e scartando, come naturale, quei film girati evidentemente per semplici ragioni di carattere commerciale, non abbiamo difficoltà a rilevare una certa coerenza nella scelta degli argomenti intimisti e nella individuazione di personaggi ben caratteristici. Dalla prima versione muta di *Smilin' Through* (1922), attraverso *The Last of Mrs. Cheyney* (« L'onestà della signora Cheyney », 1929), *A Lady's Morals* (« Jenny Lind, una pagina d'amore », 1930), *Smilin' Through* (1932), *The Barretts of Wimpole Street* («La famiglia Barrett», 1934), fino a *The Good Earth* («La buona terra», 1937), osserviamo tutta una serie di personaggi ben centrati nelle loro caratteristiche piú intime e particolari, senza alcuna distrazione verso l'ambiente, che viene considerato un elemento antecedente di fatto e completamente escluso dall'attualità della composizione. Anche *La buona terra,* che apparentemente sembra un film corale dove l'ambiente debba avere una consistenza di rilievo, a un esame piú attento risulta una semplice elaborazione di personaggi, personaggi documentati che hanno l'ambiente in se stessi. Non esiste ambiente esteriore valido; esiste una validità circoscritta al personaggio, nei limiti, si intende, di tutto il film. Individuata questa particolare tendenza del regista, è facile comprendere come, per ben due volte, *Smilin' Through* abbia esercitato una particolare attrazione nel regista stesso. *Smilin' Through* è una commedia "romantica" (vedi *Il Dramma* n. 386 del 15-9-1942), imperniata su una situazione amorosa attuale che subisce l'influenza negativa e positiva nello stesso tempo da parte di un'altra situazione amorosa e violenta accaduta nel passato. Ogni personaggio ha quindi un suo atteggiamento intimo e isolato, ed è da ciò che nascono i contrasti. La rievocazione materiale del fatto accaduto prima è tutta svolta in funzione del personaggio che la rievoca, e non è difficile scorgere in questo inserimento materia piú che eccellente ai fini di una trasposizione filmica. E volendo maggiormente insistere, pur restando sul piano della semplice citazione, sugli elementi aventi attitudini, anche solo superficialmente, a diventare materia per un film specialmente sonoro, ricordiamo la musica, costituita dalle note di *Smilin' Through* suonate dal violino, che postilla i vari quadri della commedia, ove il passato si congiunge con il presente.

Titolo originale: « *Smilin' Through* » - Regia: *Sidney Franklin.* - Soggetto: *Jane Cowl, Jane Murfin.* - Sceneggiatura: *Ernest Vajda, Claudine West.* - Fotografia: *Lee Garmes.* - Interpreti: *Norma Shearer, Fredric March, Leslie Howard, O. P. Heggie, Ralph Forbes, Beryl Mercer, Margaret Seddon,* - Produzione: *M.G.M.*, 1932.

E veniamo ora al soggetto del film che, salvo qualche particolare, segue esattamente gli avvenimenti tracciati dalla commedia. Sir John Cartaret, ormai vecchio, vive soltanto nel ricordo del suo grande amore per Moonyeen, la sua fidanzata, uccisa nel giorno delle nozze da un rivale rifiutato dalla donna, Jereeny Wayne. Questa tragedia, avvenuta molti anni addietro, è sempre dolorosamente viva nell'animo di John, e gli procura strani stati di allucinazione, in cui egli crede di parlare con la sua cara Moonyeen, che gli appare distintamente sul cancello del giardino. Le tristi giornate di Sir John Cartaret sono in parte, se cosí si può dire, allietate da Katheen, una nipote di Moonyeen, che John accolse in casa, riluttante, quando era bambina; ma che prese poi via via ad amare perché gli ricordava Moonyeen. Siamo durante la guerra del 1914, e giunge nel villaggio Kenneth Wayne, figlio di Jereeny, rifugiatosi in America dopo il delitto. Fra Kenneth e Katheen, che ignorano i fatti del passato, nasce l'amore a cui si oppone, inorridito, John Cartaret. Ma l'amore fra i due giovani è cosí forte che supererebbe anche l'opposizione di John, se una aperta confessione di quest'ultimo, proprio alla vigilia della partenza di Kenneth per il fronte, non creasse un attimo di esitazione fra i giovani, esitazione in parte rafforzata da Kenneth che si rende anche conto dell'incertezza del futuro. Passano quattro anni, e Kenneth ritorna dal fronte mutilato. L'amore fra i due giovani è sempre intenso, ma Kenneth, temendo che Katheen lo ami ancora soltanto per compassione, finge un'ostentata indifferenza e si appresta a ritornare in America. La disperazione di Katheen e il dolce ricordo di Moonyeen spingono John a perdonare. E mentre la ragazza corre felice verso Kenneth, Sir John muore, con la serena visione di Moonyeen anch'essa felice per l'atto del suo John. Sidney Franklin, seguendo un criterio piuttosto semplici-

RIDER'S INDIGEST

VEDOVA PER IL PRODUTTORE. - *Dal testo di un annuncio apparso sul* Messaggero *di Roma e riportato dall'*Araldo dello Spettacolo: *« Nobile straniero (conte) residente estero 47enne. Produttore Film sposerebbe sig.ra o vedova italiana straniera ricchissima con capitale per investire due Film in Italia. Assoluta serietà, foto, ampi dettagli. Non rispondere senza requisiti richiesti. Casella 243-A Sip Tritone ».*

TRA CIELO E SPERANZA. - *Da un giornale "tecnico" italiano: «L'Italia ha partecipato al Festival di Nuova Delhi inviando Marinucci nonché* Cristo proibito, Cielo sulla palude, Il cammino della speranza, Miracolo a Milano *e* Napoli milionaria *».*

CANDIDA DOMANDA. - *Da un non recente numero del* Candido: *« Giunge notizia da Punta del Este, ridente località sudamericana dove si è svolto un festival del cinema, che* Bellissima *ha fatto fiasco. La Magnani ha deluso e il sonoro ha frastornato le orecchie degli spettatori (anche Monelli ha fatto la stessa considerazione sulla* Stampa*). Tutto questo lo abbiamo letto sul quotidiano francese* Combat*; gli "invitati" italiani (a proposito, chi li ha scelti?) non ce ne han detto nulla ».*

IL MANICHINO E LA COCA-COLA. - *Con busta intestata « The Coca-Cola Export Corporation », spedita impersonalmente allo « Spettabile Quindicinale* Cinema, *Via Serio 1, Milano », i signori Gianni Brusoni e Piero De Martini ci inviano una lettera per comunicarci che hanno « letto sulla rubrica* Rider's Indigest *un tallon-cino dedicato alla serata cinematografica presso la sede di Milano degli "Amici della Francia" ». « Il signor O.D.F. — essi proseguono — cita, fra l'altro, il* Manichino Ammalato *(particolare fatica dei sottoscritti e del notissimo Piero Lamperti che ha realizzato il film in una piccola stanza con una modestissima 16 MM.) e lo chiama aborto, aggiungendo che tale aborto non merita neppure la fatica di una stroncatura. Peccato che il Sig. O.D.F., indubbiamente per il poco spazio a disposizione, abbia fatto di ogni erba un fascio e non si sia lasciato andare a spiegare le ragioni di tanta fredda ostilità. Non ci sembra lecito insultare un film senza illustrare i motivi dell'insulto. Il Prof. S. G. Biamonte; giornalista e filosofo, ci ha attaccati con asprezza, ma con varietà ahilui! illusoria, di argomenti. Questi attacchi, soggettivamente motivati, ci piacciono; ma le stroncature piatte ed anonime puzzano di supponenza gratuita. Il Signor O.D.F. ci attacchi apertamente e ci sfidi; ci motivi il suo spietato pollice verso; non cerchiamo altro. Orbene, guarda il caso, molte altre persone sono di avviso opposto: ad esempio il Signor Maréchal della Federazione Belga « Cinema d'Amateur » si è entusiasmato in modo tale del* Manichino Ammalato *che si è portato via una copia. Un'altra copia è a Parigi, dove il film sarà trasmesso in televisione; il Signor Pablo Picasso, distinto ceramista, ci ha gratificati di un vaso e di un piatto di sua firma, dopo aver espresso la sua ammirazione; due primi premi (festivals di Montecatini e Brescia) un sesto posto (festival mondiale di Glasgow); un terzo posto (Cannes); numerosissimi commenti favorevoli, parecchi entusiastici, anche di persone in vista nella cultura e nell'arte; un sacerdote che ha citato dall'alto del pulpito il* Manichino Ammalato *per dimostrare la vittoria dello spirito sulla materia. In un circolo di Roma, il film è stato materialmente portato in trionfo. Il Signor Sven Hansson, Presidente della Giuria Internazionale di Glasgow e Presidente della Federazione Svedese del Passo Ridotto, si è portato una copia del* Manichino Ammalato *in Svezia (se ne intendono di cinema gli Svedesi, Sig. O.D.F.?) dove il film ha girato per varie sale con successo. Il Signor Sven Hansson ci scrisse una lettera il 21-11-1951 dove, fra l'altro dice testualmente:* Il Manichino Ammalato, *film quasi-incomprehensible a la prèmiere projection, dont on aperçoit la pensée multiple a la seconde, et où l'onpentaller à la découverte de la troisième a l'infini. Voilà donc ce que signifie le film d'amateur italien: un stimulant artistiq e, un bouleversement intellectuel, un apport créateur au film mondial.*

Grati se vorrà pubblicare questa risposta, La salutiamo molto cordialmente ».

