

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **84**

NUOVA SERIE - 15 APRILE 1952

UN REFERENDUM SU UMBERTO D.

IL 2 MARZO 1952, organizzata dal Cine Club Popolare Milanese, ha avuto luogo al cinema Capitol di Milano una proiezione speciale con referendum di *Umberto D.* di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini. Erano presenti circa 1400 spettatori. In base alla indicazione della professione si è potuto così suddividere il pubblico: operai: 17%; impiegati: 42%; liberi professionisti: 19%; studenti: 17%; insegnanti: 5%. Hanno risposto al referendum 160 spettatori, l'85% dei quali ha espresso parere favorevole; il 12,1% parere favorevole con riserva; il 2% parere negativo. Le risposte negative si sono avute solo tra gli studenti, e nella percentuale del 19% sul numero totale degli studenti presenti.

PARERI FAVOREVOLI. - «E' un film che rispecchia due fenomeni della vita, l'onestà pura di una esistenza vissuta, travolta dal miasma, dalla brutalità, dalla corruzione, dal profitantismo. Abbiamo bisogno di questi film per mettere qualche freccia nei cuori sordi ai richiami dell'onestà, dell'umanità per un miglior vivere civile» (Mario Roncaglia); «Umberto D. ha rinviato il suicidio a un nuovo e più forte inasprimento della propria condizione di miseria spirituale e materiale, oppure l'unico folle affetto che lo lega a un cane bastardo gli dà la forza, sia pure quella posta al di là di ogni umano conforto, di continuare una vita che vita non è ma lento, inesorabile spegnersi sotto lo sguardo di una società cinica, indifferente, ipocrita? Questo dilemma in cui consiste la bellezza umana, cioè poetica e vera della tragica realtà che vive Umberto D., ci lega a questi di forte simpatia; di quella simpatia che soltanto la nostra colpa e vergogna di spingerlo verso un treno in corsa o di tenerlo legato ad una bassa condizione di vita, sanno ispirare e far sentire» (Michele Labella, studente); «Il film *Umberto D.* è bellissimo sotto tutti gli aspetti e pieno di vero realismo. Serve veramente a nobilitare l'umanità, specialmente la classe più abbiente che per i mezzi esuberanti di cui gode non si cura delle sofferenze umane». (Giuseppe Scontrino, studente); «Una delle tante tragedie umane che poi vengono trattate in due righe di cronaca nera. Finalmente c'è un regista che "sa vedere", "sa dire", sa far comprendere» (Prof.ssa Bisignani); «Lavoro da far vedere alla gioventù di oggi» (un'assistente sanitaria); «E' un film di una umanità toccante. La personalità di Umberto D. è quella di migliaia di pensionati statali che si aggirano per le strade d'Italia, vestiti in modo decoroso, ma che conducono una esistenza grama, piena di rinunce, in una squallida stanza ammobigliata. La mano che Umberto D. porge e ritrae con vergogna, è la mano onesta di migliaia di uomini che hanno dedicato tutta la loro vita per il bene della società, la quale nega loro anche il minimo indispensabile per vivere. I personaggi sono tutti profondamente reali. Tutto il film è una denuncia aperta a questa società che dopo aver utilizzato gli uomini per decine di anni, li costringe alla disperazione e al suicidio» (insegnante Anna Zannucoli); «In un'epoca che furoreggiano i varietà e i fumetti le chiese rigurgitano mentre la gen-

te scambia per intelligenza il saper truffare bene, non mi meraviglia che il film *Umberto D.* abbia suscitato dei commenti. Però il fatto che il teatro era gremito può consolare; perseverate e auguri» (Maria Battaglia, sarta da donna); «E' una realistica denuncia delle condizioni di vita cui è costretta una delle categorie tra le più disagiate del nostro Paese: quella dei pensionati. Il film commuove profondamente, ma lascia turbato, angosciato lo spettatore. Questo forse perché non lascia intravedere una via di uscita, non indica una soluzione. Manca anche la ricerca delle cause, manca anche il contrasto con la sfacciatata ricchezza di alcune centinaia di migliaia di "italiani". Forse anche solo da ciò il problema avrebbe trovato una via d'uscita e il film un giusto sviluppo nell'animo dello spettatore» (dott. Max Massini, medico); «*Umberto D.* è stato per me il migliore film che ho visto, realistico e umano. Non mi capita spesso vedere opere così coerenti al modo del vivere comune. Abito in un paese, essendo il cinema gestito dall'A.C. sono costretto a volte a sopportare tante mostruosità, d'irrealità, d'incoerenza e di falsificazione nei film che offende la coscienza umana. *Umberto D.* è potente perché richiama la opinione su un problema grave e urgente. Questo secondo me è l'indirizzo del cinema perché porta gli uomini al pensare, perché li porta a una realtà viva che tutti vivono» (Pierino Brambati, artigiano); «Prima di dare un giudizio su *Umberto D.* bisogna essere d'accordo su di un punto che credo fondamentale: o chiediamo al regista di indicarci una soluzione, o ci limitiamo a osservare e discutere il problema proposto e messo in luce. Nel primo caso anche *Ladri di biciclette* è incompleto. Nel secondo caso dobbiamo dire che De Sica ci ha dato con *Umberto D.* un quadro fedele del pensionato statale e, pur senza indagare le cause della sua situazione, ne ha posto in primo piano la figura umana, non meno importante di quella economica, dando soprattutto un giudizio e prendendo posizione nei riguardi di una società (e qui è il pregio del film)» (Oliviero Sandrini); «Un film sincero e infinitamente umano, gli applausi per il quale mi auguro possano giungere, con la stessa vigoria, a Montecitorio, dove sarebbe così tanto logico, e forse per questa ragione, impossibile, poterlo proiettare almeno una volta in presenza di tutti coloro che reggono le sorti del nostro travagliato Paese!» (Mario Botteggi, rappresentante); «Opere come questa richiedono soprattutto un giudizio morale, positivo sempre da un punto di vista generale appunto per questa azione stimolante a pensare esercitata sul pubblico. Personalmente avrei preferito meno acquiescenza e più spirito di ribellione nel protagonista, la civiltà morale o strumentale che sia è sempre frutto di lotta» (R. R., ingegnere); «Entusiasta per questo film, specchio e pronostico della vita che ci aspetta dopo l'invalidità, o una prematura malattia, dico, ci aspetta, perché anche noi piccoli artigiani saremo (pressapoco) destinati forse peggio, dovendoci basare solo sui nostri risparmi» (Martino Mussitelli, artigiano

pellicciaio); «*Umberto D.* è un film che migliorerà certo quei sentimenti e quei rapporti economici sociali tra gli Italiani, e contribuirà a quella comprensione e a quel rispetto tra uomo e uomo che sono la base di una civiltà più umana e cristiana della nostra» (Levato, sarta); «Umano e veritiero» (Leone Chierici, pensionato ex-impiegato a L. 9800 ogni due mesi); «E' un film che dovrebbe rendere pensosi gli onesti e servire a rendere più buoni e meno egoisti tutti coloro che fanno della vita l'arrembaggio indiscriminato solo a totale loro beneficio!» (un impiegato privato); «E' il film più sincero e spontaneo — e quindi più coraggioso e disinteressato — prodotto finora in Italia. Soltanto ammorbida la scena della Celere (a Roma poi!) e troppo accentrata sul cagnolino la scena finale, che giunge improvvisa e forse non perfettamente conclusiva, né per la tesi né per l'episodio» (Giuseppe Passadori, bancario); «Ancora una volta De Sica mi è apparso il difensore più sincero e sensibile dei "dimenticati"» (Alda Fornasiero, impiegata); «Film del genere sono vanto della cinematografia Italiana, fanno onore ai nostri registi, soggettisti, e anche agli interpreti che impongono tanto calore nel rappresentare con efficacia la parte loro affidatagli» (Piero Ferrari, tranviere); «E' il film capolavoro di De Sica. Con quest'opera il regista affrontando e svolgendo sino in fondo il desolato tema della vecchiaia e della solitudine angosciata dell'Uomo, e accettando senza riserve la tragicità dell'esistenza ha raggiunto i vertici dell'Arte di un Ch. Chaplin, di un Clouzot, di un Von Stroheim. Una società in cui un uomo è costretto a fare questa fine, è condannata» (Bruno Bassi, impiegato); «Che cosa potrebbe dirvi su questo film una pensionata dell'Istituto di Previdenza Sociale, percependo la somma di L. 7472 ogni due mesi e con una trattenuta mensile di L. 1400 perché attualmente è ancora nella possibilità di lavorare, e avendo madre a carico? Tendo affettuosamente le mani con sincera ammirazione a De Sica e Zavattini per l'umana delicata comprensione in ogni minimo particolare della loro opera, auguro che questo film possa essere di monito a chi dovrebbe intendere» (una "travet"); «Questi sono i film che istruiscono e non incretiniscono, che svegliano il popolo e non lo addormentano. Forza De Sica, tieni duro e continua nella tua fatica che avrai l'appoggio di tutte le forze oneste, in Italia e anche all'estero» (A. Morganti, impiegato); «Risponde con cruda realtà alla sorte dei poveri pensionati. Ma a paragone delle misere 4000 lire al mese dei pensionati della Previdenza Sociale, sono fiori. Questo film dovrebbe essere di sprone e di comprensione per quelli che ci governano» (Alfonso Bolzano, pensionato della Previdenza Sociale per invalidità); «Umberto D., con la sua umana semplicità, insegna a questo mondo egoista che cosa significhi dovere vivere» (Clara Chiappa, impiegata); «E' veramente un tribunale di giustizia» (Luigi Carminati, tracciatore meccanico C. G. E.); «Abbiamo bisogno che in Italia ce ne sia tanti, del De Sica e dei Zavattini. Grazie. La vostra

battaglia è la mia, di quella, di tutti gli uomini di cuore» (Eugenio Alvazzi, imbianchino); «Io, operaio, ti dico che il tuo film è qualche cosa di umano, e non so come tu, non essendo in condizioni disastrose come gli operai, hai potuto fare un film di umana coscienza» (Salvatore Praitano, operaio poligrafico).

PARERI FAVOREVOLI CON RISERVA. - «Forse non stonerebbe il contrasto di qualche nota umoristica, la vita è fatta anche di questo... anche se qualche volta la nota arriva nel momento più stonato» (Nazareno Calligari, radiotecnico); «Poco adatto a conquistare, e quindi a influenzare, il grosso pubblico» (T. Massera); «Avrei desiderato che il grande regista De Sica avesse portato il protagonista in una azione più concreta di lotta» (R. Bianchi); «Qualche episodio che ne variasse l'atmosfera» (Maria Cappa, casalinga); «Pur nobile di fattura e intenti, è di gran lunga inferiore a *Ladri di biciclette*» (Dott. Prof. Bianca Ceva); «A mio avviso era più completo se l'inizio del film fosse stato la fine» (Angelo Moretti, operaio); «Battuta d'arresto rispetto ai precedenti film del regista. La denuncia sociale così cruda, trova contrasto in un finale non convincente» (Ernesto Breviaro, impiegato); «Opera squisitamente umana mirabilmente eseguita. Trovo solamente inutile, pur lasciando la sequenza, la voluta urtante irrivenza del particolare riguardante la recitazione del rosario. Un'opera d'arte come questa, che è tutta un messaggio di bontà, non ha bisogno di questi mezzucci cattivi per affermarsi» (uno spettatore); «Eccessiva lentezza d'azione e sovrabbondanza di pause» (Sandro Sulpizi, studente); «Ottima l'impostazione sociale del problema dei pensionati, sebbene tale denuncia non sia sostenuta con eguale forza sino alla fine» (Alberta Orтели, disegnatrice).

PARERI NEGATIVI. - «E' un film barboso e cattivo. Possibile che tutti voltino le spalle al povero pensionato? Perché si è cacciato in una pensione così immorale? Perché la ragazza doveva essere in quello stato? Non poteva essere una brava ragazza? E non le poteva bastare uno, ne occorrevano proprio due?» (Augusto Galli, studente); «Il film, francamente, mi ha deluso. A parte qualche felice trovata, mi è parso poco cinematografico e un po' monotono. Il dramma di Umberto D. mi pare consista nella sua incapacità di adattarsi all'esistenza, di comunicare con gli altri, non ha un valore universale e alla fine la sua storia mi lascia indifferente» (Pia Bianchi, studentessa); «Nell'insieme il film è incoerente, il dramma del vecchio non si inquadra nel dramma sociale. Ci sono molte note volute. Nei particolari è reale, ma l'insieme suona astratto» (Marisa Bianchi, studentessa); «Personaggi e situazioni falsi, i più, forse anche sul piano della realtà, cosa che avrebbe d'altronde un'importanza relativa, ma direi senz'altro su quello dell'arte. Falsità da cui non si salva che solo in parte lo stesso Umberto D., non certo ben interpretato dal Battisti, e da cui è invece completamente libera la servetta a cui rimangono legati i momenti migliori del film: quella mattina presto, di ispirazione felicissima. S'avverte lo sforzo di De Sica di evitare il pericolo della retorica, del sentimentalismo non accorgendosi così di cadere nella retorica dell'antiretorica» (Enzo F. Palmarini, studente).

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Redattore capo: GUIDO ARISTARCO

Nuova serie
Volume VII

Anno V - 15
Aprile 1952

FASCICOLO 84

Questo numero contiene:

- Un referendum
su "Umberto D."* Seconda di copertina
- Cinema-gira* 186
- NEREO BATTELLO e RENZO RENZI
Il nuovo "Dizionario della paura" 189
- FRANCESCO PASINETTI
Lettere a un amico in provincia 193
- LUIGI CHIARINI
Les enfants du paradis e vecchia scuola 195
- O. D. F.
Rider's indigest 196
- VITTORIO DE SICA
Che cosa penso della censura 197
- EDGARDO PAVESI
*Congresso internazionale
sul cinema per i ragazzi (ID)* 198
- BRACCIO AGNOLETTI
*Portare l'attore dall'uomo della strada
(Intervista con Eduardo de Filippo)* 199
- GIORGIO N. FENIN
All'ordine del giorno i film italiani 202
- D. A. LEMMI
Due soldi di speranza per il cinema francese 203
- DOMENICO MECCOLI
Un popolo felice senza cinecittà 205
- GIULIO CESARE CASTELLO
Alfabeto minore di Hollywood 207
- ALADINO
Scaffale del regista 208
- DAVID W. GRIFFITH
*Retrospective: La moglie del viceré
puliva il palcoscenico* 209
- GUIDO ARISTARCO
Film di questi giorni 211
- V. T.
Circoli del cinema 213
- GLAUCO VIAZZI
Biblioteca 214
- IL POSTIGLIONE
La diligenza 216

Impaginazione: F. F. FRISONI

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

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Jean Peters in "Anne of the Indies", film di Jacques Tourneur.



Susan Hayward, che appare in questi giorni sui nostri schermi nelle vesti umoristiche di una umoristica Betsabea, ritorna ai 'musicals' con *With a Song in My Heart* («Con una canzone nel mio cuore») di W. Lang.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Cuore di Roma (E.C.I.S.), regista Roberto Montero, operatore Giovanni Pucci, interpreti Linda Sini, Gianni Rizzo, Leopoldo Valentini, John Fostini (Ermano Randi), Gisella Monaldi, Antonio Baccelli, Camillo Pilotto, Saro Urzì; 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, con la partecipazione di Rossano Brazzi e Giulio Donnini.

Risulta rimandata...

...la lavorazione del film La città si diverte (Arpa Film), di Max Neufeld, del quale sono state finora effettuate soltanto le riprese che si riferiscono al Concorso Nazionale della Canzone di San Remo (al film dovrebbe partecipare anche Tino Scotti, se e quando la lavorazione dovesse riprendere).

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, Gisella Mathews, Elena Altieri, William Tubbs, John Pasetti, Renato Chiantoni, Giulio Tedeschi, Alfredo Kolner, Alfredo Medini, Cecil Mathews, Lina Marengo; Processo a una città (Filmcostellazione), 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; Gli undici moschettieri (Ponti-De Laurentiis), registi Ennio De Concini e Fausto Saraceni, operatore Tonino Delli Colli, interpreti i più noti assi del calcio italiano del passato e del presente (parte del film è composto di materiale di repertorio); Lo sai che i papaveri... (Excelsa Film), registi Metz e Marchesi, operatore Riccardo Pallottini, interpreti Walter Chiari (e la compagna della rivista Sogno di un Walter), Anna Maria Ferrero,

Carlo Campanini, Luisa Rossi, Dorian Gray; Dov'è la libertà? (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; 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; Art. 519 C. P.: Violenza carnale (Zeus Film), regista Leonardo Cortese, operatore Anchise Brizzi, interpreti Henri Vidal, Cosetta Greco, Giorgio Albertazzi, Maria Laura Rocca, Rosi Mazzacurati, Paolo Stoppa, Denise Grey, Emilio Cigoli; Eran trecento... (La spigolatrice di Sapri; «I Films Pandora»), regista Gian Paolo Callegari, operatore Vincenzo Seratrice, interpreti Rossano Brazzi, Myriam Bruh, Franca Marzi, Peter Trent, Armando Guarnieri, Fiorella Ferrero, Luisa Rivelli, Antonio Cifariello, Marco Guglielmi, con la partecipazione di Paola Barbara; I tre corsari (Ponti-De Laurentiis), regista Mario Soldati, operatore Tonino Delli Colli,

interpreti Ettore Manni, Cesare Danova, Marcello Salviati, Marc Lawrence, Barbara Florian; Carica eroica (Mambretti-Lux Film, con la collaborazione dell'Associazione dell'Arma di Cavalleria), regista Francesco De Robertis, operatore Carlo Bellero, interpreti attori non professionisti; Giovinetta (Prod. Cinem. Bomba & C.), regista Giorgio Pàstina, operatore Clemente Santoni, interpreti Franco Interlenghi, Hélène Remy, Delia Scala, Virgilio Riento, Eduardo Passarelli, Camillo Pilotto, Carletto Sposito, con la partecipazione di Charles Trenet, Riccardo Billi, Mario Riva, Fiorenzo Fiorentini, Alberto Sordi, Enrico Luzi, Alberto Sorrentino, Nilla Pizzi e Gino Latilla; Il richiamo del ghiacciaio (Alpes Film), regista don Oswald Dr. Langini, operatori Luis Kantern e Ugo Frassi, interpreti Edy Della Valle, Loïsette Laurent, Osvaldo Langini, Tino Roberti, Marius Misard e un gruppo di guide alpine valdostane; A fil di spada (Panaria Film), regista Carlo Ludovico Bragaglia, operatore Mario Albertelli, 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; Missione senza gloria (Panaria Film: questo film viene realizzato contemporaneamente al precedente, dai medesimi tecnici), regista Carlo Ludovico Bragaglia, operatore Mario Albertelli, interpreti Massimo Girotti, Tamara Lees, Roldano Lupi, Luciana Vedovelli, con la partecipazione

A sinistra: Judy Holliday e George Cukor durante le riprese di The Marrying Kind, film recentemente terminato. A destra: Ursula Burg in Karriere in Paris, film che si ispira a Balzac e diretto, nella Germania orientale, dal regista Georg C. Klaren; operatore Fritz Lehmann.



di Umberto Spadaro; La regina di Saba (Oro Film), regista Piero Francisci, operatore Mario Montuori, interpreti Gino Cervi, Gino Leurim, Leonora Ruffo, Nyta Dover, Dorian Gray, Isa Pola, Franco Silva; Cuore forestiero (Prod.: Ditta Ferrigno, Napoli), regista Armando Fizzarotti, operatore Carlo Carlini, interpreti Piero Lulli, Aldo Nicodemi, Maria Piazzai, Gigi Pisano, Amalia Pellegrino, Franco Jamonte, Arturo Gigliati; Rimorso (Romana Film), regista Armando Grottini, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Otello Toso, Maria Grazia Francia, Linda Sini, Mirko Ellis, Tina Pica, Agostino Salvietti, Gigi Pisani, Enzo Maggio.

Varie «troupe» straniere...

...si preparano a girare i loro film (o parte di essi) nel nostro paese. Fra i più recenti o insistenti annunci del genere registriamo i seguenti: International Incident, di Anatole Litvak, con James Mason e Hildegard Kneff, da girarsi parzialmente anche in Francia e in Gran Bretagna (produzione 20th Century-Fox); Roman Holiday, di William Wyler, con Gregory Peck e Audrey Hepburn, da girarsi interamente a Roma, compresi gli interni (produzione Paramount); Pirates Gold, di William Berke, con Cesar Romero ed Evelyn Keyes, anche questo da realizzarsi completamente nella capitale (produzione Lippert Pictures, in compartecipazione con la Fono Roma); un film tratto da un soggetto di Jacques Viot, di co-produzione italo-francese, con Cosetta Greco, Raf Vallone (che attualmente si trova in Spagna) e il piccolo direttore d'orchestra Roberto Benzi, per la regia di Georges Lacombe (con alcune riprese a Roma, a Venezia e a Parigi); My Cousin Rachael di George Cukor, ricavato dal più recente romanzo di Daphne Du Maurier (solo alcuni esterni di tale film dovrebbero essere girati in Italia); e per finire, il film che Jules Dassin si prepara a realizzare sotto l'egida dell'Istituto Internazionale di Difesa Sociale (ma, a quanto pare, con una troupe di tecnici italiani), sulle attuali condizioni del sistema penale, e per la stesura del cui soggetto il regista di Brute Force e di Naked City si vale della collaborazione di Sergio Amidei, e si varrà della consulenza di eminenti personalità nel campo degli studi giuridici e criminologici: dal prof. Macaggi, Presidente dell'A. I. di Medicina Legale, al prof. Della Volta della S. I. di Psicologia, e al prof. De Lisi, docente di neuropsichica.

Ad Arezzo...

...si è recentemente inaugurato il Centro provinciale di cinematografia scolastica, alla presenza di varie personalità ed insegnanti, e con l'intervento del Commissario nazionale della Cineteca autonoma del ministero della Pubblica Istruzione, prof. Remo Branca.

Fra i documentari...

...al montaggio ve ne sono cinque realizzati da Giorgio Moser regista e Antonio Busia operatore, nel loro ultimo viaggio africano, in Liberia, nel Senegal, nella Guinea Francese e nella Costa d'Avorio: Vieni, figlia d'Africa e Nana Krou (bianco e nero), Giungla di ferro (in Ferramiaco-



Stewart Granger e Anna Maria Pierangeli (Pier Angeli per gli americani) studiano un'inquadratura di The Light Touch di Richard Brooks. Il precedente film americano della Pierangeli è Teresa di Zinnemann.

lor) Fantasia africana e Un villaggio nella giungla (girati in 16 mm. col sistema Kodacrom e da ridurre in Technicolor). Per quanto riguarda il commento musicale, viene comunicato che due dei cinque documentari saranno accompagnati dalla «Liberian Suite» di Duke Ellington, di cui il regista ha ottenuto i diritti di riproduzione per tutto il mondo. La troupe della Omnibus Film, produttrice dei documentari, ha inoltre girato una serie di otto avvenimenti in bianco e nero e a colori, per il giornale cinematografico d'attualità, Mondo libero.

I prezzi...

...del materiale a colori della Ferrania sono stati ridotti nella seguente misura: il negativo da lire 400 al

metro, a lire 320; e il positivo da lire 160 al metro, a lire 120.

Il Congresso internazionale...

...di studi audio-visivi, indetto dall'UNESCO all'Università Cattolica di Milano, si è concluso dopo una settimana di sedute. Fra i partecipanti oltre al presidente del Congresso, Padre Gemelli, erano: il prof. Musatti, ordinario di psicologia all'Università di Milano, il delegato inglese Mr. Maddison, il delegato francese M. Lefranc, la dott. Tarroni della Cineteca autonoma del ministero della Pubblica Istruzione e il prof. Fulchignoni dell'UNESCO.

La vita dei «generici»...

...una delle categorie più tipiche del mondo cinematografico, sarà illustra-

ta da un documentario di Valerio Zurlini, prodotto da Silvano Valenti per la Lux, e attualmente in lavorazione (l'operatore è Pier Ludovico Pavoni, il commento musicale sarà di Mario Nascimbene). Gran parte delle riprese viene effettuata nella sede del Sindacato Cinema Produzione della Federazione Italiana Lavoratori dello Spettacolo, a Roma.

Il Comitato...

...direttivo del Centro internazionale del cinema educativo e culturale CIDALC di Roma ha deciso di istituire, in pieno accordo con la Mostra di Venezia, un premio internazionale CIDALC intitolato «La gondola». Questo premio è destinato a un film ricreativo per ragazzi che presenti qualità artistiche ed educa-

Da La macchina ammazzacattivi; questo film di Rossellini, la cui lavorazione venne più volte interrotta, apparirà prossimamente sui comuni schermi italiani. Rossellini ha recentemente terminato Europa-1951.



tive, sia esso di corto che di lungo metraggio. Una giuria internazionale, composta di cinque membri, attribuirà il premio durante il Festival del film per ragazzi che si svolgerà a Venezia dall'8 al 18 agosto 1952.

La Fiera campionaria...

...di Bologna, alla sua sedicesima edizione, che si svolgerà al Parco della Montagnola dall'8 al 22 maggio, allestisce quest'anno un padiglione interamente dedicato alle industrie e alla tecnica dello spettacolo. Tale padiglione, comprendente le sezioni del teatro e del cinema e allestito a cura di Giuseppe Pardieri, costituisce una novità in campo fieristico. Esso infatti viene disposto in modo da esporre i prodotti, le creazioni, le dimostrazioni di attività, delle case, ditte, associazioni ed enti che concorrono alle varie fasi di creazione di uno spettacolo teatrale o cinematografico. L'Ente autonomo Fiera di Bologna, in occasione delle manifestazioni concernenti la prima

gersi alla Segreteria generale della Fiera, Piazza del Francia 1, Bologna.

GRAN BRETAGNA

Una riduzione...

...della famosissima « opera-ballata » del 1728 di John Gay, *The Beggar's Opera*, il più possibile fedele al testo originale (musiche comprese), sarà probabilmente il prossimo film di Laurence Olivier, nel quale il grande attore e regista dovrà naturalmente cantare (i comunicati precisano in proposito che i provini di canto eseguiti recentemente dall'Olivier in America sono risultati soddisfacenti). Come si ricorderà, il celebre film di Pabst del 1931 (*Die Dreigroschenoper*, ovvero — nell'edizione francese, *L'opéra de quat' sous*) era la riduzione cinematografica del rifacimento effettuato da Bert Brecht nel 1927, mentre il film di Olivier dovrebbe essere un'opera concepita nello spirito e con la severità dell'Henry V.

il personaggio di un musicista che in sogno vivrà in tre epoche diverse, rappresentate ciascuna da una figura femminile: Magali De Vendeuil (la nuova « scoperta » di Clair), la « belle de nuit » della nostra epoca, Martine Carol, la « belle de nuit » del 1900 e finalmente la nostra Gina Lollobrigida che sarà la « belle de nuit » del 1830. Prenderanno parte al film numerosi attori, fra cui: Raymond Cordy, Raymond Bussière e Paolo Stoppa.

Ottenuta l'autorizzazione...

...preventiva della censura per l'ormai famoso film su *L'affaire Seznec*, André Cayatte ha scoperto che nel frattempo i produttori avevano cambiato idea e quindi si è trovato improvvisamente senza i capitali necessari. Per non rinunciare al suo progetto il regista ha intenzione di aprire una sottoscrizione fra il pubblico, con la vendita di azioni da mille franchi ciascuna: gli azionisti, in proporzione alla loro partecipazione al finanziamento del film, avranno naturalmente diritto ad una parte degli utili.

U.R.S.S.

«Suddito fedele»...

...il nuovo film di produzione DEFA (Germania Orientale), da poco passato in visione dagli organi competenti presso il ministero della Cinematografia, verrà quanto prima programmato in tutta l'Unione Sovietica, preceduto da una serie di elogi « ufficiali » da parte delle autorità e della critica, i quali equivalgono al « lancio pubblicitario » dei film nel mondo occidentale. « Suddito fedele », ricavato da un romanzo di Heinrich Mann, che è una satira dei tempi del Kaiser, è stato diretto da Wolfgang Staudte, e interpretato dai seguenti attori: V. Peters, S. Talbach e R. Fischer.

U.S.A.

«Warnercolor»...

...si chiama il nuovo sistema di ripresa a colori, che sulla base del processo Eastman, i tecnici della Warner Bros. hanno da poco messo in funzione: i vantaggi principali del procedimento consistono nel fatto che esso non richiederà né macchine da presa speciali né sprechi di luce o particolari tipi di trucature per gli attori, e la stampa inoltre sarà semplice quanto quella del bianco e nero. A parte il fatto che adottandolo su larga scala i Warner potranno svincolarsi, per quanto riguarda la produzione dei film a colori, dalla Technicolor Corporation. Il primo film nel quale il « Warnercolor » è stato applicato (e a quanto pare con risultati assai soddisfacenti) è *The Lion and the Horse*.

Walt Disney...

...ha in progetto un nuovo film a disegni animati e con figure umane (sistema che pareva ormai avere abbandonato), da girarsi in parte in Giappone, in compartecipazione con gli studi locali Daiei. Il soggetto dovrebbe essere tratto da una favola giapponese.

SPAGNA

«Decameron Nights»...

...è il titolo di un film tratto da tre novelle del Boccaccio che il produt-

tore Mike Frankovich inizierà a Madrid nel prossimo mese. Regista del film, che sarà in technicolor, sarà Hugo Fregonese, mentre per quanto riguarda l'interpretazione si fanno i nomi di Louis Jourdan, Peter Ustinov e Joan Fontaine.

BELGIO

Un referendum...

...organizzato dal Festival mondiale del film e delle belle arti di Bruxelles ha classificato al terzo posto, fra i migliori film del primo mezzo secolo di storia del cinema, *Ladri di biciclette* di De Sica. Il primo posto è stato assegnato a *L'incrociatore Potemkin* di Eisenstein e il secondo a *The Gold Rush* di Chaplin.

GERMANIA OCC.

Due grandi produttrici...

...la Real e la Junge Film Union hanno chiuso l'esercizio. Da quanto si apprende negli ambienti della nuova Film-Bank, altri fallimenti sono previsti e tutta l'industria cinematografica è in crisi.

ARGENTINA

Fra i film in lavorazione...

...segnaliamo i seguenti: La casa grande (di produzione « Interamerican » in compartecipazione con gli « Estudios Napol »), diretto da Leo Fleider, dalla commedia omonima di Bugliot e De Rosa, ridotta per lo schermo da Carlos A. Petit, e interpretata da Luis Sandrini; e *La' de los ojos color del tiempo*, diretto da Luis César Amadori, con gli attori Mirtha Legrand e Carlos Thompson, che si gira attualmente in esterni nella zona dei laghi, nell'Argentina meridionale.

BRASILE

La vita di Santos Dumont...