E' troppo bella, questa lettera, per finire nel cestino; l'abbiamo perciò pubblicata integralmente, e non facciamo commenti. I signori Brusoni e De Martini, attaccati si da S. G. Biamonte, « giornalista e filosofo » ma « gratificati » da Pablo Picasso, « distinto ceramista », e citati dall'alto del pulpito per aver « dimostrato la vittoria dello spirito sulla materia », commentano da sé il loro Manichino, *portato « materialmente in trionfo ».*

UNA SI' MA MERKEL NO. - *Vittorio Nastri di Salerno scrive al nostro Postiglione: «Caro amico Postiglione, chissà a quest'ora quante proteste avrai già avuto. Devi scusarmi, sono un po' arretrato con la lettura di* Cinema *e solo ora mi accorgo dello svarione... Nel n. 80, nella rubrica* Alfabeto minore di Hollywood *la foto dell'attrice non è di Una Merkel, come sotto c'è scritto, ma di Una O'Connor. Devi ammettere che uno resta male nel trovare simili svarioni, e non può fare a meno di protestare. Ti prego quindi di correggere subito l'errore... ». Il Postiglione ammette; e O.D.F. annota nel suo* Rider's Indigest.

DIPLOMAZIA O DIMENTICANZA? - *In un comunicato ANSA riguardante il viaggio di De Sica negli Stati Uniti d'America, leggiamo la seguente dichiarazione fatta dal nostro regista agli esponenti dell'Associazione dei critici newyorkesi: « Furono i critici di New York a "scoprire" il mio film* Sciuscià *e a darmi il coraggio di continuare con* Ladri di biciclette, Miracolo a Milano *e* Umberto D.*». In verità i critici newyorkesi "scopersero"* Sciuscià *quando la critica italiana (la vera critica) lo aveva già scoperto e, quel che piú conta, sostenuto. Ma la diplomazia fa brutti scherzi: come quello, a esempio, di indebolire la memoria anche a un uomo come De Sica.*

O.D.F.

stico che gli permette di inquadrare opportunamente i personaggi, ha ordinato la materia del proprio racconto in due nuclei ben distinti, se non come avvenimenti reali, certo come atteggiamento creativo. Da una parte sta la rievocazione della vicenda amorosa antecedente, dall'altra l'esposizione della storia attuale. In questa separazione dei due nuclei del racconto, e nell'impronta espressiva diversa data ai due nuclei stessi, sta l'originalità e, nello stesso tempo, la giustificazione dell'opera di Franklin, la quale opera è, naturalmente, un film. Quanto nella commedia vi era di intuitivo e di sottinteso nel persuasivo gioco del dialogo e delle scene, diventa nel film entità concreta, sfumata qualche volta, ma sempre tangibile; e non per questo meno poetica nei punti piú felici. Per chiarire diciamo súbito che *Catene* non è un film dai requisiti assoluti, anzi diremmo che è positivamente commerciale; ma è appunto in questi limiti, limiti che sono comuni in misura minore o maggiore alla quasi totalità dei prodotti cinematografici, che sono da ricercare le sue caratteristiche. Tutte le parti del film dedicate alla rievocazione della vicenda amorosa di John Cartaret sono di una profonda dolcezza, come è dolce, per il personaggio, il ricordo del suo amore. Questa atmosfera è ottenuta con i mezzi tradizionali, usati con sobrietà e senza insistenze. Gli alberi in fiore, la luce diffusa, i personaggi in atteggiamenti soavi, i costumi, un montaggio lento con inquadrature lunghe sul piano temporale e tagli poco frequenti sono gli elementi analitici di cui si serve Franklin per ottenere l'atmosfera degli episodi attraverso un controllo metodico ed esperto. Questo controllo, qualche volta, sembra allentarsi, ma in realtà un rilassamento vero e proprio non si verifica mai.

I personaggi principali, incarnati dagli attori Norma Shearer e Leslie Howard, sono costruiti con una recitazione modesta e sensibile, che si avvale anche, senza dubbio, delle caratteristiche somatiche degli attori stessi. Il sonoro, quantunque ancora impastoiato nei criteri semplicistici del momento storicamente considerato, resta

nei limiti di un intervento evocativo, facendo leva sulle note melodiche della canzone *Smilin' Through*, il dialogo accompagna l'azione in sordina, senza sovrastrutture. Negli episodi dedicati alla storia attuale, il tono espressivo usato dal regista è alquanto diverso. Intanto una luce piú cruda investe le cose e i personaggi, mettendo in rilievo la realtà di una storia che è in corso di svolgimento attraverso un doloroso presente, in contrasto con il passato, ancora dolorante, ma addolcito dalle sfumature del tempo trascorso. Gli episodi d'amore, pur ripetendo atteggiamenti e situazioni, sotto un certo aspetto, in analogia con il passato, si sentono avvolti dall'ansia di ciò che deve accadere, indipendentemente dalle contingenze. La situazione drammatica dei personaggi, delineandosi in funzione del passato, accentua il contrasto interno con il passato stesso ed entra in una fase vivace e mordente. Il tono, se non proprio il linguaggio, impiegato dal regista nella fase piú acuta della narrazione, risente del contrasto interno e si rende formalmente adeguato, ricorrendo ad atteggiamenti che non sono piú quelli relativi agli episodi rievocati. Senza addentrarci in una minuta analisi, d'altronde facilmente intuibile, accenniamo, sempre sul piano formale, a un montaggio rapido e discontinuo, con tagli frequenti e brevi inquadrature, a un impiego sostanziale dei costumi « moderni », a una scenografia angolosa e anonima, a una recitazione agitata e caparbia. Il tutto sempre con una estrema correttezza artigianale, che diventa anche persuasiva per l'assoluta mancanza di stonature e per un pizzico di intelligenza ispirativa. Non siamo quindi fuori del film commerciale, ma siamo alla presenza di un film degno di interesse, che si inquadra perfettamente nella migliore vena produttiva americana, degli anni che vanno dal 1930 al 1934, quando si formano le personalità caratteristiche dei registi del sonoro. Questo periodo della storia del cinema meriterebbe, a dir vero, un riesame approfondito, sul doppio binario dello sviluppo industriale e dello sviluppo estetico. Ed è anche con questo intendimento, sebbene in misura limitata, che abbiamo voluto dedicare queste note retrospettive al film *Catene* di Sidney Franklin. A titolo di curiosità ricordiamo che nel 1951 Frank Borzage ha girato, con lo stesso soggetto, il film in technicolor *Smilin' Through*, presentato in Italia con il titolo *Catene del passato*.

OSVALDO CAMPASSI

FILM DI QUESTI GIORNI

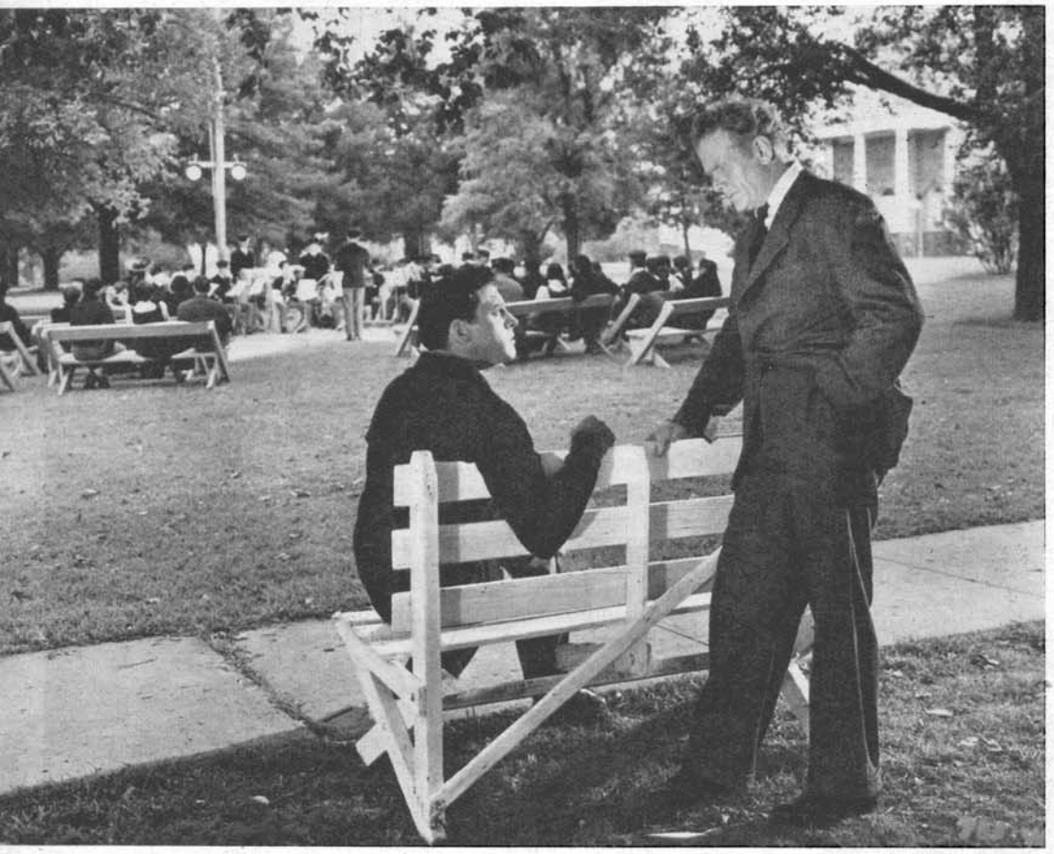
****** ECCELLENTE** ***** BUONO** **** MEDIO** *** BRUTTO** **SBAGLIATO**

MISCELLANEA

LO SPAZIO dedicato nei numeri scorsi a opere importanti non ha permesso di passare in rassegna una serie di film dignitosi, segnalabili su un piano tecnico, o di soggetto, senza contare *Rasciomon* di Achira Curosawa, *Barbe-bleu* (« Barbablu ») di Christian-Jaque, e *Big Carnival* (« Asso nella manica ») di Billy Wilder, per i quali rimandiamo il lettore alle note scritte in occasione della mostra veneziana. Per altri motivi va segnalata la « ripresa » del vecchio film muto americano *Ben Hur* (1926), un « colosso » che venne diretto dal mestierante Fred Niblo, e interpretato da un trio famoso (Ramon Novarro, May McAvoy, Francis X. Bushman). Oggi questo « colosso » induce al sorriso, e le sue costruzioni, vere o di cartapesta che siano, appaiono doppiamente sprecate per l'assurdità della vicenda e la gratuità della ricostruzione storica.

Le ragazze di Piazza di Spagna (1951) rappresenta per Luciano Emmer un passo avanti rispetto a *Parigi è sempre Parigi*: il regista ha realizzato un film gradevole spettacolarmente, insistendo meno del consueto sul macchietteismo di maniera. E' vero: le tre ragazze protagoniste rimangono imprecise nelle loro psicologie e non è sufficientemente suggerito l'ambiente delle case di mode su cui il film fa perno: esso è solo un pretesto per imbastire una trama lieve e romantica. Anche le figure di sfondo, il cui approfondimento poteva far conoscere tutto un mondo tipicamente popolare, sono tratteggiate frettolosamente, senza la vivacità necessaria. Ma alcune notazioni psicologiche sono indovinate; e i tre racconti, pur procedendo separati, si inseriscono l'uno nell'altro con scioltezza. E ancora una volta Emmer ha avuto la mano felice nella scelta e nella direzione delle attrici. Lucia Bosé, Cosetta Greco e Liliana Bonfatti sono le « ragazze di Piazza di Spagna ».

Don Camillo non si riesce a definirlo un film nostro. I sentimenti e le situazioni che ricorrono nel libro di Giovanni Guareschi, trasferiti nel film di Duvivier, non appartengono all'Italia. Vorrebbero essere sentimenti di uomini, e situazioni da villaggio emiliano: ma non ci riescono. Le azioni risultano schematiche, e cosí i dialoghi. Duvivier ha tentato di smussare certi aspetti del romanzo, nel tentativo di realizzare un'opera gradevole a comunisti e anticomunisti. Negativo è anche *Totò a colori* di Steno, uno dei piú mediocri film di Totò. Il Ferraniacolor aveva dato in altra occasione (in taluni cortometraggi, a esempio) ottimi risultati. Qui, la fretta e la mancanza d'impegno hanno condotto alla rinuncia di ogni possibilità di espressione in funzione cromatica e comica. Il primo film italiano a colori meritava un migliore esito.



Burt Lancaster e Charles Bickford in un'inquadratura di Jim Thorpe, All American *(« Pelle di rame », 1951) di Curtiz, film discutibilmente biografico che sorvola il problema razziale.*

Su un mestiere abbastanza dignitoso poggia *Jim Thorpe, All American* (« Pelle di rame » 1951) di Michael Curtiz e *The Breaking Point* (« Golfo del Messico », 1950) dello stesso regista. Il primo poteva essere un film di notevole interesse; porta sullo schermo il grande campione americano Jim Thorpe, un atleta fuori-classe nel « pentathlon », nel « decathlon », nel « base-ball » e nel « rugby ». *Jim Thorpe, All American* difetta di precisione e la personalità del protagonista viene smorzata nel sentimentale. Gli autori hanno infine visto con ottimismo l'aspetto razziale. Buon interprete è Burt Lancaster, attore dotato di un fisico eccezionale (quindi fatto apposta per film del genere), e di una maschera singolarmente espressiva. L'altro film di Curtiz, *The Breaking Point*, riprende un soggetto non nuovo al cinema americano: il romanzo di Hemingway *To Have and Have not* (« Avere e non avere »). Ne aveva tratto un film, nel 1946, Howard Hawks; e questa edizione, come quella, non ha nulla di hemingwayano nello stile e nell'atmosfera. Resta, nel film di Curtiz, un discreto episodio di mare.

Un solo film francese (oltre a *Barbe-bleu*) è apparso sui nostro schermi: *L'étrange Madame X* (« Maternità proibita », 1951). La pubblicità lo dice diretto da Jean Grémillon, ma in realtà dai titoli di testa risulta che Grémillon ne è solo il produttore; il nome del vero regista ci sfugge. Comunque si tratta di un'opera del tutto insignificante, di una banale storia a tre (marito, moglie e amante) con reminiscenze pessimiste e ricca di un manierato fatalismo.

VICE

I CORTOMETRAGGI

QUANDO *in una sala cinematografica che si rispetti compare sullo schermo l'annuncio di un documentario italiano il pubblico si fa súbito sentire. La gente è stanca, terribilmente stanca di pellicole non a soggetto, vuole che sia immediatamente proiettata la storia che è venuta a vedere, non qualche esemplare di cartoline illustrate della laguna veneta, di vecchi ruderi romani e di chiese varie che l'incredibile fantasia dei nostrani autori di documentari va sciorinando da molto tempo. Basta che compaia la presentazione di un documentario italiano perché il malumore di una sala cinematografica risulti udibile, quasi corposo. Ed è un peccato che ormai tra il nostro pubblico e il nostro documentario si sia creata questa frattura. Da noi si sono fatte le cose spaventosamente male, troppi mediocri e troppi imbroglioni vengono tollerati e magari incoraggiati. D'altra parte coloro che appena appena arrivano a mettere insieme un documentario decente, mirano súbito al film a soggetto, non sospirano altro che a lasciarsi dietro le spalle l'attività intorno alla quale non hanno ancora finito d'imparare le prime regole elementari. Naturale, quindi, che il pubblico, dopo esser rimasto troppe volte scottato e deluso, abbia raggiunto una certa diffidenza nei riguardi dei documentari. Eppure il pubblico non è difficile. Basta che in una qualsiasi opera ci sia quel certo numero d'interessi immediati, umani e la comunicazione, il colloquio con il pubblico vengono agevolmente stabiliti. Il pubblico non richiede, per trovarla di proprio gusto, che l'opera sottoposta alla sua attenzione sia opera d'arte, richiede semplicemente che quest'opera meriti la sua attenzione. Sarà questo un ragionamento so-*

spetto da un punto di vista estetico, è un ragionamento terra terra, legato soltanto all'andamento delle cose, ai rapporti tra pubblico e le opere che gli vengono presentate. Il documentario ha il primo dovere d'essere interessante, di attirar gli occhi e la mente della maggior parte delle persone presenti nella sala cinematografica. Deve partire, crediamo, da premesse addirittura giornalistiche. E l'arte? L'arte verrà o non verrà fuori dalle capacità degli autori. Ma cominciamo ad essere d'accordo sul punto di partenza. L'arrivo lasciamolo in mano agli dei. Certo, un documentario riuscito non deve temere la concorrenza e il confronto sia pure del miglior film a soggetto. In un documentario veramente tale è una parte effettiva di vita, superiore ad ogni artificio e finzione anche suscitatrici di poesia.

Ma lasciamo stare queste chiacchiere un poco equivoche. Quello che vorremmo arrivare a stabilire in questa noterella è che il pubblico, pronto a disapprovare i documentari italiani, non è affatto difficile. Un esempio? Può bastare il documentario Kon Tiki, Oscar 1951, in circolazione con successo sui nostri schermi. Non si tratta affatto di un capolavoro, ma è un documentario che non suscita fischi e clamori in sala. La gente accorre, si siede e se ne sta a vedere buona buona la pellicoletta, tecnicamente tutt'altro che riuscita, dilettantesca, sconclusionata, eppure veridica, eppure capace d'interessare. Il 28 aprile 1947 sei uomini e un pappagallo salparono dal porto di Callao (Perú) diretti alle isole della Polinesia. Avevano in programma una traversata di quattromila miglia sul Pacifico. Ai giorni nostri, con i nostri mezzi di navigazione, quattromila miglia sul Pacifico possono costituire una preoccupazione solo per chi soffra il mal di mare. I nostri sei uomini, però, salparono da Callao non su una comoda e ben attrezzata nave, bensì su una zattera lunga circa dieci metri. Il capo della spedizione, l'esploratore norvegese Thor Heyerdahl, si proponeva, infatti, di dimostrare con tale impresa una propria teoria: che, cioè, gli abitanti della Polinesia siano discendenti da antichi sudamericani emigrati, appunto, in Polinesia, dopo essere stati sopraffatti e scacciati dagli Incas. Le tradizioni e le antiche leggende degli isolani, le statue rinvenute a Tahiti o nelle Marchesi hanno tanti punti in comune con la civiltà sudamericana che sul piano teorico l'affermazione di Thor Heyerdahl appariva plausibile. Ma a tale plausibilità si opponeva il dato di fatto, ben certo, che quegli antichi popoli non conoscevano altri sistemi di navigazione all'infuori delle zattere costruite con tronchi di balsa legati con funi vegetali. Era concepibile che su simili imbarcazioni gli esuli sudamericani avessero potuto compiere quattro miglia sul Pacifico, vincendo la mancanza d'alimenti e le bufere? Per verificare e dimostrare l'esattezza della propria teoria, Thor Heyerdahl non aveva che un mezzo: ripetere l'ipotetica traversata nelle stesse condizioni dei suoi esuli sudamericani. L'esploratore norvegese trovò cinque amici disposti a dividere con lui i rischi dell'esperimento. Qualche preoccupazione costò la costruzione di una zattera simile a quelle in uso, ai loro bei tempi, presso gli antichi sudamericani. Ma il 28 aprile 1947 la spedizione prese il via e per 101 giorni la zattera navigò sulle acque del Pacifico. Un'avventura emozionante, al termine della quale, i navigatori coraggiosi hanno donato al pubblico un libro di una asciutta bellezza e il documentario del quale si parla in queste righe.