...pioniere dell'aviazione brasiliana, vissuto a lungo anche a Parigi, sarà il soggetto di un grande film di produzione franco-brasiliana da girarsi in parte in Francia e in parte in Brasile. Yves Allégret dovrebbe dirigere le riprese francesi, mentre Alberto Cavalcanti quelle brasiliane: così ha almeno annunciato Nicola Moumen, rappresentante dell'Unifrance, nel corso di una conferenza stampa a Rio de Janeiro.

INDIA

Le proposte russe...

...per una serie di co-produzioni fra l'India e l'URSS sono state ufficialmente respinte dal governo indiano. Il capo della delegazione sovietica al recente Festival indiano, Semenov, dopo aver ricevuto la risposta negativa, ha d'altra parte comunicato alla stampa che l'industria cinematografica indiana si è impegnata a cooperare alla realizzazione del piano sovietico di co-produzione: non ha però precisato come in pratica potranno realizzarsi i progetti dei produttori privati senza l'appoggio del governo.

MESSICO

Tin-Tan...

...il popolare comico del cinema azteco sarà il protagonista di due nuovi film che entreranno al più presto in cantiere per la produzione della « Filmadora Mexicana ». Tale Casa produttrice ha attualmente sotto contratto anche i due registi Julian Soler e Rogelio Gonzales, i quali saranno quindi con ogni probabilità i registi dei due film di Tin-Tan.



L'eccellente Henry Fonda in *The Grapes of Wrath* (« Furore »). Questo film, tratto da Steinbeck e tra i migliori di John Ford, venne realizzato nel 1940. Soltanto quest'anno giunge in Italia. Meglio tardi che mai.

Mostra dell'industria e della tecnica dello spettacolo che avrà luogo nell'ambito della Fiera campionaria pure dall'8 al 22 maggio, bandisce un concorso fra cineamatori, passoridottisti, in 8 - 9,5 - 16 mm. per la presentazione di un film tecnico riferentesi ad una qualsiasi delle manifestazioni produttive partecipanti alla Fiera. I film, della durata di proiezione non inferiore ai 5 minuti e non superiore ai 15, dovranno pervenire in una sola copia e non più tardi delle ore 24 del giorno 7 maggio alla Segreteria generale della Fiera. Una commissione aggiudicatrice, composta da un rappresentante della Fedic (Federazione Italiana dei Cine Club), dell'Ente autonomo Fiera di Bologna, della Camera di Commercio di Bologna, dell'Ente provinciale del Turismo e dai signori Enzo Biagi, Eros Bortolotti, G. Battista Cavallaro, Massimo Dursi, Giuliano Lenzi, Mario Stefano Maffei, Enrico Moratti, Giuseppe Pardieri e Rengo Renzi, assegnerà, alla chiusura della Fiera, una serie di premi ai presentatori meglio classificati. Per tutte le informazioni rivol-

Gli esercenti scozzesi...

...hanno inviato a Londra una loro deputazione allo scopo di ottenere l'esenzione dal regime di contingentamento sull'importazione dei film americani. L'« eccessivo sapore inglese » dei film di produzione nazionale renderebbe necessario il provvedimento, grazie al quale gli esercenti di Scozia potranno programmare in cambio il maggior numero possibile di film americani, evidentemente più accetti al pubblico scozzese. Non si conosce ancora il risultato dell'iniziativa.

FRANCIA

Walter Chiari e la Lollobrigida...

...prenderanno parte a due fra i più impegnativi film dell'attuale produzione francese: il primo sarà protagonista, accanto a Michèle Morgan e a Jean Gabin, del prossimo film di Jean Delannoy, *L'ora della verità* (titolo italiano della co-produzione Cines-Franco London Film), mentre l'altra parteciperà, in un ruolo di primo piano, al nuovo film di René Clair, *Les belles de nuit*, accanto a Gérard Philipe, il quale interpreterà

IL NUOVO "DIZIONARIO DELLA PAURA,"

Caro Renzi,

ho letto con molto piacere la tua lettera sul num. 77 di Cinema e ti ringrazio per la cortesia usatami rispondendo al mio precedente scritto; anche perché offri la possibilità di quel "dialogo" che sia tu che io auspichiamo. E prima di entrare nel merito della discussione devo scusarmi per l'imperdonabile errore commesso quando ho parlato di "cautela" a proposito di una tua omissione: l'errore è tutto mio, e te ne chiedo venia. Devo però aggiungere, anche, che è questa l'unica rettifica a cui sono costretto e che non vedo alcuna contraddizione nelle citazioni che tu fai di alcuni brani della mia lettera. In verità, facendo un processo a te (come, con bella immagine, ti esprimi), ho fatto, entro determinati limiti, un processo anche a me stesso — un'autocritica, per meglio dire — che, in effetti, mi ha portato a superare certe posizioni o atteggiamenti a cui tu, nella tua risposta, dimostri ancora di essere affezionato. Per quanto riguarda poi l'articolo Significato del film medio e accaparramento ideologico non si tratta che tu avessi dovuto scriverlo diversamente: intendevo soltanto mettere in rilievo il fatto che un tuo articolo, che esprime esigenze giuste e da tutti sentite (necessità di rifuggire da ogni posizione settaria e dogmatica — specialmente per noi, aggiungo io, che settari e dogmatici non siamo e non possiamo né dobbiamo esserlo), si sia prestato, per certa ambiguità di "linguaggio" che lo caratterizza, così come caratterizza tutti i tuoi atteggiamenti, ad una interpretazione tendenziosa e settaria (l'uso che il sig. Ottorino Pesce fa del sostantivo "essenza", posto vicino a "esistenza", è sufficiente spia della sua interpretazione in chiave metafisica). E bada che non faccio sofismi o sottili distinzioni tra "impostazione" e "linguaggio" (intuizione ed espressione), poiché non è detto che, crociana-mente, essi si debbano identificare, "tout court". Contraddizioni più o meno palesi ce ne possono essere, appunto perché la realtà è dialetticamente molto più complessa di quanto non appaia ad una superficiale semplificazione teoretica.

Definiti questi particolari aspetti della discussione, ed entrando nel merito di quanto scrivi, dirò subito che la tua lettera non mi ha sorpreso: infatti in essa tu confessi, "toto corde", la tua posizione — la vostra posizione, poiché non siete in pochi — di "mediatore" (il che, in termini di psicologia, equivale a "terzaforzista" in termini di lotta politica). Questo è appunto quello che io ti rimproveravo e che tu, con la tua lettera, cerchi di giustificare. In realtà, questo problema non è così semplice come può, a prima vista, apparire, attraverso una interpretazione schematica; esso coinvolge, su un piano più generale (che non distrugge la questione "Karlovy Vary", sibbene ne cerca un'impostazione più ampia e conseguente), il proble-

ma di quel ceto medio a cui tu, dichiaratamente, dici di appartenere (e non da un punto di vista economico — che, del resto, è comune anche a me — ma da quello politico-ideologico). Nella precedente occasione, dicendo della necessità di unire attivamente politica a cultura, avevo citato i nomi di Gobetti e Pintor. Orbene, è un fatto che quello stesso "ceto medio" che ha espresso te, ha espresso pure Gobetti e Pintor: e con ciò intendo alludere all'interna contraddizione — questa sì effettiva — che del "ceto medio" è distintiva caratteristica. Ed è allo scopo di chiarire più a fondo il significato di questa interna e ricorrente contraddizione che desidero attirare la tua attenzione su quest'altro fatto che la scorsa volta non ho voluto di proposito toccare: vale a dire che, seppu-

Gramsci, invece, ha duramente lottato e sofferto, si è unito alla classe operaia italiana, ha partecipato alle sue lotte, ha fondato un grande e glorioso Partito, ha segnato della sua grandezza uno dei periodi più duri ed intensi della vita politica nazionale, è morto in carcere, da "materialista", dopo aver lasciato, coperti della sua minuta calligrafia, circa tremila fogli di quaderno ai quali nulla è più lontano dell'aura che circonda un esercizio letterario (una confessione o un'autobiografia, magari), validi "strumenti", come sono, alla lotta per l'emancipazione politica e ideologica della classe operaia e del popolo italiano.

Il vero è che Gobetti e Pintor non sono riusciti a superare i limiti della propria

Pur apprezzando altamente la qualità ed il tono degli interventi in questa interessante polemica intercorsa tra alcuni lettori e un nostro collaboratore, siamo costretti a invitare i medesimi a non proseguirla più oltre, poiché essa ha ormai toccato questioni troppo specificamente politiche, comunque tali da uscire dai limiti e dal carattere della nostra pubblicazione. Sempre aperti a tutto quanto riguarda « direttamente » il cinematografo, raccogliamo tuttavia l'invito del nostro collaboratore a formulare una richiesta collettiva per un viaggio a Karlovy Vary, che ci dovrebbe permettere di conoscere più a fondo le opere di un intero gruppo di cinematografie, agevolando la reciproca conoscenza tra i popoli. (N. d. R.)

re decisamente orientati in senso progressivo, tra Gobetti e Pintor, da una parte, e Gramsci, dall'altra, sembra esistere (c'è effettivamente) un abisso. Qual è il "senso" di questo abisso? La risposta a questa domanda fornisce la chiave per comprendere pure la tua lettera e compiutamente spiegarla. In Gobetti e Pintor si nota un abito di "moralisti" che a Gramsci è completamente estraneo. C'è, specialmente in Gobetti, una troppo forte tendenza ad assumere posizioni intransigenti, settarie e schematiche, le quali, pur giustificate da un concreto e reale sentimento, denunciano una palese sedimentazione "letteraria". E' pur sempre l'intellettuale che vuol fare della politica e che a ciò è impedito da una serie di pregiudizi che lo limitano. Il considerare la politica come il campo in cui hanno gioco i "miti"; la visione aristocratica della lotta politica, espressa nel concetto di "élite"; il pessimismo da "vecchio Testamento"; il desiderio di voler essere in ogni atto "realista" e "concretista" (come Cattaneo e Salvemini), pur tuttavia rimanendo sempre, fatalmente, in una posizione intellettuale; il gusto del paradosso; l'"individualismo"; sono tutti motivi che compongono la sua suggestiva personalità. Pintor si potrebbe definire, con il pericolo di una generica approssimazione implicito in ogni parallelo di questo genere, il Gobetti 1939-1943.

provenienza sociale: se è vero che gli uomini prendono coscienza dei conflitti di struttura sul terreno delle ideologie, Gobetti e Pintor non sono riusciti a liberarsi completamente dalle catene dell'"ideologia". Donde la loro incapacità ad essere "politici" se non attraverso una patina più o meno spesso di "intellettualismo"; la loro tendenza a tradurre i problemi politici in problemi psicologici (una premessa più o meno "soggettivistica" porta necessariamente a un'impostazione psicologica dei problemi politici, ad una riduzione — teorizzata da Calogero, uno dei fondatori del liberalsocialismo, e presente anche, seppure in maniera non del tutto chiara, in certi atteggiamenti di Gobetti e Pintor — della politica a morale e pedagogia); la loro tendenza al "moralismo" e all'"autobiografia"; il loro individualismo; la pretesa — più o meno dichiarata — di mantenersi "liberi" e di non cedere a "idoli" e "dogmi"; il desiderio — ingenuo, oltretutto — di assumere una funzione "mediatrice"; l'incapacità, in altre parole, di porsi al servizio della classe operaia nella lotta (di cui, a parole, si noti, è riconosciuta la validità storica) per l'emancipazione sua e del popolo italiano, di aderire al suo partito. (Ripeto che questo, per Pintor, vale molto meno: il momento storico da lui vissuto, la guerra specialmente, ha palesemente dimostrato l'insufficienza di tali po-

sizioni e la necessità di una "scelta" che egli, negli ultimi mesi della sua vita, appare sul punto di fare). Che Gramsci abbia avuto coscienza di aver fatto un "salto", al punto da poter, con parole estremamente chiare, definire e criticare l'atteggiamento che cercò di mettere in luce come caratteristico di te e di molti intellettuali "tradizionali", è dimostrato da questo brano che mi permetto di riportare (Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce, pagg. 185-186): « Si può osservare che un tal modo di concepire la dialettica (nel processo dialettico si presuppone "meccanicamente" che la tesi debba essere "conservata" dall'antitesi per non distruggere il processo stesso, che pertanto viene "preveduto", come una ripetizione all'infinito, meccanicamente, arbitrariamente prefissata. In realtà si tratta di uno dei tanti modi di "mettere le brache al mondo", di una delle tante forme di razionalismo "antistoricistico") è proprio degli intellettuali, i quali concepiscono se stessi come gli arbitri e i mediatori delle lotte politiche reali, quelli che impersonano la "catarsi" del momento economico al momento etico-politico, cioè la sintesi del processo dialettico stesso, sintesi che essi "manipolano" speculativamente nel loro cervello dosandone gli elementi "arbitrariamente" (cioè passionalmente). Questa posizione giustifica il loro non "impegnarsi" interamente nell'atto storico reale ed è indubbiamente comodo: è la posizione di Erasmo nei confronti della Riforma » (Le sottolineature sono mie). Aggiungo subito che Erasmo è un po' troppo forte per te, ma indubbiamente la critica ha colpito nel segno. In Alcuni temi della questione meridionale poi, parlando di Gobetti, Gramsci scriveva: « Questa concezione (— di "Rivoluzione Liberale" —) di solito porta negli intellettuali che la condividono alla pura contemplazione e registrazione dei meriti e demeriti, a una posizione odiosa e melensa di arbitri tra le contese, di assegnatori dei premi e delle punizioni. Praticamente il Gobetti sfuggì a questo destino ». E, sempre in questa direzione, Pintor nell'ultima lettera al fratello Luigi: « In realtà la guerra, ultima fase del fascismo trionfante, ha agito su di noi più profondamente di quanto risulti a prima vista. La guerra ha distolto materialmente gli uomini dalle loro abitudini, li ha costretti a prendere atto con le mani e con gli occhi dei pericoli che minacciano i pre-

supposti di ogni vita individuale, li ha persuasi che non c'è possibilità di salvezza nella neutralità e nell'isolamento. Nei più deboli questa violenza ha agito come una rottura degli schemi esteriori in cui vivevano: sarà la "generazione perduta", che ha visto infrante le proprie "carriere"; nei più forti ha portato una massa di materiali grezzi, di nuovi dati su cui crescerà la nuova esperienza. Senza la guerra io sarei rimasto un intellettuale con interessi prevalentemente letterari: avrei discusso i problemi dell'ordine politico, ma soprattutto avrei cercato nella storia dell'uomo solo le ragioni di un profondo interesse, e l'incontro con una ragazza e un impulso qualunque alla fantasia avrebbero contato per me più di ogni partito o dottrina. Altri amici, meglio disposti a sentire immediatamente il fatto politico, si erano dedicati da anni alla lotta contro il fascismo. Pur sentendomi sempre più vicino a loro, non so se mi sarei deciso a impegnarmi totalmente su quella strada: c'era in me un fondo troppo forte di gusti individuali, d'indifferenza e di spirito critico per sacrificare tutto questo a una fede collettiva. Soltanto la guerra ha risolto la situazione, travolgendo certi ostacoli, sgombrando il terreno da molti comodi ripari e mettendomi brutalmente a contatto con un mondo inconciliabile » (le sottolineature sono mie).