Abbiamo detto: un documentario dal punto di vista tecnico tutt'altro che riuscito, ma la realtà che esso ritrae s'impone alle deficienze tecniche, conquista l'attenzione. Le immagini di Kon Tiki non sono tutte felici, anzi raramente sono felici, ma non sono mai banali. E non si può fare a meno di partecipare agli episodi della vita di questi sei uomini e del pappagallo sull'Oceano. Allo stupore delle loro scoperte, al timore di certi incontri, all'affanno di certe peripezie. Per l'obbiettivo della macchina da presa il pappagallo come il mare, il pesce pilota come il pescecane, le scogliere come le noci di cocco diventano autorevoli, appassionanti personaggi. Pur attraverso scuciture, fratture, lacune, il documentario giunge in porto senza aver mai veramente deluso. Ha mantenuto fede al proprio impegno: documentare qualcosa. Il pubblico non si sente

Sopra: *dal film* The Breaking Point *(«Golfo del Messico», 1950); regia di Michael Curtiz.*
Sotto: *da* I prodi cavalieri, *cortometraggio di Aldo Franchi sul teatro delle marionette siciliane.*

defraudato, è soddisfatto. E' vero, Kon Tiki è un lungometraggio. Ma pensate un attimo cosa accadrebbe in una sala cinematografica se osassero proiettare un lungometraggio documentario italiano. Altro che fischi, ci sarebbe la rivoluzione. E 'vero, Kon Tiki narra un episodio eccezionale. Ma tutto quello che capita all'uomo, nel mondo dell'uomo è eccezionale. Il miracolo della vita, il miracolo della morte, tutto è eccezionale. Basta saper vedere interessanti le cose perché risultino interessanti anche al pubblico. Questo si ottiene ad un prezzo solo: nutrire davvero interesse alla propria vita, al proprio mondo. La maggior parte dei nostri documentaristi, invece, è come se vivesse sempre a occhi chiusi. Per loro il documentario è solo un'attività come un'altra, una forma di speculazione. E così, invece di fotografare un luogo vero, invece di cercare d'interpretarlo, vederlo sino in fondo, essi preferiscono tante volte le cartoline illustrate che ci sono di già, non si fa alcuna fatica a fotografarle e permettono proficui risparmi. E il pubblico fischia e disapprova tutte le volte che sullo schermo appare un documentario italiano.

ORESTE DEL BUONO

CIRCOLI DEL CINEMA

✶ CORSO DI STORIA DEL CINEMA MUTO ✶

A seguito di un accordo intervenuto con la « Cinémathèque Française », i Circoli del cinema della F.I.C.C. potranno disporre dall'inizio della prossima stagione di una serie di programmi completi dedicati alla storia del cinema muto, da presentarsi esclusivamente in forma organica, cronologica e rappresentativa delle varie scuole nazionali e dei più importanti registi e attori, da Lumière e Méliès, attraverso i primitivi e i comici, fino al *Giglio infranto*, al *Gabinetto del dottor Caligari*, alla *Leggenda di Gösta Berling* e ancora fino alla *Madre* di Pudovkin e alla *Passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer. Si tratterà in complesso di quindici programmi completi che saranno forniti a tutti i Circoli federati che vorranno realizzare nel quadro della loro attività un vero e proprio corso di storia del cinema muto, con lezioni, eventuali dispense, e discussioni. Dato che le copie dei film saranno disponibili in 16 mm., questa importante manifestazione culturale potrà essere organizzata in collaborazione con altri enti ed associazioni culturali o con istituti scolastici, accademie, ecc., portando quindi un concreto contributo all'introduzione della cultura cinematografica e della storia del cinema in ambienti accademici dai quali è tuttora tradizionalmente esclusa.

CENTRO REGIONALE SICILIANO. - Si è recentemente svolta a Trapani una importante riunione dei Circoli del cinema siciliani. Erano rappresentati. Palermo, Trapani, Messina, Siracusa, Marsala. La riunione traeva origine da una mozione presentata dai delegati siciliani alla Commissione organizzativa del V Congresso e aveva per scopo la costituzione di una Segreteria regionale della F.I.C.C. A conclusione dei lavori, i dirigenti dei Circoli riuniti a Trapani hanno adottato un regolamento che, dopo l'approvazione da parte del Consiglio direttivo della F.I.C.C., darà vita al primo centro regionale non più inteso come semplice elemento di collegamento ma come struttura organizzativa e culturale decentrata. Scopo principale della Segreteria regionale è quello di regolare la circolazione dei film attraverso i vari Circoli con la creazione di un circuito che porterà numerosi vantaggi sia dal punto di vista tecnico che amministrativo. Oltre a ciò, saranno coordinate e valorizzate culturalmente le manifestazioni, si curerà il miglioramento dell'attività dei Circoli dal punto di vista organizzativo e amministrativo, si favorirà la costituzione di nuovi circoli e, nei piccoli centri, di sezioni provinciali dipendenti dal Circolo del capoluogo. La Segreteria regionale è costituita da un ufficio tecnico-culturale con sede in Palermo e da un ufficio organizzativo-amministrativo con sede in Trapani. I rappresentanti dei circoli, riunendosi periodicamente con mandati proporzionali al numero dei soci, concorderanno i programmi per i quali realizzare il circuito e disporranno per la preparazione del materiale culturale di accompagnamento. Il circuito-tipo è stato studiato in modo da permettere una razionale utilizzazione della disponibilità di due film effettuandone la circolazione tra tutti i circoli siciliani nel giro di due settimane, pur contemplando il necessario controllo tecnico, ma eliminando ogni possibilità di ritardi. La soluzione organizzativa scelta dai Circoli siciliani indica un orientamento che la F.I.C.C. intende favorire: quello della creazione dei circuiti regionali stabiliti per la circolazione dei film. Ciò permetterà a un più grande numero di circoli di proiettare lo stesso programma in breve tempo, eliminerà le possibilità di mancato o ritardato arrivo delle pellicole dovuto a ritardi nelle rispedizioni su grandi distanze, favorirà la realizzazione di programmi ordinati per cicli. Anche da un punto di vista culturale, oltre che da quello amministrativo e tecnico (risparmi notevoli sulle spese di trasporto), l'iniziativa presa dai Circoli del cinema della Sicilia si presenta come un'indicazione ricca di sviluppi e il Consiglio Direttivo della F.I.C.C. sarà certo lieto di accogliere e favorire analoghe proposte che proverranno da altre regioni in modo da realizzare una sempre più razionale programmazione, tanto più ora che i circoli, a seguito degli accordi internazionali e nazionali, possono disporre di una larga scelta in un catalogo-repertorio sempre più vasto e rappresentativo.

IL NUMERO 3 del notiziario della F.I.C.C. *Circoli del Cinema* contiene tra l'altro: un articolo del prof. Carlo Battisti su *La lingua e il cinema*, l'intervento di Virgilio Tosi al Congresso sul cinema per i ragazzi svoltosi a Milano sotto il patronato dell'UNESCO, una scheda critico-informativa per G. W. Pabst *(La via senza gioia* e *Atlantide)*, una nota di Niccolò Numeroso sul cinema scientifico. Continua la pubblicazione degli atti del V Congresso di Palermo.

BIBLIOTECA

L. F. MINTER: « How to title »; L. J. WHEELER: « How to process »; C. L. THOMSON: « How to use Colour »; HALAS & PRIVETT: « How to cartoon »; H. BADDELEY: « How to edit »; ROSE & BENSON: « How to act »; W. D. EMANUEL: « Cine Chart: exposure, filters, focus ». London, Focal Press (Collezione Cinebooks), 1949-51.