Come vedi, la diagnosi della malattia è molto precisa ed estremamente significativa. Questo modo di vedere porta, logicamente, per giustificare una posizione mediatrice, a supporre due estremi, ai quali viene ridotta, e costretta schematicamente, la vivente realtà. E' così che se da una parte, nel campo dell'ideologia, c'è una dogmatica cattolica sorda a ogni moderna esigenza del pensiero e disposta, tutt'al più, a vederla attraverso le varie "neoscolastiche", dall'altra ci deve essere un marxismo ottuso e testardo, deterministico e crassamente materialistico: solo così ci si può porre come assertori di un'esigenza critica e storicistica (che poi non si mantiene fino in fondo). Che se il marxismo per avventura fosse tale, o dove si troverebbe allora un posto per il "mediatore"! (a proposito di questa discussione, e più in generale, della schematica e rigida contrapposizione tra "cattolicesimo" e "marxismo", tra le due "Chiese" ovvero "ortodossie", affermata con una ostinazio-

ne e pervicacia degne di miglior causa, si veda l'ultimo libro di C. L. Ragghianti, L'Arte e la critica, specialmente la nota che riguarda i Saggi sul realismo di Lukács, pagg. 124-133. Il Ragghianti, assieme a Parri e La Malfa, fu tra i fondatori del Partito d'Azione, ed è utile aggiungere che La Malfa è ora ministro di De Gasperi e Parri suo "commesso viaggiatore" presso il transfuga Tito, diventato l'improvviso beniamino della "terza forza" internazionale, laburismo in testa). E l'analogo accade nel campo della politica, contrapponendo al settarismo degli uni, quello preteso degli altri, non facendo conto alcuno se, mentre da una parte si cerca di alimentare una politica di divisione in due della Nazione, dall'altra — e non da ieri — si cerchi il possibile per dare un'impostazione unitaria e nazionale ai problemi politici e, per ottenere questo risultato, si superi ogni considerazione di gretto classismo. E' certo che c'è ancora del settarismo da questa parte ma, caro Renzi, noi abbiamo da fare con uomini e non con automi: uomini con tutti i loro pregi e difetti, virtù e debolezze, che continuamente passano attraverso nuove esperienze ed elevano, con lo studio, il loro livello ideologico. Il giorno che tutti, dal primo all'ultimo, avranno perfettamente compreso una cosa, quel giorno la storia si sarà fermata. L'importante, ripeto, è di saper situare, secondo una prospettiva storica, i diversi fatti che sostanziano e caratterizzano la nostra vita politica. Al lume di un'attenta analisi storica non può non apparire la vacuità di una contrapposizione che non esiste così schematicamente né può esistere. Come si può porre sullo stesso piano chi vuole espellere dall'Italia il poeta cileno Pablo Neruda — per dir l'ultima — e chi, invece, a ciò si oppone dimostrando con questo, come già in precedenza con altri atti, di assumere la difesa di quella civiltà e cultura che ormai, di fronte all'invasione oscurantismo clericale, nemmeno le tradizionali forze "liberali" hanno più il coraggio di difendere, chiuse come sono nella considerazione, rigidamente corporativa, dei loro soli interessi e costrette, per questo, — Croce insegna — ad allearsi a quelle stesse forze un tempo così fieramente combattute? Mentre da una parte c'è chi, ripeto, vuole soffocare qualsiasi libera discussione, dall'altra c'è gente che la auspica e coi fatti dimostra di non temerla perché è sicura di se stessa e della giustizia della propria posizione. Che paura dovrebbe avere del dibattito chi dell'uso critico della ragione si dichiara convinto assertore e da esso vuole essere illuminato nelle sue lotte, sicuro che nel reciproco compenetrarsi di teoria e pratica è la via maestra della politica-cultura?

Tu dici che io irrigidisco una posizione di per sé già abbastanza tesa, distruggendo ogni ponte. Io dico che, di fronte ad una parte che il ponte lo ha già rotto e che vuole tenere viepiù profonda la frattura che divide in due il Paese, l'unica cosa da fare è di cercare di formare, con sincero spirito unitario e nazionale, il più largo schieramento possibile per isolarla e smascherarla: è questo l'unico modo per superare la frattura su un piano più alto. Che se qualcuno, in queste condizioni, volesse fare il "mediatore" costui, perciò stesso — a parte la sua personale posizione — "oggettivamente" contribuirebbe a "coprire", sotto un manto di belle parole, quello il cui isolamento è nell'interesse di tutti. Per esemplificare, alle tue domande — che dovrebbero, a tuo avviso, tagliare la testa al toro — è agevole rispondere: che non vedo alcun pericolo in un viaggio della stampa italiana a Karlovy Vary. In merito poi alla domanda di quali azioni bisogna compiere per andare a Karlovy Vary senza essere iscritti a un determina-

Da L'incrociatore Potemkin (1924). Questo film, di S. M. Eisenstein, si è classificato al primo posto tra i migliori del mezzo secolo nel referendum indetto dal Festival di Bruxelles.



to partito, cerca di girarla a quel Governo che ha negato il visto a Casiraghi, così come lo ha negato, a suo tempo, a tutti quei giovani che volevano andare a Berlino, ecc., ecc. E se tu invece mi dici che la tua domanda riguarda soltanto quelli che "non sono iscritti a un determinato partito", è mio dovere risponderti che prima è necessario lottare perché ogni discriminazione sia tolta nei riguardi di chi è iscritto "ad un determinato partito", e poi pretendere al godimento dei propri diritti. Alla tua ultima domanda, rispondo che sì, è accademica "tentare" di conoscerci incessantemente prima di fare le successive scelte che regolano il corso della nostra vita: non è infatti che tu attenda di scegliere: tu hai scelto e scegli incessantemente. Schematicamente raffigurata la complessa realtà della storia come un centro e due estremi, è possibile credere di attendere la scelta; però, nella concretezza storica, che rifiuta ogni visione che non sia dialettica e storicistica ("blocco storico") tutti hanno scelto e nessuno è mai vincolato da un voto di clausura.

Per terminare questa mia lettera che minaccia di allungarsi un po' troppo, voglio chiarire ancora un punto che mi dispiacerebbe tu avessi equivocato: non devi credere che io neghi l'esistenza di posizioni mediatrici (quelle che, tu dici, hanno permesso di realizzare il dialogo): non è cosa che possa negarsi, questa. Soltanto, a mio avviso, è un errore teorizzare questa posizione e credere ad una sua specifica validità. Per me, invece, questa posizione mediatrice, lungi dall'essere un qualcosa di solido ed eternamente immobile, che "media" la circolazione, rappresenta un "momento" particolare dello staccarsi di determinate persone da un polo, del loro prendere coscienza e con questo passare all'altro polo il quale, nella giustizia della sua posizione, supera i limiti dell'altro, facendone propri i motivi storici. Come vedi, si tratta di una posizione che a me sembra essere l'unica conseguentemente storicistica e dialettica, posta di fronte ad un'altra, la tua, ancora schematica e rigidamente dialettica. Concludo, riaffermando che, per me, si tratta ancora di decidersi. "Materia prementum e semper più prementum". Certo che tu vorrai considerare questa mia lettera come un ulteriore contributo alla discussione che è sorta tra noi, sinceramente tuo

NERIO BATTELLO

Caro Battello,

evidentemente quel Nerio Budello che mi scrisse l'altra volta era nato da una cattiva lettura della firma, che aveva creato una figura un poco irrealista, con un nome per lo meno insolito. Ora, quindi, mi trovo a parlare con una persona più concreta, il cui tono un po' greve e culturalistico dimostra tuttavia — assieme alla natura della sua posizione — un interesse assiduo, una passione, caratteristici, del resto, di quelli che, come te, hanno fatto (o credono di aver fatto) il salto di classe sposando la causa di un ceto che non è quello nel quale essi sono nati. Le ragioni che mi porti per controbattere la mia risposta sono organizzate in un bel quadro, abbastanza coerente (anche se lo schematico che mi rimproveri salta fuori assai più violento, proprio nel finale della tua lettera, quando esponi la tua concezione della storia come di una disposizione di globuli attorno a due poli in lotta, finché un polo assorbe l'altro esaurendo il processo storico nell'immobilità eterna del paradiso senza classi. Oppure, finché si scopre l'inferno anche nel paradiso: e il processo continua; ma allora perché agitarsi troppo?). Il tuo errore — secondo me —



Da The Gold Rush (« La febbre dell'oro », 1925) di Charles S. Chaplin, film secondo classificato nel referendum di Bruxelles. Al terzo posto figura Ladri di biciclette di De Sica e Zavattini.

nasce tuttavia dal fatto di aver pensato che io volessi teorizzare la mediazione (di cui parlavo invece come di un compito momentaneo, uno dei tanti), assicurandole un significato stabile che invece soltanto la tua mentalità, quella sì, tendenzialmente teorizzante, ha potuto immaginare. Del resto mi aspettavo che, replicando, tu ti saresti gettato — eludendo gli altri argomenti — su quel termine di « mediazione », contro il quale potevi scagliare una bene ordinata — e, in parte, convincente — raccolta di schede. Infatti il ritratto che tu fornisci di un tipo come me (e come molti altri), anche se di necessità approssimativo, è pieno di cose vere, di quelle osservazioni che colgono nel vivo una particolare mentalità. Perciò io sono, in gran parte, confesso. Ma anche reo? Tralasciando la considerazione che caratteri simili, scoprendo continuamente ragioni obbiettive per documentarsi, possono essere spesso assai utili al processo storico, mi sembra, per farla breve, che il tuo discorso si concluda affermando che tutti gli elementi che tu raccogli per descrivere Gobetti e Pintor si traducano in una colpevole « incapacità di porsi al servizio della classe operaia e del suo partito ». Ora, se questo è il punto, io ti ripeto che, a mio parere, non vedo perché questa debba essere una colpa da parte di uomini di un altro ceto i quali, molto probabilmente, sentivano fermentare motivi ancora giovani nel processo storico, mentre non potevano assumere una classe evidentemente in ascesa come l'unica portatrice di una verità buona per tutti. Questa convinzione — come ti dicevo l'altra volta — mi è suggerita anche dal fatto che quei motivi non sono morti, anzi si sono andati via via rafforzando, sia pure attraverso una difficile navigazione, fino a conquistare — persino nel tuo campo — un sotterraneo prestigio che si afferma sempre più e che non è detto non provochi qualche problema anche in te, seppure non vorrai considerare per vecchio quello che forse — anche coerentemente con le tue concezioni — è invece l'annuncio di nuove sintesi. Del resto, per mostrarti che almeno un carattere del tuo ritratto non è poi troppo vero, ti dirò che la pretesa urtante posizione sopra le parti che Gramsci attribuisce ad un simile tipo di intellettuale non è stata tenuta — restando nel nostro campo — da quella folta schiera di autori cinematografici (la grande maggioranza) che hanno creato il miglior cinema italiano, cioè un fenomeno artistico-culturale tutt'ora all'avanguardia

nel mondo, e che non sono certo né culturalmente, né soprattutto politicamente, nelle posizioni che tu preferisci, benché abbiano tratto da esse (anche inconsapevolmente) benefici insegnamenti. Questi autori restano infatti, per cultura e per destinazione, saldamente legati al loro ceto, che non è il ceto popolare. Essi cioè non hanno operato per provocare una dittatura del proletariato, ma semplicemente, per portare avanti problemi moderni nell'ambito della nostra società.

Il confronto, infine, che mi proponi tra l'eroe totale Antonio Gramsci ed i semieroi Gobetti e Pintor non basta ad affermare che Gramsci avesse conclusivamente ragione, né a garantirmi che Gramsci stesso, nell'attuale congiuntura storica, sarebbe rimasto nella posizione politica alla quale mi inviti. Tralasciando tuttavia le impossibili profezie, resta comunque da osservare che tutta l'indagine che tu hai fatto riguarda scritti di uomini che non si erano ancora incontrati con almeno due fondamentali esperienze storiche: 1) una compiuta esperienza fascista, con la possibilità di un bilancio sufficientemente riposato; 2) una consolidata ed ormai stabile realtà sovietica.

L'esperienza fascista, contro una sostanziale diversità di fini con le tue posizioni ed il persistente pericolo di un suo ritorno, permette tuttavia di constatare una nutrita identità di mezzi, fornendo il caso di una forma storica, la peggiore del capitalismo, che si ripete nel suo contrario. La nostra generazione è nata alla storia dall'esperienza fascista. Ricorderai certamente che il fascismo alimentò sempre, in noi giovani, il mito romantico della rivoluzione: fino al punto che — per citarti un caso personale — vivendo io nella più completa ignoranza politica, quando il regime sembrava ancora molto saldo, e avendo letto che nella democrazia parlamentare il giuoco politico generalmente si svolgeva tra una destra conservatrice, un centro ed una sinistra rivoluzionaria, immaginandomi di vivere in una simile società, mi dissi — senza sapere il perché — che d'istinto io sarei sempre stato all'estrema sinistra. La cosa è davvero singolare — ci ho ripensato più volte — soprattutto se si tien conto del fatto che il fascismo era, a mia insaputa allora, una dittatura di destra. Ma esso ci aveva inculcato il mito della rivoluzione. Questo mito — che era una vuota forma poiché

Il fascismo non era una rivoluzione e, oltretutto, si era bloccato nella dittatura — poteva avere l'illusione di esercitarsi all'infinito secondo la formula della « rivoluzione continua » (e non vorrei che molti, oggi, nella tua posizione, placassero i loro dubbi nel tranquillo inganno delle cose che si faranno da sé, poiché la teoria, che si presenta come un puro metodo, lascia le strade aperte, oltre la dittatura). Il clima della « rivoluzione continua », del tutto artificioso per galvanizzare mitologicamente la nazione, aveva poi dei particolari caratteri, che dovrebbero suscitare qualche eco autocritica nel tuo animo: era un clima *epico avanguardistico* (ogni manifestazione diversa era considerata decadentismo di gente al tramonto: residui di una mentalità borghese. E la tragedia e il dolore non erano ufficialmente concepibili, come situazione conclusiva della vita); l'epica si manifestava, sul piano del costume, con parate, masse, medaglie: insomma, un continuo clima di piazza; poiché essa era un'epica programmatica, aveva naturalmente bisogno di una continua apologetica (basata soprattutto sull'esaltazione delle opere pubbliche e del lavoro sorridente), che portava a richiedere una arte *celebrativa, sana, ottimismo*, di tono illustrativo, alla maniera di Beltrame (Premio Cremona); e l'abolizione della cronaca nera dai giornali. A questi fatti si aggiungeva la mania dei « records », mentre l'attributo « fascista » veniva applicato ad ogni manifestazione, scientifica, artistica, sportiva (Coppi sarebbe stato un vanto dello sport fascista, mentre nessuno si sogna di dire oggi che è un vanto della democrazia parlamentare). Tutto ciò serviva a creare l'eroe del tempo nuovo, che culminava nella *celebrazione del capo*, eletto a vita e, per renderne impossibile la sostituzione, mitologizzato come dio indiscutibile e riassuntivo di tutte le virtù predicate. La grossa baracca era sostenuta da una diffusa virulenza attivistica (l'*attivismo* era considerato la virtù principale: i problemi, invece, scottavano) la quale chiedeva incessantemente un *impegno totale* (totalitarismo), imponendo la propria scelta, spingendo a decidersi, non ammettendo che quella. Perciò irrigidiva tutte le posizioni e tutte le dispute nel motto famoso: « O con noi o contro di noi »; chiamava *nemici* gli avversari, *traditori* coloro che cambiavano idea, mentre aboliva qualsiasi autentica libertà di critica, facendo distinzione tra *critica costruttiva* e *critica borghese dissolutrice* (una bella scusa, quest'ultima, per mettere a tacere le obiezioni pericolose). I poco impegnati, i moderati, erano chiamati « pantofolai »: si tentava di ridicolizzarli poiché si temeva la loro ironia *dissolvente*. Starace, ad un certo punto, iniziò contro costoro la cosiddetta *campagna anti-borghese* (che portò un mio amico a scrivere una commedia, rappresentata oggi pressoché intatta, ed elogiata — con mio grande stupore, poiché la commedia era assai brutta ed equivoca — da tutta la stampa di sinistra, che mostrò così di accettare una polemica di netta intonazione stacraiana). La *critica costruttiva* (l'autocritica), consisteva soltanto nel rafforzamento dell'ortodossia, cioè nella libertà a senso unico — di essere sempre più fascisti, senza alcuna possibilità di mettere in discussione i principi stessi. A tutto ciò s'aggiungeva la predicazione della *sanità della propria parte*, cioè della razza, con conseguente esclusivismo razzista (una parte d'umanità che tenta di sopraffare tutte le altre, naturalmente per una generale e definitiva *rigenerazione*, per un ordine nuovo). Questa sanità da difendere conduceva ad atteggiamenti autarchici, per salvare la nazione dal contagio esterofilo o borghese (come si diceva): perciò si impediva una