DELL'ESEMPLARE *collana di manuali per il formato ridotto editi dalla Focal Press di Londra ci fu già data occasione di scrivere (Cfr.* Bianco e Nero, *A. X, maggio 1949;* Cinema *n. s. 28). Ai primi quattro volumi allora segnalati, altri se ne sono aggiunti nel tempo trascorso, tutti specialmente interessati alla realizzazione dei film in 16 mm.; mentre per i formati minori è annunciato un « How to use 9,5 mm. » di D. M. Neale. Abbiamo già illustrato ampiamente, nelle precedenti note, la bontà dell'idea ed è con vivo piacere che abbiamo visto, in seguito, una casa editrice italiana prendere l'iniziativa di tradurre in italiano l'intera serie, i due primi volumetti della quale sono già in vendita da due o tre mesi. La collana dei « Focal cinebooks » segue un piano editoriale sistematico: il primo libro,* How to Film, *affrontava l'argomento in tutti i suoi aspetti e si rivolgeva al lettore ancora ignaro dei più elementari misteri della macchina da presa, badando di fornirgli delle cognizioni generali esaurienti. Era una presa di contatto. Il secondo,* How to script, *trattava i problemi del soggetto e della sceneggiatura. Il terzo,* How to direct, *quelli della regia. Il quarto,* How to project, *illustrava gli svariati problemi della proiezione.*

Ora, con i successivi testi, ci troviamo dinnanzi ad altri importanti argomenti, la cui soluzione invita e sprona i lettori diligenti a perseguire risultati sempre più convincenti nei limiti delle proprie ambizioni artistico-familiari. Così L. F. Minter, in How to title, *spiega con la solita chiarezza e meticolosità di questo gruppo di autori, i vari metodi che presiedono alla compilazione dei titoli di testa e delle didascalie, concedendo un adeguato spazio all'esame delle regole di composizione e di armonia suggerite dal formato del fotogramma e dalle necessità della lettura; della quantità di parole usate, del gusto che è bene seguire nella scelta dei caratteri, del tipo di illuminazione richiesto nella ripresa a seconda del bisogno e degli effetti, degli svariati « trucchi » per la ripresa di titoli in movimento e via di seguito. Leslie J. Wheeler, autore di* How to Process, *s'interessa del procedimento di sviluppo e stampa. Per il cinedilettante, al contrario del cineasta di professione, non esiste solo la possibilità di affidare lo sviluppo e la stampa dei propri film agli stabilimenti specializzati (possibilità che, a parte gli ovvi vantaggi di comodo, non è esente da inconvenienti): egli può — e quasi sempre preferisce — compiere in casa anche questa delicata fase del lavoro. Il libro del Wheeler vuole, pertanto, mettere il cinedilettante geloso delle proprie bobine in grado di ottenere, nello sviluppo e nella stampa delle scene girate, risultati buoni, tali da eguagliare quelli del laboratorio specializzato. L'autore suggerisce, a questo proposito, le soluzioni più pratiche e più economiche, giungendo fino a illustrare, con l'ausilio di una ricca nomenclatura figurata, la costruzione degli utensili indispensabili. H. Baddeley, in* How to Edit, *trattando del montaggio, affronta un argomento quanto mai ostico e impopolare tra i cultori del cine-ridotto, almeno stando ai misfatti che conosciamo! Che il montaggio sia tra le operazioni più importanti, nella realizzazione di un film, qualunque sia il formato, il Baddeley non si stanca di dirlo, ripeterlo e dimostrarlo. Il suo libro (come, del resto, gli altri) si vale, a questo proposito di una copiosa serie di disegni esemplificativi, gustosamente concepiti.*

Agli appassionati desiderosi di cimentarsi in film di complessità tecnica particolare si rivolgono C. L. Thomson, con How to Use Colour, *Halas e Privett, con* How to Cartoon *e Tony Rose, con* How to Act. *Il colore è ormai diffusissimo tra i cinedilettanti: si può affermare addirittura che tende a soppiantare il bianco e nero, perché in questa categoria di appassionati del formato ridotto il colore delle immagini tende inconsciamente ad ascriversi tra i meriti personali dell'autore delle riprese, per la facilità e vistosità dei risultati. Conscio di ciò, il Thomson, illustrando i vantaggi del colore, non trascura di porne in evidenza i pericoli e ne prospetta un uso moderato e prudente, elargendo al lettore tutti i suggerimenti del caso e tutta la sua vasta competenza. Poco diffuso, invece, il disegno animato. Qui sono evidenti le molte difficoltà della ripresa di film costituiti da disegni animati da parte di autori non professionisti. Il disegno animato fatto in casa richiede, più dell'altro, pazienza, attenzione e molto, molto tempo. Halas e Privett, rispettando questa realtà, dedicano molte pagine del loro volume all'esame delle possibili soluzioni. Tony Rose, in* How to Act, *sviluppa a fondo un argomento che egli stesso aveva accennato in un precedente volume della collana (*How to Direct; *v.* Cinema *28): la recitazione. Vogliamo dire, a questo punto, che il libro del Rose sulla recitazione ci è piaciuto in modo particolare e che lo riteniamo il più interessante fra i molti della stessa collana e anche fra i molti apparsi in questi ultimi anni, sullo stesso tema. Il Rose, evidentemente, si occupa della recitazione di attori improvvisati, ma per il modo come lo fa, questo suo libretto si insedia di diritto fra i migliori testi « pratici » a noi noti. Non siamo ancora all'« optimum », ma vogliamo fare una riflessione: in Italia, per esempio, esistono delle trattazioni sulla recitazione cinematografica come le tre antologie edite dalla rivista* Bianco e Nero *(vecchia serie); esiste la traduzione del bel libro di Pudovkin e si possono trovare, sparsi per ogni dove, infiniti saggi sull'attore; ma una trattazione dell'argomento che sia fondamentalmente « pratica », che dia cioè, all'attore e all'aspirante tale, non solo cognizioni estetiche e culturali ma anche cognizioni di utilità immediata, non sappiamo quante se ne possano ricordare, forse nessuna. Perciò, il libro del Rose, se tradotto, potrà colmare una lacuna e la colmerà con grande soddisfazione dei suoi futuri lettori. Un bel libretto, dunque, questo del Rose, per il quale non esitiamo a condividere l'entusiastico apprezzamento fatto dall'attore professionista John Mills nella prefazione.*

Un comodo strumento di lavoro è, per finire, la « Cine Chart » che completa, per ora, la collana dei « Focal Cinebooks »: un cartoncino pieghevole di formato tascabile il cui uso sostituisce i più costosi esposimetri. E' concepito secondo uno schema ormai divenuto classico e suscettibile di poche varianti, la cui consultazione è consigliabile e sempre più sentita a mano a mano che la tecnica della ripresa progredisce e si complica. Esposimetri di questo tipo sono, del resto, ormai diffusi anche in Italia e sono i fidi compagni di lavoro di tutti i cineasti.

CORRADO TERZI

ANCONA - *Il Cine Club anconitano ha recentemente proiettato* Il cappello di paglia di Firenze, I due timidi e Ossessione.

BERGAMO - *Al Circolo del Cinema « La Cittadella » Luigi Chiarini ha tenuto una conferenza su* Film e spettacolo. *Hanno partecipato alla discussione Guido Aristarco e molti soci.*

CAGLIARI - *Il Circolo del Cinema recentemente costituitosi, ha proiettato comiche di Chaplin,* Monsieur Verdoux, La grande illusione, Othello, La foresta pietrificata e Sirena. *Guido Aristarco ha tenuto due conferenze.*

GONZAGA - *Con la proiezione di* Miracolo a Milano, *in anteprima, si è inaugurato il circolo del cinema « Amici di Zavattini ». Era presente Armando Vitelli, del Consiglio direttivo della F.I.C.C. che ha parlato sull'attività dei circoli del cinema in Italia. Erano pure presenti rappresentanze dei Circoli di Mantova, Suzzara, Carpi, Modena. Dopo la proiezione si è svolta una interessante discussione sul film, protrattasi fino a tarda notte.*

FIRENZE - *Il Cine Club « Controcampo » ha organizzato una importante conferenza del prof. Carlo Battisti, docente di glottologia e interprete di* Umberto D., *sul tema* Il cinema e la lingua. *La manifestazione ha avuto una grande eco negli ambienti culturali e nella stampa fiorentina. Il Circolo ha già raggiunto i 600 soci.*

MILANO - *Il Cine Club Popolare ha organizzato al Capitol una mattinata in onore di Jean-Louis Barrault con la proiezione di* Les enfants du Paradis *in edizione integrale. Barrault ha parlato sul film (presentato da Guido Aristarco) e sulle sue esperienze di attore.*

NUORO - *Al Circolo del Cinema Guido Aristarco ha presentato il film* Sirena *e tenuto una conferenza sul realismo cinematografico.*

PARMA - *Il programma di marzo del Circolo Parmense del Cinema comprende:* Ragazze in uniforme, Cina liberata, Paris qui dort, *una seconda rassegna Ivens* (Le pont e Borinage), *un programma di comiche.*

PERUGIA - *Il Cine Club Perugia ha recentemente proiettato* La corazzata Potemkin, Paris qui dort, *un programma di film-jazz.*

PESARO - *Il Circolo del cinema di Pesaro ha concluso il primo ciclo della sua intensa attività, concretatasi con la proiezione di ventun programmi. Per la manifestazione di chiusura, Virgilio Tosi ha presentati i film di Joris Ivens e ha tenuto la conferenza* Cinema e pubblico. *In precedenza, oltre ai programmi già pubblicati, il Circolo aveva presentato:* Il processo, Aleksandr Nevskij, Vacanze in collegio, Il cappello a tre punte, Il tesoro di Arne, Il carretto fantasma, *un programma di film di pupazzi cecoslovacchi,* Pigmalione, Hellzapoppin, Il cappello di paglia di Firenze, Il ribelle, Il fuggiasco.