larga conoscenza di tutto ciò che avveniva e si diceva nelle altre parti del mondo. Il sistema, a base *gerarchico-militare*, coi vari « federali », imponeva una disciplina che impediva di discutere a fondo le decisioni della inamovibile oligarchia governante, la quale conosceva i fini ed i mezzi, a causa del *più ampio angolo di visuale* e non doveva essere troppo disturbata nella sua azione di comando. Poiché tutte le manifestazioni della vita erano dichiaratamente e direttamente *politizzate* e considerate *politica* (non si era mai sazi), l'oligarchia si arrogava il diritto di intervenire su tutto, anche sulle coscienze, mediante una potente polizia segreta. Coronamento e causa di tutto ciò era, infine, la *dittatura totalitaria* (la quale aveva abolito gli altri partiti, creando il *partito unico*, motore della rivoluzione; aveva abolito la *libertà di stampa*: i giornali dicevano tutti le stesse cose — tranne le questioni di dettaglio — mentre si proclamavano aperti alla critica, « costruttiva » secondo la teoria per cui, essendo lo Stato fascista l'espressione della volontà della nazione e dei suoi generali interessi, il singolo — identificandosi con questa volontà — tutelava, insieme all'interesse degli altri, anche il proprio: insomma, un giuoco di parole). Si trattava cioè di una vera e propria gabbia, con l'illusione di fantastici sviluppi e di chissà quali future modificazioni, secondo la formula della « rivoluzione continua ». Sarebbe per lo meno ingenuo da parte mia — a conclusione di questo discorso che ha colto un certo numero di affinità — identificare due fenomeni storici, per via dei mezzi comuni, dimenticando — come dicevo sopra — che cause e fini possono essere diversi, anzi, persino opposti. Ma tu devi permettermi almeno di dubitare che le dittature moderne abbiano una loro *tipica* logica interna, da chiunque siano adoperate e che, ad un certo punto, sorprendendo le previsioni del processo storico, una eguale struttura politica generi eguali fenomeni. Tu devi soprattutto permettermi di dichiararti che io non sopporto quelle forme (che pure fanno la vita dell'uomo) e che è proprio quella passata esperienza — tanto delusiva e che io, oggi, aborrisco — a provocare in me quelle remore che mi impediscono di schierarmi accanto a te, conducendomi, anzi, a combattere certi tuoi propositi, pur condividendone altri. Il fascismo è, certamente, un'esperienza tipica della nazione italiana. Essa, oggi, opera istintivamente e costituisce la base nuova della nostra generazione (che forse ha fatto qualche « salto » dai suoi trampolini; che certamente conduce qualche giovane sottosegretario, a sua stessa insaputa, a lasciarsi sfuggire concetti e parole imparati in quel tempo, per combattere i film sui pensionati): il chiarirla continuamente deve servirvi a trasformarla da esperienza negativa ad esperienza positiva, determinando, forse, nuove forme storiche, quelle che sono promesse anche dalla adattabilità ambientale e dalla « rivoluzione continua » delle tue posizioni.

Per quanto riguarda il secondo punto (la realtà sovietica), occorre osservare che ormai non ci troviamo più di fronte ad una realtà concreta, persistente, con sue esperienze, da studiare sul vivo dei fatti. Ciò modifica sostanzialmente almeno lo stato d'animo di larghissimi strati di popolazione. Vedi infatti che uno qualunque come me (sostanzialmente estraneo ai sonni giustamente agitati del ceto popolare, in preda a pressanti bisogni economici che lo inducono tra l'altro, ad una inevitabile « volontà di credere ») quando ha fatto una proposta, nel suo campo, ha detto: « perché non andiamo a vedere? ». Infatti la società proposta, il nostro futu-

ro, è già — per così dire — accaduto. Ma un ostacolo ad una simile esigenza, del tutto nuova, è creato dalla barriera calata in mezzo all'Europa. Tu mi hai già detto che la colpa è tutta dei governi occidentali. Io ne dubito molto, anche perché fu proprio un'esigenza della rivoluzione quella di nascondersi agli occhi degli avversari per meglio compiere i propri trapassi: e l'esigenza s'è irrigidita, mentre aumentano la curiosità e i dubbi. Accade così che il monopolio dell'informazione sia detenuto da chi è direttamente interessato all'elogio oppure alla denigrazione, facendo persistere un'atmosfera mitologica, ormai persino ridicola, comunque capace di ostacolare quel processo verso la verità, contro le religioni ed i fanatismi di tutte le parti, che alimenta tanti equivoci: che provoca, addirittura, un clima culturale per cui non si riesce nemmeno più a controllare obiettivamente l'evidenza dei fatti, in preda alle affermazioni di una propaganda che, da una parte e dall'altra, può sempre giuocare su *qualcosa di sconosciuto*: un qualcosa che preme.

La situazione stessa dei ceti medi determina, del resto, questi fermenti e queste curiosità. La proposta di andare a Karlovy Vary risponde, dunque, ad un'esigenza autentica d'informazione, sempre più sentita, e che diventa anzi un nostro diritto poiché ciascuno di noi ha il diritto di sapere, il più possibile, per quale mondo concreto combatte, impegnandosi inoltre a portare il libero contributo delle proprie esperienze: proprio oggi che anche gli altri (coloro che si vantano — a maggior ragione di voi — di difendere i liberi scambi ed i liberi dibattiti) stanno irrigidendo le proprie posizioni. Ma perché non cominciate a dare qualche buon esempio? Perché minimizzate un'iniziativa limitata, per distruggerla, invece di favorirla? Temete la denigrazione di qualche giornalista avversario? Non sarebbe altro che un dovere di reciprocità nei riguardi di Stati che la permettono non soltanto in occasione di qualche viaggio, ma ogni giorno. A questo proposito debbo anzi smentire la tua affermazione secondo la quale è soltanto il nostro governo che impedisce questa libera circolazione degli uomini: infatti, nel nostro caso, il collega Gigi Caorsi non ottenne risposta ad una sua richiesta proprio dalla legazione cecoslovacca, mentre, se Casiraghi non fece il viaggio, altri andarono al suo posto. E' perciò che insisto nella mia proposta, invitando la direzione di *Cinema* a formulare una lettera di richiesta di passaporto, da farsi sottoscrivere ai critici cinematografici più accreditati, che desiderino recarsi a Karlovy Vary. Vedremo, se non altro, quale sarà l'effetto, da dove giungeranno le resistenze (se proprio ci saranno resistenze) e faremo qualche altra, seppure parziale, esperienza pratica. Prima di concludere la mia risposta (che non ribatte alcune tue altre affermazioni di contorno e non precisa certi punti degli interventi di Gambetti e Tassinari (1), nelle lettere allegate, per non occupare, con uno scritto, un intero numero di *Cinema*) sento il bisogno di reagire alle parole davvero inaccettabili di Serravalli (2) nel suo intervento in nota, il quale — come Presidente del suo Circolo del Cinema — non solo illustra molto chiaramente quali sono i criteri coi quali dirige la propria organizzazione, per la *diffusione dell'arte e della cultura cinematografica*, dandole il significato di cellula di partito, con finalità massicciamente propagandistiche: cioè gettando a mare la cultura e l'arte, ma fa mostra di quell'autolesionismo di cui solo un intellettuale può essere capa-

RENZO RENZI

(Continua in terza di copertina)

LETTERE DI FRANCESCO A UN AMICO IN PROVINCIA

Il 2 aprile 1949 moriva a Roma Francesco Pasinetti. In occasione del terzo anniversario della sua prematura scomparsa, pubblichiamo alcuni brani di lettere da lui inviate, nel '43, ad un amico che allora viveva in provincia. Tali brani ci sembrano adatti per rinvenire certi aspetti, non certo marginali, di una personalità di cui avvertiamo sempre più la mancanza.

Caro...

certo esiste una considerevole diffidenza verso tutti coloro i quali parlano di un cinema come espressione d'arte, verso un vero cinema. D'altra parte, tale atteggiamento è giustificabile, quando si vedano i film che comunemente vengono realizzati e proiettati. Il bello è poi questo: che gli stessi collaboratori si accorgono dei difetti tecnici, per non dire addirittura della sciatteria con cui certi film vengono realizzati, della assoluta incompetenza dei registi, i quali, poi, continuano a realizzare film, uno di seguito all'altro, pagati con trecentomila lire, poco più o poco meno. E i casi di taluni comici di varietà, che percepiscono un milione e mezzo? Ma lasciamo andare. D'altronde il cinema non è tutto così. Certo che i costi di produzione elevati pregiudicano il buon andamento della produzione stessa. Ecco perché bisogna cercar di fare film che abbiano un tono, uno stile, pur non costando molto. Ma le iniziative, se non mancano, riescono di difficile sviluppo.

In questi giorni si riparla del Museo, della Cineteca. Io spero che il progetto potrà venir realizzato. Anche qui vi sono ostacoli, difficoltà, soprattutto di ordine economico. Ma queste si superano. C'è poi da fare un'azione di ricerca dei vecchi film, di persuasione presso coloro che ne posseggono affinché li cedano al museo: a un concentramento, insomma, del materiale ora disperso in varie raccolte in una raccolta unica; senza peraltro che le diverse cineteche ne abbiano a conseguire danni; tutt'altro. Perché se esiste un museo che può conservare i film e ha soltanto questo scopo, se esistono decreti che ne

tutelano il funzionamento, è possibile provvedere, per esempio, alla esecuzione di controtipi, allo scopo di lasciare alle varie cineteche o raccolte private le copie dei film in loro possesso, ma di salvarli dalla inevitabile distruzione o dal logorio, nel senso che il negativo controtipo garantisce la possibilità di effettuarne altre copie, ecc. Ma sempre più mi persuado che è necessaria la esistenza di un Museo che si

occupi soprattutto e quasi esclusivamente della conservazione dei film, non abbia altre attività, se non quelle per esempio, di istituire una fototeca, con fotografie desunte dai fotogrammi dei film, di realizzare manifestazioni con proiezione di vecchi film; cioè attività collaterali e dipendenti dalla principale.

La prossima volta che ci vedremo, faremo un lungo discorso sulla estetica del cinema, sulla autonomia o meno del cinema dalle altre espressioni d'arte. Giungeremo indubbiamente ad analoghe conclusioni, ma forse per vie opposte, o soltanto diverse. Adesso butto giù una idea: non è necessario che il cinema sia cinematografico per essere arte. Occorrono invece personalità di artisti che sappiano esprimersi coi mezzi del cinema, per ottenere opere d'arte.

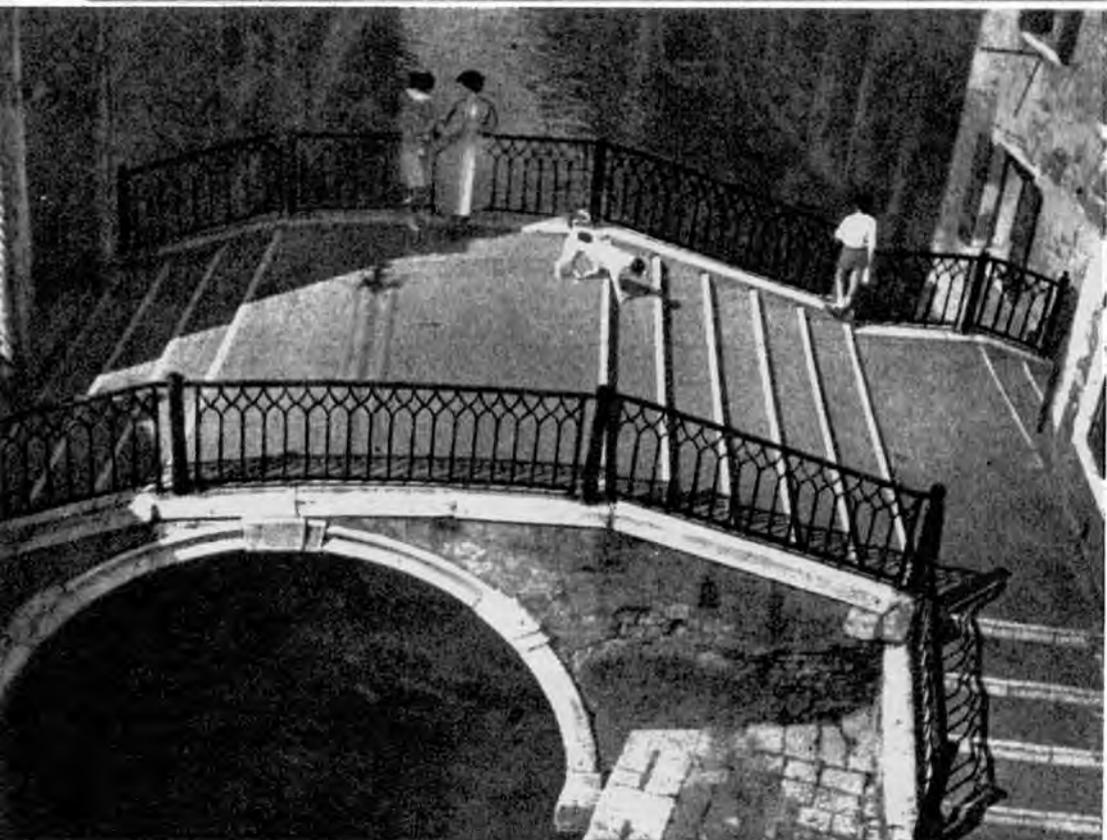
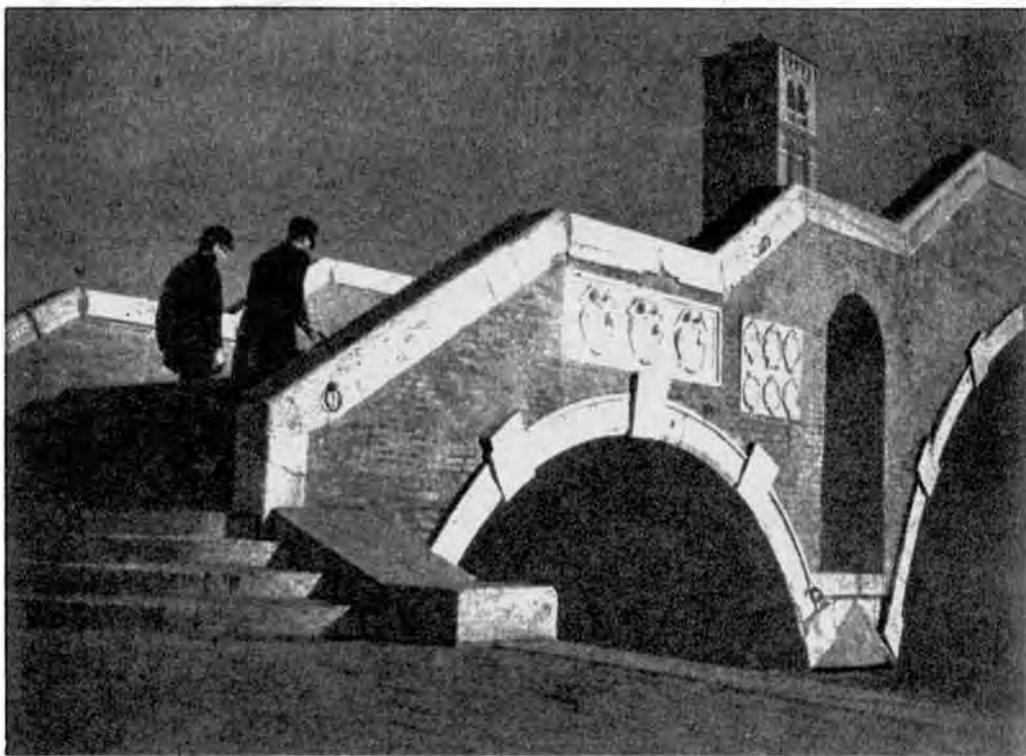
Spero che tu vada al Gazzettino. Ricordo l'ormai lontano maggio del 1929 quando sul Gazzettino è apparso il mio primo articolo. Insomma quel posto di critico cinematografico è proprio per te. E prevedo già che farai una pagina, magari sulla pomeriggio Gazzetta, che mi è ancor più cara; e che sarà una ottima pagina.

Ora scappo a prendere il treno per Bologna, dove vado a realizzare un'altra se-



Sopra: Francesco Pasinetti durante la lavorazione di uno dei suoi numerosi documentari su Venezia. Sotto: aspetti di Venezia visti da Francesco: la chiesa di San Pantalon e le Zattere.





Venezia vista da Francesco Pasinetti. Dall'alto in basso: il Ponte dei Tre Archi a San Giobbe; il Ponte Bernardo a San Polo; il Ponte di Rialto dalla Salizada. (Foto tratte da Il Ventuno).



rie di film chirurgici. Perché non fai una scappata a Bologna? Tieni presente che mi trovi alla mattina all'Istituto Ortopedico Rizzoli, in San Michele in Bosco, telefono 23650. Mi piacerebbe che tu assistessi a qualche ripresa.

Con i più cordiali saluti e auguri.

FRANCESCO

12 aprile 1943.

Caro...

... Ti preparerò l'articolo per il Corriere Padano; non sarà di carattere cinematografico, bensì riguarderà la letteratura veneziana, e precisamente una "stampa popolare" settecentesca. Da tempo io vado raccogliendo volumi sulla storia, sulla letteratura, sull'arte di Venezia nei secoli passati. Ho trasferito questa biblioteca veneziana, che è ormai di seicento volumi e va continuamente arricchendosi, in campagna, dove probabilmente andrò a finire quando il cinema mi avrà stancato. In ogni modo la raccolta dei libri, e delle stampe su Venezia, costituisce oggi per me il diletto migliore.

Il cinema, adesso, non è davvero divertente. Non mi riesce di combinare un film. Mille intoppi mi accade di incontrare; nonché la incomprensione e la indifferenza. E poi si legge che il tale fa un film — e poi lo fa davvero — e la cosa sembra incredibile, solo che ci ricordi uno soltanto dei precedenti del tale; tanto più incredibile appare quando si ricordano tutti i precedenti. E non faccio nomi, perché tu stesso li sai. E poi lavorino pure tutti, non mi importa; purché accada che anch'io possa, una volta tanto, far ciò che mi piace. A coloro che con tanta benevolenza si sono occupati di quel poco che ho fatto — e tu sei tra questi, carissimo — potrà apparire un po' strano che dai primi dell'anno — eccettuato che per i trenta film chirurgici, — io non abbia trattato con la macchina da presa. Sì, è vero: ho fatto i trenta documentari chirurgici, e ho conosciuto, facendo anche l'operatore, meglio la macchina da presa: tutto serve. Ma perché non mi riesce di combinare La tenera età? cioè il film sulla vita delle madri e dei bambini?

Basta. Non voglio annoiarti più a lungo. Parlerò ancora dell'Invito alle immagini. E' bene che se ne continui a parlare anche a distanza di tempo, e vi si ritorni ogni tanto, come si fa per un classico documento.

Non hai occasione di capitare a Roma? Il 24 si darà Pygmalion, il 27 The Sea Hawk. Intanto si sta preparando la nuova sede del Museo del Cinema. E' un lavoro lungo, organizzare. Nel frattempo ci siamo assicurati (salvo complicazioni) nuovissimi film di Clair, di Duvivier (notizia strettamente riservata). Quando il Museo funzionerà, allora si potranno organizzare manifestazioni analoghe a quelle di Roma (questa viene a costare sulle trentamila) in altre città. Si potranno fare molte belle cose.

Non è improbabile che tra qualche settimana io torni a Venezia, in tal caso ti avvertirò. Con i più cordiali saluti, aff.

FRANCESCO

Roma, 14 giugno '43.

A UN MIO articolo pubblicato sul Rinascimento d'Italia e intitolato Il neorealismo come stile, il quotidiano clericale Il Momento ha creduto opportuno rispondere con una serie di ineducate sciocchezze a firma di tal Aldo Mazzara, che ho il bene di non conoscere. Non replicherò né alle stupidaggini né alle insolenze gratuite di questo signore, il quale del resto confessa candidamente la sua poca capacità di comprensione, per il semplice motivo che sarebbe fatica sprecata: veda, se è giovane, di farsi un'attrezzatura mentale che lo metta in grado di capire e poi si potrà discutere anche con lui. Se giovane non è, pazienza! Nel frattempo, però, lo consiglio di attenersi a quelle regole di correttezza polemica che consistono nel non far dire all'avversario proprio l'opposto di quello che ha detto. Ma anche questo, forse, è un consiglio inutile perché, se lo stile è l'uomo, quello dello scritto del signor Mazzara, che ho il bene di non conoscere, non promette molto. Non per lui qui si rileva la cosa, ma

DI LUIGI CHIARINI

per il fatto che un simile scritto abbia potuto trovare ospitalità su un quotidiano, sia pure clericale. Al Mazzara è il caso di rispondere come Petrolini a quel petulante disturbatore del loggione: non ce l'ho con te, ma con quello che ti sta accanto perché non ti butta sotto. Infatti, Il Momento non solo ha pubblicato l'articolo, ma gli ha messo un titolo su sei colonne: Di fronte alla poesia della realtà in antitesi l'analisi marxista, premettendovi un sommario del seguente tenore: « A proposito di uno scritto di Luigi Chiarini che tende a sistemare il neorealismo entro gli esclusivi interessi ideologici della sinistra politica (il corsivo è mio), Aldo Mazzara tiene invece ad affermare che gli interessi artistici, in quanto tali, dei più validi film italiani del dopoguerra, appartengono al comune patrimonio di tutti ». A parte il comune patrimonio di tutti, l'atteggiamento del giornale clericale mi sembra assai significativo. Evidentemente l'ossessione del rosso ha raggiunto un diapason che rasenta non solo il ridicolo, ma addirittura la sciocaggine, se porta ad affermazioni così incaute.

Che io sia un marxista, e dei più ortodossi, può darsi che gli scrittori del Momento lo credano sul serio: probabilmente il loro scolastico sillogizzare li porterà a un ragionamento presappoco come questo: chi non è con noi è contro di noi; il marxismo è contro di noi, dunque chi non è con noi è marxista. Insomma un argomentare simile a quello con cui si dimostra che un cane morto è uguale a un cane vivo. E sta bene. Quello che stupisce, invece, è l'affermazione che io avrei sistemato il neorealismo « entro gli esclusivi interessi ideologici della sinistra politica » mentre è un patrimonio comune di tutti. Stupisce l'affermazione da parte del giornale clericale, non il fatto, di per se stesso scontato. Dicevo nel mio articolo, rigettando le interpretazioni politiche in senso dogmatico e di partito: « Se, invece, per socialismo si intende l'esigenza di un rinnovamento sociale, che nasce da un sentimento nuovo di intendere i rapporti tra gli uomini, da

LES ENFANTS DU PARADIS E VECCHIA SCUOLA

una reazione alle ingiustizie di una società per molti versi ancora feudale (aggiungo ora che questa constatazione non è solo dei marxisti: ricordo un vivace discorso pronunciato da un'alta personalità americana a Genova, mi pare, di fronte ai nostri industriali in cui la stessa cosa si diceva in termini piuttosto drastici), da una scoperta non letteraria e retorica, ma sincera della personalità umana, da una rivolta contro

trascura anche l'effettivo contenuto artistico, cioè il sentimento del creatore, la sua visione del mondo e, in termini più espliciti, la sua moralità. Il rinnovamento che in un dato periodo storico matura nello spirito degli uomini si esprime nelle opere d'arte non con una selezione di "soggetti", ma con una rivoluzione dello stile: l'arte, infatti, si rinnova quando si rinnova l'uomo. Al di fuori di un simile concetto, che

FILM BIBLICI



IL GIGANTE GOLIA

la guerra e la violenza, da un concreto amore per il prossimo e un interesse umano per la realtà che ci circonda, di fronte alla quale sentiamo di dover mortificare il nostro eccessivo individualismo e compiere un atto di amore che è umiltà nello stesso tempo, allora si può dire che il neorealismo è realismo socialista ». Affermavo, insomma, senza stabilire quanta parte vi quessero cristianesimo, marxismo, idealismo, che dall'esigenza di questo nuovo umanesimo era sorto il neorealismo e con esso un problema di stile. Non per nulla l'articolo iniziava con due periodi che, per amore di chiarezza, mi tocca riportare: « Una classificazione delle opere d'arte per i loro contenuti è assolutamente priva di senso, perché prescindendo dalla forma né

dovrebbe essere lapalissiano, troviamo le fredde e vuote esperienze tecnicistiche, il formalismo, o la rozza e fastidiosa oratoria della retorica contenutistica ». Ora Il Momento ci fa sapere che codesto lievito di umani fermenti è prerogativa della sinistra politica: del che non dubitavamo, ma, certo, pochi pensavano che un giornale clericale lo affermasse così categoricamente, tanto da arrivare a scrivere che un socialismo inteso in questo senso morale è proprio quello propugnato da Marx, Engels, Lenin, Stalin, Zdanov, Malenkov. Quando io, secondo Il Momento, avrò completato le mie letture politiche intorno agli assunti del socialismo mi « accorgerò che questi signori il socialismo lo intendono proprio così ». Per la verità le mie letture sono as-

sai scarse, tanto che non ho argomenti per ribattere un'affermazione così perentoria e stupefacente dato il pulpito da cui proviene, mentre, invece sono sicuro per diretta cognizione che la corrente politica della quale Il Momento è al servizio, nonostante l'aggettivazione cristiana, reagisce a qualsiasi progresso sociale; e la conferma, se ce ne fosse bisogno, ci è data da un organo di stampa, rappresentativo anche se non autorevole. Sono confessioni preziose se pur fatte in mezzo alla più allegra confusione di idee, perché rivelano uno stato d'animo altamente significativo. Ed è per questo che le ho segnalate.

PER O. JEMMA che su L'Ora dell'azione polemizzando a proposito di una mia noticina sul n. 80 di Cinema, si definisce cattolico, io sarei, invece, un intellettuale vecchia scuola rappresentante di quella deplorevole, incostruttiva tendenza, caratteristica della cultura liberale, che si compiacce con una voluttà tutta particolare del giuoco dialettico fine a se stesso. E ciò na-

luralmente perché « imbevuto di crocianesimo ». Accusa che mi guardo bene dal respingere, come non ho difficoltà ad ammettere che sullo specifico problema del rapporto tra arte e morale, secondo la definizione cattolica di quest'ultima, non sarà mai possibile intenderci con quei cattolici, e non son tutti, che confondono il giudizio estetico con la valutazione morale, forse per mostrare come non siano « imbevuti di crocianesimo ». Ma questo è un discorso lungo che converrà fare a parte. Qui, invece, mi preme mettere in evidenza la gratuita affermazione dello Jemma sulla incostruttività di quella che egli definisce la cultura "liberale". Per restare al campo della critica mi piacerebbe che lo scrittore cattolico mi citasse una tendenza più costruttiva di quella che va dal De Sanctis al Croce e al Gentile e alla quale si riallacciano i più autorevoli rappresentanti della critica odierna, non esclusi taluni marxisti. A parte il problema religioso, che qui non si discute, la costruttività del pensiero critico, a mio avviso, si misura dall'aiuto

che ci dà all'intendimento dell'arte, di tutta l'arte. Quel «...mutar posto di osservazione all'analisi dell'arte e nella ricerca del suo significato, ovvero quel mutar di posto all'arte...» di cui discorre Jemma e che ha per conseguenza l'affermazione peregrina dei cattolici «...che l'arte non può essere arte se non è morale...» anzi se non ha una morale, quella cattolica, la "morale con Dio", porterebbe alla costruttiva conclusione di lasciar fuori dal dominio dell'arte non poche altissime opere di tutti i tempi; il che sarebbe un risultato in vero edificante. Ha ragione lo Jemma quando dice che «bisognerebbe almeno sapere vagamente di cosa si sta parlando» perché ci nasce il sospetto che lui, credendo di parlare di arte, discorra, invece, di morale cattolica. Perché lo Jemma, anziché restare nelle astrazioni, non fa degli esempi concreti? La letteratura greca e quella latina gliene potrebbero fornire buona occasione.

LUIGI CHIARINI

DESIDERIO PROIBITO. - L'A. N.S.A. ha recentemente comunicato: « Cesare Zavattini non si recherebbe in America, come era originariamente nei suoi progetti. Lo scrittore ha dichiarato in proposito: "Avevo rimandato ogni attività in attesa del visto di entrata negli Stati Uniti. Poiché il visto non mi è ancora stato concesso, e benché De Sica mi abbia scritto di attendere ancora, ho ritenuto, con la fine di marzo, di riprendere la mia attività". Zavattini ha poi affermato che sarebbe andato volentieri negli Stati Uniti, perché oggi più che mai ritiene che per giudicare una cosa bisogna conoscerla il più direttamente possibile. "Il mio desiderio", ha continuato Zavattini, "che del resto espressi anche tre anni or sono, era quello di fare un diario dell'incontro quotidiano di un uomo europeo, senza preconcetti, con un paese di enorme interesse, come l'America. Debbo dire anche che mi dispiace non aver potuto lavorare al film americano di De Sica, concludendo così una collaborazione durata dieci anni nel modo migliore" ».