REGGIO EMILIA - *Una manifestazione straordinaria in onore di Jean Louis Barrault è stata organizzata dal Circolo Reggiano del Cinema in occasione delle rappresentazioni teatrali date in città dal noto attore francese e dalla sua compagnia. E' stato proiettato il film di Carné* Les enfants du Paradis; *erano presenti numerosi dirigenti e soci di parecchi Circoli emiliani, mentre la F.I.C.C. era rappresentata da Vittoria Botteri.*

ROMA - *Il Circolo di cultura cinematografica « Charlie Chaplin » ha concluso la « Rassegna del cinema cecoslovacco » con la presentazione di un secondo programma di film di pupazzi. Proseguendo nella serie di dibattiti organizzati in occasione della presentazione dei nuovi film italiani, si è svolto quello dedicato a* Roma, ore 11. *La relazione di apertura è stata tenuta da Giorgio Prosperi. Erano presenti, oltre a numerose personalità del mondo culturale e artistico romano, alcuni registi e attori. Tra questi, il gruppo delle attrici che hanno interpretato il film. A conclusione del suo primo ciclo di attività, il Circolo « Charlie Chaplin » ha presentato* La bataille du rail *di Clément.*

ROVIGO - *Dopo un periodo di forzosa inattività, dovuto alle conseguenze della disastrosa alluvione, il Cineclub Rodigino ha annunciato la ripresa delle proiezioni. Gli giungano gli auguri della F.I.C.C. e di tutti i Circoli italiani.*

SASSARI - *Al Circolo del Cinema « Pasinetti » Guido Aristarco ha tenuto una conferenza su* Cinema e cultura.

TRENTO - *Il Centro Cinematografico Universitario Trentino ha proiettato* Les enfants du Paradis *di Carné.*

UDINE - *Oltre a* Caccia tragica *di De Santis (presentazione in occasione della prima visione di* Roma, ore 11), *il Circolo Udinese del Cinema ha presentato un ciclo di film dedicati al « primo e ultimo Clair » con* Paris qui dort, Les deux timides, Le chapeau de paille d'Italie, Le silence est d'or.

URBINO - *Con l'anteprima di* Bellissima, *presentata da Virgilio Tosi, il Cineclub Urbino ha iniziato il secondo ciclo della sua attività di quest'anno sociale. Per la prossima estate, in occasione dei corsi estivi e del corso di giornalismo organizzati della locale Università, il Cineclub realizzerà un « festival del cinema francese ». Già nel 1950, il Circolo aveva organizzato un « festival del cinema italiano ».*

VENEZIA - *Nel mese di marzo, il Circolo del Cinema « F. Pasinetti » ha presentato un programma di film primitivi (Lumière e Méliès),* Terre sans pain *di Buñuel, e due film di John Ford, richiesti dai soci:* Il traditore e Lungo viaggio di ritorno. *Il Cineclub studentesco ha ottenuto, all'inizio del suo secondo anno di attività, un vivissimo successo con oltre 500 adesioni, richiedendo quindi una doppia proiezione. Il prof. Pradella svolge una serie di lezioni dedicate alla storia del cinema.*

Reggio Emilia. Jean-Louis Barrault tra dirigenti e soci del Circolo Reggiano del Cinema dopo la presentazione di Les enfants du Paradis *organizzata dal Circolo in onore dell'attore francese.*

L'attore Victor McLaglen in The Informer *(« Il traditore », 1935) di John Ford; questo film è stato presentato a Venezia dal Circolo del cinema « F. Pasinetti », aderente alla Federazione.*

LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

EDOARDO RESCIGNO (Via Silvio Pellico 4 - Milano; tel. 808072). - *Pubblico per intero il tuo indirizzo poiché tu preghi di far conoscere ai lettori una parte della tua lettera: "Sono un giovane musicista e mi interesso anche di cinema. Per prepararmi a una eventuale attività in questo ramo desidererei vivamente comporre le musiche per qualche film di dilettanti. Darei volentieri anche qualche piccola consulenza per eventuali adattamenti". La bibliografia sull'argomento "musica nel film", pubblicata da* Bianco e Nero, *m'è parsa la più completa e attendibile tra tutte quelle apparse sinora.*

BRUNO CRESCENZI (Roma; tel. 763.737). - *Il numero di telefono di casa tua servirà a quegli schedatori che vorranno accettare il tuo invito a "prendere contatti". Per il caso "f. r." abbiamo già sentito molte "campane", di suono diverso, e perciò la questione dovrebbe essere chiusa. Hai tuttavia ragione, sotto un certo punto di vista.*

DOCUMENTARISTA PASSO SEDICI (Venezia). - *Per i problemi di carattere esclusivamente tecnico ti consiglierei di interpellare, con una lettera piena di particolari e delucidazioni, i dirigenti del Filmservice, in via Moscova a Milano. Tempo fa — oggi non sono più al corrente delle loro attività extra artigiane — si interessavano anche per procurare il «noleggio» ai documentari.*

FILIBERTO L. (Biella). - *Mi sembra per lo meno strano che tu non riesca a procurarti una copia del* Clouzot *edito da Guanda. Tuttavia immagino che tra l'arrivo della tua lettera alla «Diligenza» e oggi (il famoso intervallo che sembra mandare in bestia molti corrispondenti; e lo spazio limitato mi impedisce di accontentarli) immagino — dicevo — che le librerie della tua città abbiano finalmente avuto il volumetto. Ti segnalo (e rivolgo il discorso anche agli altri lettori) il nuovo libretto della serie: dedicato a* Robert Flaherty, *è provvisto come il precedente di una ineccepibile documentazione fotografica e di buone informazioni di carattere biografico e «filmografico» (che brutto termine); e in più troviamo un interessante saggio di Mario Gromo il «flahertiano» avvertito e informato. Acquistato il primo volumetto, si deve per forza prendere anche il secondo; e non nascondo di attendere, con una certa curiosità, il n. 3 dedicato a* De Sica *e il n. 4 dedicato a* Billy Wilder.

HENRY GROPE (Voghera). - *Vorrei poter rispondere alla tua cortese lettera con una altrettanto cortese delucidazione in merito ai concorsi del Centro Sperimentale di Cinematografia; lo farei soprattutto perché tu mi dici che la segreteria del suddetto Centro tarda a farsi viva. Ciò che mi impedisce di accontentarti è solo lo scrupolo: preferisco che le questioni del Centro sia il Centro stesso a dirimerle. Allo scopo di evitare non gli "attacchi" del professor Renato May (il quale non perde occasione per deprecare la mia anonimità), ma i malintesi che possono sempre sorgere in materia di concorsi: malintesi che hanno origine dai discorsi riportati, dalle clausolette mal interpretate e così via.*

ANDREA SANTORI (Milano). - *Chiedendo scusa anche a te, segnalo la risposta data al lettore Henry Grope.*

VITTORIO VALENTI (Siracusa). - *Una vecchia consuetudine mi impedisce di rispondere personalmente ai lettori. Tuttavia non devi vergognarti di veder apparire su queste colonne l'indirizzo dei produttori — da te sollecitati — che pensi possano giovare al "piazzamento" di soggetti comici e "romantici" (come hai la leggiadria di definirli). Il barone Theodoli, che ha messo al mondo* E' l'amor che mi rovina, *ha l'ufficio a Roma in via Siacci 4.*

FERRUCCIO BERTOLINI (Milano). - *Quel nome che Kirk Douglas pronuncia durante il discorso-monologo prima di partire per la "caccia ai serpenti" in* Big Carnival *("L'asso nella manica") è Yogi Berra e non si riferisce, come tu pensi, ad un cantante bensì ad un giocatore di baseball di New York e precisamente della squadra degli Yankees. Il Jim Thorpe di* Pelle di rame *è realmente esistito (ed esiste tuttora); la biografia cinematografica si discosta alquanto dalla realtà, per pure esigenze di spettacolo. Ricordo un vecchio film (era muto se non sbaglio) con Richard Dix, dedicato ad un personaggio simile e intitolato* Orgoglio di razza.

PINO MORONI (Legnano). - *Non sono contrario all'inserimento di un documentario sportivo nel corso di una proiezione purché non ci si riduca a proiettare due o più "giornali" che indubbiamente faranno la felicità di qualche spettatore ma che disgusteranno il resto del pubblico pagante. Il documentario, di carattere sportivo o comunque d'attualità, è ammissibile e direi persino "benvenuto", fin che sta nei limiti del complemento. E perciò, proprio perché ritengo che tu abbia quasi ragione, pubblico quella parte della tua lettera che indica un inconveniente: «E' da pochi giorni — tu scrivi — che nella mia città (Legnano) è venuto a rompere la catena di pellicole andate a male il bel film di Eduardo* Filumena Marturano. *Durante la proiezione di questo lavoro ho notato per l'ennesima volta una cosa sgradevole. Siamo al finale del film: nello spettatore è la commozione per il dramma di Filumena. Il documentario sportivo taglia corto: lascia appena spuntare la parola "fine" e già si è impossessato dello schermo con un fragore di jazz. Mi sono detto allora: "Questi signori non sanno dell'esistenza di due cose: la sensibilità dello spettatore e il rispetto per l'arte". Non basta che si sopportino questi documentari, bisogna pure vederli appiccicati ai film come carte moschicide».*

ANTONIO PERRIONE (Trapani). - *Il formato ridotto 8 mm. è senza dubbio il più economico, e per chi voglia limitarsi a filmetti ad uso "familiare", cioè senza pretendere l'ingrandimento del formato e senza neppure esigere la diffusione dei propri lavoretti, la macchina che tu citi è ottima. C'è anche il formato 9,5 mm., il "Pathé-Baby" per intenderci, che a molti esploratori si è dimostrato utile; so che diversi documentari ricavati dal passo ridotto e trasformati in film di 35 mm. erano appunto stati realizzati col 9,5. La resa della "grana" non era splendida — nettamente inferiore insomma al formato 16 mm. — e tuttavia si poteva parlare di soddisfacenti risultati. Per i testi, tanto i volumetti della serie Poligono che quelli delle Edizioni del Castello (G. Wain,* Vademecum del cinedilettante, *L. 1200) mi han l'aria d'essere completi e sicuri. Per il processo d'inversione, ti consiglierei di non cimentarti: lascia fare ad un laboratorio tecnico, almeno i primi tempi.*

GIANLORENZO DEL CORNO (Milano). - *Nei limiti del possibile, con una disperata pazienza, ho cercato su indici e annuari i dati che ti stanno a cuore. Sui rapporti tra il cinema e Shakespeare è stato pubblicato nel '48, a Londra, per i tipi della casa Saturn, un libro di Brenda Cross, dal titolo* The film of Hamlet. *Il volumetto dei Pelican Books* The Cinema 1950 *dedica le pagg. 68-70 all'argomento; e nel volume* The Cinema 1952, *sempre dei Pelican Books si torna sul tema shakespeariano. E su* Cinema, *tu domandi? Poiché in questi ultimi anni in Italia sono apparsi* Henry V, Hamlet, Macbeth *e* Othello *e considerando il fatto che tu dici "Shakespeare-cinema" in genere, io ti rimando ai fascicoli che trattano dei quattro lavori. Il numero romano si riferisce appunto ai fascicoli; quello in cifre arabe indica la pagina. Incominciamo:* VIII, 252; IV, 150; XXVIII, 315; XXXIII, 124-5; XXXIV, *terza di copertina;* XLIV, 8; XLIX, 242; LI, 296; LIII,362; XLV, 107; LVI, 82; LXXII, 203-4; LXXVI, 340. *Consulta anche il secondo fascicolo di* Sequenze, *pag.* 25.

LUCIANO PARODI (Genova). - *Il Direttore mi incarica di ringraziarti per tutte le belle parole indirizzate a* Cinema. *Personalmente mi sento imbarazzato poiché davvero non posso, qui all'istante, dirti «quali film hanno raggiunto le vette della perfezione artistica». Perché non acquisti, dato che l'elenco è fortunatamente lungo, una buona storia del cinema? Ti indico, quella di Pasinetti; e se non la trovi (il che è probabile essendo il volume piuttosto raro) cerca* Mezzo secolo di cinema, *dello stesso autore, edizioni Poligono. E nel caso tu fossi in grado di accettare con riserva le indicazioni di Sadoul (riserve di natura quasi politica) ti vorrei segnalare anche la sua "Storia" che Einaudi ha da poco edito.*

TINCO COLANI (Napoli). - *Ho capito bene il tuo nome?* La città è salva *(tit. orig.* The Enforcer) *davvero meritava qualche parola in più di quelle spese dal Vice, se non altro per la scioltezza che Bretaigne Windust, un regista fino ad allora troppo legato alla tecnica teatrale, ha dimostrato; e per l'interpretazione di Bogart. Riviste raccomandabili oltre* Bianco e nero e Cinema? *Premesso che* Bianco e nero, *nella recente edizione, non mi entusiasma più, ti indico la nuova* Rassegna del film, *diretta da quell'appassionato cultore che è Fernaldo di Giammatteo, e pubblicata a Torino. Il primo numero è uscito in febbraio.*

PIERO NASILLI (Genova). - *Sì, ti ho letto sino in fondo e sono stremato. Non ho visto* Senza bandiera *e non sarà certo la tua apologia del film che mi indurrà ad accoiuffarlo in qualche cinema periferico. Ti sbagli quando dici che* Key Largo *("L'isola di corallo") sfrutta il romanzo* Avere e non avere *di Hemingway. Dal libro sono stati tratti:* To Have and to Have Not *(venuto in Italia col titolo "Acque del Sud"; ma si giova solo del primo episodio del lavoro di Hemingway) e* The Breaking Point *("Golfo del Messico"; più fedele al romanzo). Il* Key Largo *in questione è invece tratto da un dramma scritto nel '39 da Maxwell Anderson; il reduce ovviamente non era — come ci fa credere il film — un soldato del secondo grande conflitto mondiale, bensì un combattente della guerra civile spagnola. Grazie per i consigli e le segnalazioni.*

CLAUDIO ORSI (Roma). - *Ancora niente; una faticaccia, però! Arrivederci.*

OTTO SCIACCA (Augusta). - *Vorrei davvero farti un favore; ma non quello che mi chiedi nella tua ultima lettera. Rivolgiti direttamente al Centro Sperimentale e aspetta, aspetta.*

LINO DE LINI VILLA (Senza indirizzo). - *Per il regista Moguy, indirizza presso Amato Produzioni, via Sistina 91, Roma. Le proiezioni a Venezia, nel corso del festival, sono libere a tutti quanti possono concedersi il prezzo del biglietto. Gli inviti sono riservati alle proiezioni speciali e per la stampa. La premiazione avviene alla presenza del pubblico pagante. (Avverto i lettori che queste bizzarre informazioni mi sono state richieste da te con particolari raccomandazioni). Auguri.*

V. LABO' (Milano). - Amor non ho... però, però *mi è parso un onesto e tuttavia non fortunato tentativo di uscire dalle linee solite del cinema comico italiano. La "formuletta" viene subito schivata, le idee acquistano una certa consistenza, i "gags" sono di buona lega; eppure c'è un divario profondo tra la prima parte e la seconda, il che — mi è stato spiegato — è dovuto a rimanipolamenti della sceneggiatura miranti solo a far risparmiare nella realizzazione. La scena del "nightclub", a esempio, nelle intenzioni del soggettista e degli sceneggiatori doveva essere ben altra cosa, un fuoco di fila di trovate che in realtà non si ottiene. Non hai fatto caso, tanto per citarti una circostanza, che l'azione del film incomincia verso i primi del secolo ventesimo e senza che una qualsiasi dicitura spieghi che sono passati anni e anni (nulla infatti lo può far supporre poiché il film si compie al massimo nel giro di un mese) ecco che il lavoro termina in piena era del jazz, in un locale notturno stile* 1951 *con l'orchestra che suona i motivi Dixieland nel particolare stile dei "revivals"? Sembra un assurdo dover dedicare qui tante righe ad un lavoro di Giorgio Bianchi, il vate di* Porca miseria; *ma i lettori capiranno, del resto, che se parliamo di* Amor non ho... però, però *e ne inventariamo qualche pregio, non è certo in omaggio al Bianchi bensì al soggettista Marotta.*

NARA CONTI (Sesto Fiorentino). - *Rammento, senza aver potuto vedere proiettato il film, l'annuncio della lavorazione di un* Pinocchio *intorno al '37; ne parlò* Cinema, *vecchia serie. Un amico mio ricorda un* Pinocchio *muto con attori e non disegni animati; ma non c'è modo di cavare altro dalla sua memoria.*

QUAGLIA QUALE (Catania). - *Sfogati pure, quando e come credi, se i risultati sono sempre all'altezza della divertente lettera che mi hai mandato, e che, dopo un'attenta lettura, mi fa sentire come un privilegiato. Ma è possibile che i libri, editi in Italia un mese o un anno fa, debbano riuscire introvabili a Catania, più della Bibbia di Borso d'Este? Perdona la domanda: ma l'indirizzo della casa editrice per avere il volume contro-assegno non potevi domandarmelo? I tuoi articoli m'hanno divertito quanto la lettera: hanno delle idee e del brio. Ma non sono (anzi, non è: mi riferisco a* Sette ore di guai) *adatti per* Cinema.

A TUTTI *coloro che ci hanno scritto (e invero sono molti) in merito alla revisione critica, la redazione risponderà prossimamente fuori di questa rubrica e della rubrica «Lettere», cioè con un ampio articolo in cui verranno riportate e discusse opinioni e proposte.*

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

MARIO GROMO (La Stampa, *Torino*) *cerca i seguenti numeri di* Cinema *vecchia serie:* 149, 152, 155, 156, 164, 170.

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

(Continuazione dalla pag. 166)

singoli film gioverebbero certamente allo scopo.