LEO IL LEONE. - Riportiamo ancora dall'A.N.S.A.: « Il New York Times dedica un lungo articolo di commento — trascorse le prime polemiche — all'assegnazione degli Oscar. In esso il critico del giornale rileva innanzi tutto la sorpresa destata da alcune delle assegnazioni più importanti, specie da quella del "miglior film". « Il fatto che un leggero film musicale abbia avuto la meglio sui due drammi — che erano i favoriti — e cioè Un tram che si chiama desiderio e Un posto al sole ha sorpreso tutti in un primo momento », afferma il giornale. E prima di ogni altro deve aver sorpreso i dirigenti della casa produttrice del film, la Metro. L'articolo cita a questo proposito una vignetta raffigurante il simbolo di quella casa, "Leo il Leone", il quale, con un "Oscar" in mano, afferma: "Veramente io me ne stavo al sole" aspettando "il tram"! Cercando di spiegarsi come si sia potuta verificare questa clamorosa "rivincita" di coloro che al cinema cercano soltanto



"l'evasione", il critico americano scrive che, molto probabilmente, mentre gli "intellettuali" hanno diviso i loro voti sui due favoriti, i voti degli altri sono andati compatti a Un americano a Parigi: se si facesse il computo dei voti ottenuti complessivamente dai due film, prosegue il giornale, essi sarebbero superiori a quelli del vincitore. « Naturalmente », prosegue l'articolo, « resta tuttora inspiegato come possa accadere che tra coloro che sono considerati idonei a dare il loro voto per gli "Oscar", e quindi gente altamente qualificata, figurino tante persone così poco sensibili all'arte da votare a favore di un frivolo film musicale contro lavori drammatici artisticamente elevati. Può darsi che molte persone si siano lasciate tanto impressionare dalle bellezze di Leslie Caron, e dal romanticismo della primavera parigina, da perdere completamente il proprio cuore e la propria testa ». Il critico esamina poi un'altra scelta, quella del migliore attore, e scrive che molto probabilmente il riconoscimento è andato a Humphrey Bogart più che per la sua interpretazione di African Queen per quella di qualche anno fa in Il tesoro della Sierra Madre. « Si dice che questo sia un vecchio uso di Hollywood », conclude l'articolo.

LE BESTIE PIU' BRAVE. - Notizie da Hollywood informano: « Nel Carhay Circle Theatre di Hollywood sono stati solennemente assegnati i "Patsy", ovvero gli "Oscar" per gli animali. Il primo premio è stato assegnato al gatto Rhubarb, interprete del film omonimo. Altri premi sono andati ai

cavalli Diamond e Smoky, ai cani Corky e Chinock, allo scimpanzé Cheta, fedele compagno di Tarzan, ed a Francis, il mulo parlante, che l'anno scorso si era assicurato il primo premio. Naturalmente non è mancato qualche incidente, soprattutto dovuto al nervosismo di Smoky e di Diamond. In generale, però, si può dire che la festa sia stata un successo ed abbia consacrato il fatto che oggi a Hollywood gli animali procurano molti dollari ai loro produttori: il primo film di Francis venne prodotto nel 1949 con la spesa di 624.000 dollari, ed ha incassato finora quattro milioni di dollari. Arthur Lubin, che è stato il regista sia di Francis che di Rhubarb, sta ricevendo fra l'altro numerosissime lettere in cui gli si suggeriscono idee per film con animali "parlanti". C'è stato chi gli ha suggerito una "storia d'amore di due pesci"; un altro voleva vendergli un soggetto il cui protagonista era una foca; un altro ancora gli ha proposto un film su un uomo che improvvisamente mette le ali e parla agli uccelli ».

ORRIDO PENSIERO. - Carlo Cassola ha scritto, per la rubrica « Caratteri » del Mondo, un interessante ritratto di Mario Zagli che « una ventina d'anni fa » era « considerato uno dei maggiori giornalisti italiani ». Scrive, tra l'altro, il Cassola:

« Zagli sospira: "Il direttore mi ha mandato a fare un sopralluogo nelle borgate. Vuole che ci scriva una serie di articoli di intonazione progressista. Tu sai che il nostro direttore ha delle fisime progressiste" ».

(Cassola): "Entro certi limiti,

credo anch'io nel progresso. Per esempio ritengo che sarebbe un progresso se quella povera gente fosse mandata ad abitare in case igieniche e fornite di qualche comodità" ».

(Zagli): "Al contrario, la sparizione delle borgate sarebbe un delitto. Tutto quel sudiciume, quella promiscuità, quel vizio, rappresentano una magnifica nota del colore. Addio film neorealisti, senza le borgate. A parte il fatto che a me i film neorealisti non piacciono; ma pensa in ogni tempo quanti spunti ha offerto la miseria all'arte. Inorridisco al pensiero che i poveri possano sparire" ».

Il « genere » di Zagli non è poi del tutto passato « di moda ».

ANGELI E GARBO. - Un corsivo di un settimanale illustrato ci informa che la neve e le lacrime di Anna Maria Pierangeli hanno fatto impazzire il regista di Il diavolo fa tre, « un film sul dopoguerra tedesco che si sta girando sulle rovine del Berghof ».

« Il problema della neve », ci rassicura però il corsivo, « è stato risolto con l'importazione dalla Germania di un carico di neve artificiale. I doganieri austriaci hanno chiesto che cosa contenevano le venti casse del carico e non hanno voluto credere, in principio, che si trattasse di neve; poi hanno domandato se l'autista aveva la licenza d'importazione. L'autista ha obiettato che per la neve non c'era bisogno di licenza d'importazione, e allora i doganieri hanno voluto sapere perché la neve austriaca non era buona. "Si squaglia", ha risposto l'autista che finalmente è stato lasciato passare. Ogni volta che un quadro è finito, Anna Maria continua a piangere. Il direttore di scena, Andrew Marton, ha detto: "Anna Maria crede nella parte che recita e non si può chiederle di mettersi a piangere o di smettere come vorrebbe il regista. E' uguale, in questo, ad una attrice con la quale ho lavorato tanti anni fa e che non riusciva a frenarsi nelle scene commoventi. Si chiamava Greta Garbo ».

O. D. F.

CHE COSA PENSO DELLA CENSURA

I nostri GIANFRANCO CALDERONI e STELIO MARTINI hanno rivolto a Vittorio DE SICA le seguenti domande:

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

Le risposte sono integrali e testuali.

CREDO nella funzione della censura: senza la quale, oltre tutto, io mi domando dove andremmo a finire nell'attuale persistente tendenza a trasferire sullo schermo certa pornografia fine a se stessa che rifiuta qualsiasi giustificazione d'ordine artistico od anche semplicemente spettacolare. Non mi risulta, per esperienza diretta e nemmeno per casi occorsi a colleghi, che si siano verificate limitazioni di carattere artistico dovute a una censura troppo rigida o gretta. Ne deduco che la censura, in Italia, assolve ai suoi compiti naturali con saggio criterio e si rivela pertanto utile anche nei confronti della produzione. Beninteso di quella produzione che a sua volta concepisce il cinematografo come un fatto artistico-spettacolare, regolato pur esso dal complesso di norme morali che stanno alla base di una qualsiasi società moderna.

Con quanto ho detto, ho già indicato gli « scopi » della censura, che vertono principalmente sul piano morale. In quanto alle « mire », penso che si voglia alludere a quello che io preferisco chiamare soltanto « preoccupazioni » di ordine politico. E ritengo che anche da film in cui si riscontri una precisa istanza sociale, la censura non abbia da temere se nessuna ideologia di parte o spirito di fazione abbiano suggerito o condizionato l'opera. Ma, in tal caso, è la validità artistica della stessa che ne uscirebbe fatalmente diminuita; quindi un giudizio limitativo della censura andrebbe a colpire non la tesi politica ma la deformazione di una qualsiasi verità obbiettiva per finalità particolari che nulla hanno da spartire con l'arte. Evidentemente la censura non preventiva concede maggiore libertà al regista. Anzi le massime libertà. E' sufficiente, a parer mio, che egli si attenga a questi due capisaldi: evitare l'immoralità per quanto possa sembrare prestarsi all'affermazione di una tesi morale o tragga giustificazione da circostanze e fatti che sono purtroppo non infrequenti nella nostra società; sdegnare ogni propaganda politica come quella che potrebbe anche servire una causa giusta ma, a ogni modo, si risolverebbe in una limitazione della propria ispirazione e autonomia artistica.

Per quel che riguarda i miei film, ho trovato nella censura la maggior comprensione anche nei confronti di « passi » che potevano offrire il destro, e purtroppo talora lo hanno offerto, a interpretazioni interessate, arbitrarie e cervelotiche, a vere e proprie « speculazioni » che mi hanno profondamente addolorato. Parlo della censura italiana. Perché a quella americana non riesco a perdonare, a esempio, la richiesta di sopprimere in *Ladri di biciclette*, come immorale, la scena di Bruno che « fa pipì ». Non ho voluto sottostare a questa imposizione anche se ciò è costato al film il divieto di programmazione nei grandi circuiti. Ho inteso così riaffermare la mia intransigenza d'artista e proprio nei riguardi di una scena, in certo senso, di contorno e che non consentiva « interpretazioni » di alcun genere. Soltanto, la scena mi piaceva, la sentivo vera, ingenua nella sua naturalezza, rispondente alla logica elementare del personaggio; né certo offendeva la morale, la morale cristiana, che è quella della nostra



De Sica con il nostro redattore newyorchese Giorgio N. Fenin.

civiltà. Il sospetto che avesse a urtare un'altra « morale » (ma quale?) non poteva giustificare un compromesso cui altri compromessi ancora, alla stessa stregua, avrebbero fatto seguito, e avrebbero trasformato in « merce », cioè in qualcosa di adeguato ai gusti e agli umori del consumatore, un'opera creativa. Mentre questa, affidata al cromatismo di una tela, alle pagine di un libro, alle immagini di un film, piaccia o no, va sempre accettata nella sua integrità.

VITTORIO DE SICA



LE DISCUSSIONI

I DISCORSI dei vari relatori, assolutamente non coordinati tra di loro, non diciamo per le conclusioni ma nemmeno per l'impostazione del tema e sue trattazioni, hanno facilitato il verificarsi di quello che spesso avviene nei Congressi, e cioè una estrema disparità di toni e di valori negli interventi, con conseguente dispersione degli argomenti e sterilità della polemica tra i diversi punti di vista e posizioni di principio, polemica che avrebbe potuto ben altrimenti avere una concretezza e ottenere dei risultati. Si è avuta invece, oltre le solite ripetute affermazioni

conoscere il cinema, naturalmente un buon cinema, a tutti quei bambini e ragazzi delle classi più povere e a quelli abitanti in località sperdute. Ha infine messo in rilievo che «la più importante cinematografia per ragazzi esistente al mondo è quella sovietica» e che facilitando gli scambi internazionali di questi film si «potrebbe disporre in Italia di un certo numero di opere adatte ai giovani». L'on. Giovanni Ponti, presidente della Biennale di Venezia, ha polemizzato con le on. Jotti e Viviani, sia difendendo i film americani sia affermando che l'U.R.S.S. potrebbe partecipare a Venezia al festival internazionale del film per i ragazzi. Glauco Viazzi, dopo

gazzi e agli adolescenti. Il Congresso ha infine approvato il testo di una importante mozione presentata dalla sezione cinematografica della stessa commissione scientifica. In questa mozione ci si è proposto di determinare i principali criteri attualmente applicabili nella scelta dei film detti ricreativi (ad esclusione cioè dei film didattici) per i ragazzi. Anzitutto la mozione constata la genericità della parola "ragazzo" e suggerisce quindi di completare la dizione "cinema per i ragazzi" con quella "cinema per adolescenti". La commissione si è quindi pronunciata per una produzione di film specificamente adatti per ragazzi al di sotto di dodici anni, tenendo conto dei sottogruppi esistenti tra i limiti di 4 e 12 anni. Quanto ai criteri che dovrebbero orientare questa produzione, ne è stato fissato uno, preventivo, di carattere psicologico, circa l'intelligibilità del film che non è, come è stato sostenuto, acquisita fin dai primi anni, ma dipende dal grado di sviluppo intellettuale del ragazzo, dalla sua età mentale. La struttura del film, i mezzi d'espressione che esso utilizza, i procedimenti tecnici, devono tener conto delle possibilità intellettuali del giovane spettatore. Altri criteri psico-fisiologici riguardano il ritmo del film, la sua durata, il testo e il commento sonoro, il colore, l'utilizzazione di effetti di "suspence", ecc. Quanto ai criteri d'ordine sociale e morale, la commissione ha constatato che non si possiedono ancora informazioni sufficienti circa l'azione del film sullo psichismo del ragazzo. Si è, per esempio, potuto constatare, nel caso di film per adulti, che l'effetto di una censura esercitata sulla produzione da parte di legge per la moralità non ottiene che in modo molto imperfetto il suo scopo e che anzi dà spesso occasione all'immoralità di prendere vie traverse più perniciose. Per questo, bisogna prevedere una regolamentazione concepita da un punto di vista giuridico e non secondo sistematiche disposizioni restrittive. Necessiterebbe che le norme, principalmente d'ispirazione praticistica, attualmente in uso presso gli organismi nazionali di censura siano progressivamente sostituite dai dati acquisiti, a seguito degli studi e ricerche sugli effetti del cinema sull'infanzia. Infine, tra le raccomandazioni proposte dalla commissione, segnaliamo: l'invito a incoraggiare e a coordinare gli studi e le ricerche in questo settore; la richiesta di attribuire ad un organismo scientifico (in ogni Paese) l'incarico di riunire il materiale raccolto con inchieste, ecc. nonché di entrare in contatto con le commissioni di censura di altri Paesi per stabilire studi comparativi sulle decisioni prese riguardo ai vari film con le relative motivazioni; lo studio delle modalità di una partecipazione dello stato sia alla produzione specializzata di film per l'infanzia, sia sotto forma di garanzia alla distribuzione, sia sotto forma di agevolazioni fiscali; lo stabilirsi di rapporti tra tutti i settori interessati, per quanto riguarda cineteche, circoli del cinema, produzione e distribuzione di film per ragazzi.

Inutile tentare di commentare i risultati del Congresso in poche righe; c'è piuttosto da augurarsi che di questi risultati si tenga conto nel formulare le annunciate disposizioni legislative sul cinema per i ragazzi; e che prevalgano punti di vista scientifici e posizioni giuridiche ai moralismi astratti.

EDGARDO PAVESI

CONGRESSO INTERNAZIONALE SUL CINEMA PER I RAGAZZI

generiche e retoriche, quasi un'inflazione di interventi di persone della più varia qualifica e provenienza che avrebbero voluto portare un contributo alla soluzione dei grossi problemi del cinema per i ragazzi, o addirittura risolverli "tout court", sulla base dei risultati di loro "inchieste" personali, realizzate quasi sempre su basi empiriche e non scientifiche, su una scelta di soggetti estremamente limitata e comunque non significante per poterne trarre considerazioni di carattere generale. Le posizioni di questi ricercatori spiccioli (quasi sempre in contrasto tra di loro ed i cui risultati sono facilmente asservibili ad una tesi pregiudiziale che si voglia "dimostrare" suffragandola con qualche "inchiesta") sono non solo infruttifere ma anche apportatrici di confusione e certo contribuiscono molto meno a risolvere il problema di una seria valutazione dei rapporti tra cinema e giovani che non l'atteggiamento di attuale riserbo di alcuni studiosi e, per es., dell'Istituto Internazionale di Filmologia, atteggiamento che significa però un continuo approfondimento delle basi scientifiche (psicologiche e metodologiche) sulle quali condurre studi molto concreti che potranno poi portare a risultati di grande importanza e relativamente definitivi.