E' chiaro che un acresciuto aumento delle vendite all'estero dei film italiani, oltre a portare, come prima conseguenza, a un miglioramento qualitativo della nostra produzione, recherebbe un considerevole vantaggio alla nostra bilancia commerciale. D'altra parte sembra non meno evidente che, dato il carattere internazionale del cinematografo, è sul piano internazionale che ogni singola industria nazionale deve, in definitiva, affermarsi, se vuole essere sicura di prosperare e sopravvivere. Sono senz'altro favorevole, per quanto mi riguarda, ad immettere quando sia possibile nuovi elementi nella preparazione e nella realizzazione dei film. L'esperienza di questi ultimi anni ci insegna che la presenza di elementi nuovi influisce quasi sempre in senso positivo sul livello artistico di una produzione ma incide anche enormemente sul costo il costo complessivo. Per fare un esempio pratico, l'utilizzazione, in Due soldi di speranza, *di nuovi attori, affidati per altro ad un regista esperto come Renato Castellani, ha portato all'impiego di circa 100.000 metri di negativo ed ha richiesto un periodo complessivo di lavorazione di sei mesi. Penso che, anche qui, l'attuazione di nuove disposizioni che servissero a compensare in qualche modo la produzione per il maggiore sforzo e la maggiore spesa che derivano dalla utilizzazione di nuovi elementi incoraggerebbe i produttori ad avviarsi, piú decisamente, per questa strada e a servirsi, per la realizzazione dei loro film, di un certo numero di attori, collaboratori etc. del tutto nuovi al mondo del cinema. Questo, oltre a costituire un vantaggio per i prescelti, contribuirebbe ad elevare il livello della produzione e sarebbe in definitiva vantaggioso per gli stessi industriali che potrebbero disporre di una piú ampia scelta di attori e collaboratori. Aggiungerò che anche il problema dell'allargamento e rinnovamento dei quadri verrebbe cosí ad essere via via e direttamente risolto, senza dover attendere che siano disponibili elementi provenienti da apposite scuole.*

SANDRO GHENZI

(Continuazione dalla pag. 168)

cerche da dove le avevo lasciate nei primi anni dei miei studii, e le completai, scoprendo che i fondi delle biblioteche di Roma possiedono piú di metà delle testimonianze, dei documenti, dei manoscritti che si possono consultare sulla commedia dell'arte. Ebbi anzi a fare delle insperate scoperte, andando piú in là dei miei illustri predecessori francesi e russi nell'esame dei fondi, di cui darò conto un giorno in sede puramente teatrale. Queste scoperte furono per me fonte di nuovi orizzonti e di impreviste vedute. Dovetti constatare, che fantasia e sensibilità non potevano certo supplire a tutto ciò che può fornire la storia e la cronaca, e mi furono di largo insegnamento. Di pari passo, conoscendo e comprendendo la commedia dell'arte, in Renoir, in Macchi e in me, si faceva luce l'altra faccia della questione: riportando il piú fedelmente possibile la tradizione e la sua storia, chi avrebbe potuto incarnarne le maschere, e in che modo? Ricorrere ad attori di prosa, anche se già allenati alle maschere, avrebbe significato dar ragione a Goldoni, seguire la sua corrosione, il suo delimitare l'arte teatrale nel disegno di un conflitto psicologico in un personaggio e con altri personaggi. Gli attori di prosa hanno una concezione goldoniana della loro arte: per la commedia dell' arte, un' educazione sbagliata che sarebbe stato impossibile correggere e riprendere, se non altro per la loro mancanza di allenamento fisico. Posto, come avevo sostenuto nel mio saggio su *Bianco e Nero*, che sulla scia della commedia dell'arte sono nati e cresciuti il circo e il varietà, era in queste sedi che bisognava trovare chi avesse potuto capire d'intuito, pur non possedendone alcuna cognizione storica, lo spirito delle maschere, e fosse stato in grado, per preparazione fisica e mimica, di esprimerle ricreandole. Cascatori, parodisti, macchiettisti, dicitori, clowns, acrobati, fantasisti, ecco la materia prima da cui, con un paziente « dressage » si poteva far venire in luce il gioco della commedia dell'arte.

Le ricerche in questo campo non furono meno lente e ardue di quelle compiute in biblioteca. Casualmente, in una località fuori porta, aspettando un trenino locale, entrammo nel circo « Medini ». Circo « familiare » senza piú cavalli e tanto meno esemplari di povere belve. Una sola famiglia, di quindici membri, e da secoli « spettacolo viaggiante », da secoli forse, affamata. Nella piccola borgata non c'è neanche il cinema, quindi il circo « Medini » può ancora soggiornare. Le sue tende sono a pezzi, le corde per le acrobazie annerite dall'uso. Ci si siede attorno alla pista, sulle panche, e i Medini passano in qua e in là avvolti in vestaglie sgargianti, ma lacere. Maria e Lucia, due sorelline di sei e otto anni, con Alfredo, il fratellino di dieci, compiono acrobazie di ogni genere: « piegate » e « voltate ». I loro teneri corpi sono esposti semi-nudi. Hanno membra gentili e affusolate, che le privazioni hanno indebolito. E dietro alla tenda li aspetta Giulio, di tre anni, che ha già imparato a far capriole. Il vecchio Medini, il viso tempestato di rughe, lo sguardo avvizzito, eppure duro, aspetta con lui che venga il turno del suo numero, la sua entrata da « Augusto ». Gli restano troppo pochi denti in bocca per far comprendere ciò che dice; pure, due o tre vecchi effetti comici, li cava sempre, e il suo pubblico si diverte. E' in un affollatissimo avanspettacolo di periferia che Giulio Macchi vede per la prima volta due parodisti dai successi clamorosi, Dante e Rino, snodati fino all'impossibile, infallibili suscitatori di riso. All'Opera incontriamo un ballerino acrobata e figlio d'acrobati, Kollner. Odoardo Spadaro, che è già un personaggio del film, il suo padre nobile, diviene qui il capocomico, e come tale, Pantalone: le sue celebri esperienze al Moulin-Rouge, si tramutano in sottili e caustiche qualità caricaturali. Nada Fiorelli è la semplice e affettuosa Bettina del copione, che qui cerca di trasfigurarsi nel ruolo di una fatale Isabella, innamorata di Florindo (Kollner). Rino è il Dottore. Il vecchio Medini, uno stanco e brontolone Pulcinella (sono attori che si devono sorprendere anche nella vita, con loro patetici atteggiamenti). Lina Marenco e Rossana Montesi, transfughe dal palcoscenico, sono due apparizioni fugaci e drammatiche. Dante è Arlecchino, e i quattro piccoli Medini, quattro piccoli Arlecchini. Il figlio d'arte Renato Chiantoni, chiassoso Capitan Spaventa. Anna Magnani è Colombina. Con il maestro Gino Marinuzzi per le musiche, con Mario Chiari per le scenografie, con Maria de Matteis per i costumi, lasciamo tutto autentico e fedele. Cosí posso pensare, e la cosa è veramente assurda per un film destinato a cosí largo pubblico, che quei cinquanta studiosi della commedia dell' arte sparsi nel mondo potranno trovare in questi brani movimenti, motivi, scherzi, di rigorosa veridicità. Quale poi sia il loro effetto nel film, solo il montaggio potrà saperlo. La complessa esperienza è stata per noi positiva da un duplice punto di vista. Sia confermando quanto avevo sostenuto nel mio saggio circa il legame d'eredità tra le libere forme di teatro, di cui la commedia dell'arte è un'espressione-culmine, e le forme cinematografiche (che poi potranno divenire televisive, che saranno sempre quelle diffuse oltre i confini della coscienza). Non c'è stata difatti frattura reale tra l' esecuzione teatrale delle nostre scene di commedia e la ripresa cinematografica: si era nello stesso ritmo. Sia contribuendo a smentire quanti vedono il film in funzione d' illustrazione narrativa, anziché di penetrazione spettacolare. Le discussioni e le decisioni prese con Jean Renoir, vertevano anzitutto sul ponte di comunicazione che bisognava gettare verso il pubblico, sugli effetti che bisognava ottenere a questo scopo, sull'idea e l'emozione che bisognava porgere. Si trattava di vera e propria « ars dramatica », e qui dove i comici dell'arte furono ineguagliabili maestri, veniva spontaneo l' adeguarsi al nuovo mezzo: con la necessaria brevità degli spunti, con l'assoluta chiarezza del loro svolgersi. Due principii base che hanno permesso a Jean Renoir di giungere tante volte al cuore del pubblico con la sua umanità e la sua naturale elaborazione di sentimenti, di far sentire autentica la sua drammatica descrizione del mondo. Anch'io tesi verso l'autenticità il lavoro con i miei attori, il disegno espressivo, nell' atteggiamento, nel passo, nel gesto, nella voce, di ciascuna maschera. Erano appunto le giornate di carnevale: e pensavo ai carnevali romani descritti da Goethe e da Gogol, raffigurati dal Pinelli e dal Belli. Roma è fra le poche città d'Europa in cui sia consentito, sentirsi improvvisamente in un tempo passato, rivivere tra mondi che sembra di aver sempre conosciuto, com'è per me quello delle maschere. So bene come il passato sia sepolto, e quanto sia vano cercare tra le ceneri quello che oggi non si ha. Ma qui si trattava anzitutto di vagare con l' immaginazione dello spettacolo tra le antiche immagini e gli antichi segni dei manoscritti, cosí da delineare lo stato d'animo di un'attrice, una perenne vicenda interiore, di cui una singolare atmosfera storica poteva essere lo sfondo e il sostegno piú sicuro, come se si fosse ancora in un'Italia da romanzesco stendhaliano. Renoir ha voluto comporre pezzo per pezzo il caleidoscopio di questo paesaggio spirituale, di queste impetuose psicologie, traendoli dalle nostre leggende. Le maschere hanno anzitutto una nativa gioia di vivere, un combattivo senso di festa per l'esistenza: ed è quanto ci hanno comunicato con i loro simboli, dando colore, flusso, armoniosa passione alle linee del nostro lavoro.

VITO PANDOLFI

NEW YORK. Vittorio De Sica e il sindaco Vincent Impellitteri. Nella consueta lettera dagli Stati Uniti, il nostro Giorgio N. Fenin dà informazioni sul viaggio di De Sica in America.