Tra i molti interventi avutisi nelle due giornate che il Congresso ha dedicato al cinema, ricorderemo anzitutto quelli delle deputate on. Filomena Delli Castelli, on. Maria Pia Dal Canton, on. Pia Colini Lombardi, favorevoli a provvedimenti drastici che portino all'esclusione generale dei giovani dalle sale cinematografiche, sollecitando aiuti e facilitazioni per una produzione di film speciali per i ragazzi. Contro questa posizione, si è espresso il segretario generale dell'A.G.I.S. avv. Cilenti, citando Pio XI, Padre Gemelli e Vittorio De Sica. L'on. Nilde Iotti ha posto al congresso un problema di carattere generale rilevando l'immoralità della maggior parte dei film americani che presentano un sistema di vita basato sulla violenza, sull'arrivismo, sulla morbosità sessuale. L'on. Luciana Viviani, parlando di un progetto di legge per la cinematografia per i ragazzi da lei presentato a nome dell'opposizione, ha richiamato la necessità di far

C'è da augurarsi che dei risultati raggiunti tengano conto le annunciate disposizioni legislative

aver parlato dei principi pedagogici che sono alla base della cinematografia per i giovani nell'U.R.S.S., ha polemizzato a sua volta con l'on. Ponti sulla questione della partecipazione dell'U.R.S.S. a Venezia, partecipazione che comunque non risolverebbe il problema della presentazione a larghi pubblici dei film per ragazzi di quel Paese. Virgilio Tosi ha richiamato l'attenzione sull'importanza dell'"accostamento" del ragazzo al cinema, sottolineando i grandi risultati che si possono ottenere con organizzazioni del tipo dei cineclub studenteschi e giovanili inglesi e francesi (iniziativa in corso d'attuazione da parte della Feder. Ital. Circoli del Cinema) per "presentare" ai giovani il cinema non soltanto come un volgare divertimento ma anche come un fatto d'arte e di cultura.

Conclusasi la discussione generale, i lavori sono proseguiti nelle commissioni di lavoro. La commissione giuridica ha sottoposto al Congresso, che l'ha approvata, una mozione nella quale — constatando l'incertezza delle conclusioni attualmente possibili circa l'influenza del cinema sui ragazzi — sollecita la costituzione di una commissione internazionale (e di commissioni nazionali e locali) di studio, composte oltre che dalle autorità e dagli enti ufficiali anche da rappresentanti dell'industria cinematografica e degli organismi culturali interessati, per aprire un'inchiesta generale con il concorso di tutte le scienze. Nel frattempo, il Congresso invita i governi a prendere misure per proibire ai giovani film nocivi alla loro educazione e al loro sviluppo bio-socio-psicologico; per sostenere e sviluppare una produzione di film per i giovani; per favorire nei giovani, particolarmente con lo sviluppo dei circoli del cinema, la formazione di un atteggiamento attivo e critico verso lo spettacolo cinematografico. La sezione psico-pedagogica della commissione scientifica ha ritenuto, in una sua mozione, che il regime desiderabile sarebbe l'apertura di sale cinematografiche riservate ai ra-

DOPO Napoli milionaria e Filumena Marturano, Eduardo de Filippo ha realizzato la scorsa estate Marito e moglie e l'episodio L'avarizia e l'ira di I sette peccati capitali e si accinge a dirigere Ragazze da marito. Egli ha deciso di rinunciare, per quest'anno, a riunire la sua compagnia e di occuparsi solo di cinema. Se l'assenza dalle scene di una personalità preminente nel mondo del teatro come quella di Eduardo non può evidentemente rappresentare che una parentesi, ci è sembrato tuttavia che questo periodo di esclusiva attività cinematografica fosse il più indicato per in-

di controllo dei suoi personaggi ed essere in grado di valutare e distinguere, in ogni momento, gli atteggiamenti e le battute che rispondono ad una intrinseca coerenza dei personaggi stessi da quelli che non vi corrispondono. Ciò significa, in una parola, che la regia cinematografica è, nel complesso, più impegnativa e presenta maggiori difficoltà e problemi di quella teatrale.

— Ritiene, per quanto la riguarda, di essere già completamente padrone della tecnica della regia cinematografica?

— Ho scoperto da tempo che lo studio degli errori che i vari registi commettono

in passato. Come tutte le esperienze anche, il realismo ha portato a qualcosa di positivo; ha avuto indubbiamente una funzione rivoluzionaria, in quanto è servito a scambussolare e a scalzare molte delle convenzioni e convinzioni prima vigenti. Detto questo devo aggiungere che, malgrado la formula e relativa scuola realista siano oggi ancora di moda, non ritengo personalmente che esse debbano considerarsi ancora valide. Ho appreso dall'esperienza teatrale che compito e funzione dell'arte è di condensare e trasformare la realtà. Lo spettatore, nel suo intimo, non si interessa a una piatta riproduzione del vero, ma si appassiona al verosimile, ossia alla realtà elaborata dalla fantasia. Ciò è tanto esatto che procedimenti decisamente antirealistici si riscontrano già nella prassi dello stesso cinema realista. Spesso i movimenti e gli atteggiamenti dei personaggi non sono affatto quelli che dovrebbero essere in una riproduzione puramente e fedelmente fotografica della realtà, e la esatta riproduzione dei suoni e rumori reali, vanto (come si ricorderà) dei primi film sonori, è trascurata: molti suoni e rumori o non vengono affatto riprodotti, o vengono riprodotti secondo formule convenzionali o addirittura astratte. La verità è che, abbastanza spesso, anche il cinema realista, in luogo di limitarsi a riprodurre fedelmente la realtà, come esigerebbe la formula applicata in senso rigoroso, la elabora e la trasforma sul piano della fantasia e finisce, così, per darci anch'esso il verosimile invece del vero. L'importante è che proprio allontanandosi, deviando dai rigori della formula, il cinema neorealista ha realizzato le sue pagine e i suoi risultati più validi, mentre quando si è veramente attenuto agli schemi preconfezionati, i risultati non sono usciti dai limiti di una nuova retorica. Inoltre mi sembra che il film realista, sconfinando sul terreno del documentario, a cui

PORTARE L'ATTORE DALL'UOMO DELLA STRADA

tervistarla e conoscere la sua posizione di fronte al cinema e ad alcuni dei suoi problemi più attuali.

— Come mai, abbiamo chiesto per prima cosa a de Filippo, si è deciso a passare al cinema anche nel campo della regia? È stato un fatto occasionale, determinato dai vantaggi economici inerenti al cinematografo, o il passaggio è avvenuto perché lei ritiene che il cinema offra maggiori possibilità espressive?

— È stato per tutti e due i motivi. Forse perché sono nato nel 1900, ossia in un'epoca in cui le cifre seguite da sei zeri erano piuttosto rare. Confesso che provo per i milioni un considerevole senso di rispetto; e poi, come ho detto in una precedente intervista, ero stanco di vedermi passare tutte le sere davanti, questi famosi milioni, senza peraltro riuscire mai a fermarli. A parte ciò, ero già perfettamente cosciente, anche quando mi occupavo solo di teatro, delle possibilità espressive proprie del cinema. Naturalmente, in seguito, con l'esperienza diretta, ho potuto rendermi più esattamente conto di tali possibilità.

— Qual è, secondo lei, la principale differenza fra il personaggio teatrale e quello cinematografico?

— Fra il personaggio teatrale e il pubblico si stabilisce subito un contatto diretto che si rinnova continuamente nel corso dello spettacolo. Così gli eventuali difetti del personaggio si disperdono, sfuggono all'attenzione, come sfuggono alla nostra attenzione, nella vita, molti aspetti delle persone con cui dobbiamo trattare. Il personaggio cinematografico, invece, prende forma a poco a poco di fronte allo spettatore, e la sua fisionomia si precisa alla distanza. Perciò i suoi difetti, invece di disperdersi strada facendo, si sommano e si accumulano e risultano infine evidenti tutti insieme. Si aggiunga, per quanto riguarda l'interpretazione, che molti dei più facili effetti, di cui l'attore navigato si vale sulla scena a colpo sicuro, non reggono davanti alla macchina da presa. Come conseguenza di tutto ciò, il regista cinematografico deve avere una maggiore capacità

Eduardo crede in un cinema dialettale che, non limitandosi al gusto delle battute e del dialogo colorito, sappia raggiungere motivi e verità universali

nel dirigere un film rappresenta una ottima preparazione e una ottima scuola per chi vuol darsi a sua volta alla regia. Partecipando come attore a molti film ho avuto altrettante occasioni di darmi a questo esercizio e di trarre i dovuti insegnamenti. Oggi però, osservando i film finora da me stesso diretti, ho constatato che il regista Eduardo de Filippo non è, per esempio, riuscito sempre a controllare perfettamente l'attore cinematografico Eduardo de Filippo, la cui recitazione presenta qualche squilibrio e qualche inutile accentuazione. Ho constatato, insomma, che, come regista cinematografico, ho ancora qualche cosa da imparare. Seguirò quindi a perfezionarmi, rilevando e analizzando, imparzialmente e ad ogni occasione, sia gli eventuali errori del regista de Filippo che quelli degli altri registi.

— Qual è la sua opinione sul realismo?

— Per il cinema, arte ancora giovane, il realismo rappresenta, a mio parere, una esperienza di gioventù da aggiungersi alle altre (espressionismo, ecc.) già verificatesi

→
Eduardo in Napoli milionaria (1950) dello stesso Eduardo.





nero più che sufficiente, come mezzo e strumento espressivi. In quanto spettatore poi, la presenza del colore in un film ha, per me, solo l'effetto di distrarre e frastornare la mia attenzione.

— Come spiega che non si riscontri praticamente in Italia nessuna di quelle forme di disinteressato mecenatismo cinematografico che hanno permesso, in Francia, Germania, Inghilterra, ed anche in America, l'affermarsi dei movimenti di avanguardia e di un certo numero di personalità di eccezione?

— Dato che forme di mecenatismo esistono anche in Italia — sia da parte di privati che di enti e dello Stato — per quanto riguarda il teatro, la pittura ed altre arti, è chiaro che la mancanza di un mecenatismo cinematografico non dipende tanto da un potenziale economico più basso

quanto dall'incapacità di considerare il cinema come un'arte, ossia da un difetto di coscienza estetica.

— Ancora una domanda. Crede possibile l'affermazione di un cinema dialettale?

— Se per film dialettali si intendono dei film che si limitino al gusto della battuta e del dialogo colorito, che siano insomma dialettali nel senso più facile del termine, non credo che abbiano motivo né possibilità di affermarsi. Se invece si vuol parlare di un cinema che, attraverso e al di là del linguaggio dialettale, sappia raggiungere quei motivi e quelle verità che, appunto perché universali, restano dovunque le stesse anche se espresse con un linguaggio diverso, allora le prospettive cambiano ».

Per quanto riguarda infine i suoi progetti cinematografici per il futuro, Eduardo de Filippo ha dichiarato che sta curando la preparazione di un film particolarmente impegnativo, cioè di un film biografico su Vincenzo Gemito che conta di realizzare nella primavera del '53. « Sia per l'epoca in cui si svolse », ha precisato de Filippo, « sia per la varietà di persone e di ambienti con cui l'artista fu a contatto, sia per la tragica grandezza della sua figura, la vita di Gemito presenta un interesse eccezionale ». Quindi Eduardo ha concluso promettendo cortesemente di mettere, a suo tempo, a disposizione di Cinema, per uno studio sulla preparazione del film dedicato al grande scultore napoletano, una parte del materiale fotografico e documentario su Vincenzo Gemito da lui raccolto.

BRACCIO AGNOLETTI

spetta effettivamente di ritrarre obiettivamente la realtà, abbia portato di riflesso un po' di confusione anche in quel campo.

— Da queste premesse non è difficile dedurre che lei è contrario anche al sistema di valersi di interpreti presi direttamente dalla vita...

— Esatto. Ciò che conta è di portare l'attore sempre più vicino all'uomo della strada e di renderlo sempre più capace di farsi interprete della sua verità poetica, e non già di portare l'uomo della strada sul piano dell'attore. Del resto, se ci si attenesse completamente alla tesi verista che sostiene che solo il personaggio preso dalla vita può esprimere interamente la propria verità, quanti personaggi dovremmo portare sullo schermo per esprimere le verità personali di ciascuno degli italiani?... Quarantacinque milioni, evidentemente, ossia tutti gli italiani. Dunque tanto il buon senso quanto l'esperienza, che ci insegna che l'arte procede per esemplificazioni e per sintesi, spingono a dissentire dal sistema oggi in voga di prendere gli interpreti dei film direttamente dalla vita.

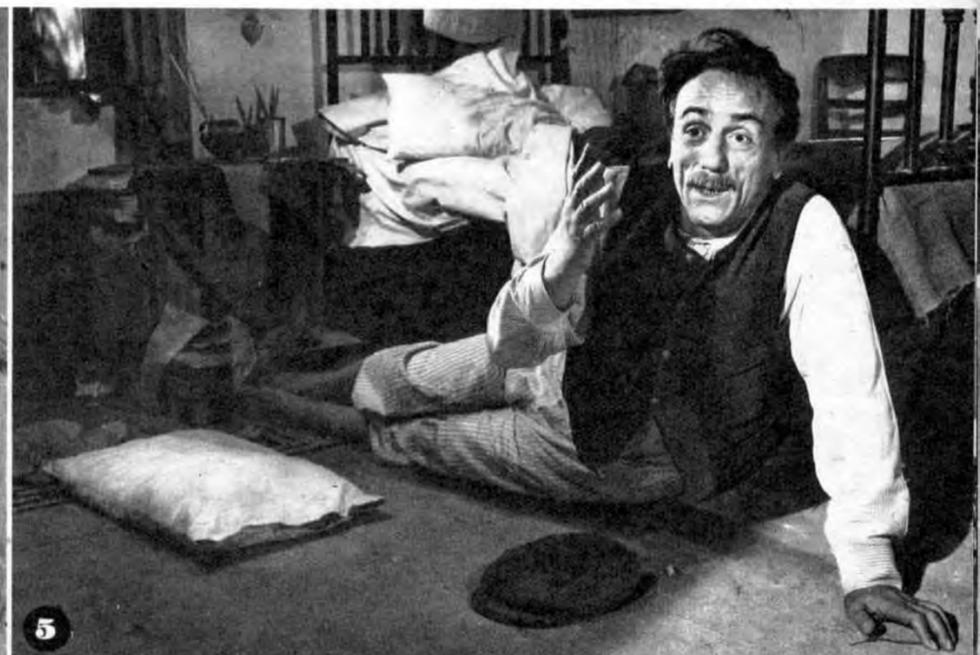
— Nelle critiche al film *Filumena Marturano* è stato mosso qualche appunto al

suo modo di servirsi della macchina da presa. Che può dirci in proposito?

— Non ho presenti quelle critiche, né i rilievi relativi. Dato però che non ritengo che i movimenti della macchina da presa debbano essere previsti e scontati in partenza e considero invece la macchina come lo strumento delle esigenze soggettive del regista che può servirsene, a suo criterio, sia per sottolineare certe situazioni con particolari accorgimenti, sia per effettuare, con altri accorgimenti, quella che potrei chiamare una analisi microscopica di determinati personaggi e momenti dell'azione, mi rendo perfettamente conto che al mio sistema di ripresa si possano muovere delle critiche. Considero tali critiche senz'altro legittime finché vogliono esprimere le diverse esigenze soggettive di chi le formula, ma non certo in funzione di una tecnica ipotetica, prestabilita ed immutabile, dei movimenti della macchina da presa.

— Qual'è la sua posizione di fronte al problema del colore?

— Confesso che il colore mi interessa ben poco, e mi sembra che i suoi problemi debbano, almeno per ora, interessare solo i tecnici. Personalmente trovo il bianco e il



Film diretti e interpretati da Eduardo de Filippo. 1, 2) Totò, Eduardo e Titina de Filippo in *Napoli milionaria*. - 3, 4) Eduardo e Titina in *Filumena Marturano* (1951). - 5) Eduardo in *Marito e moglie* (1952). - 6) Stoppa ed Eduardo in *Avarizia e ira*, episodio di *I sette peccati capitali* (1952). - Eduardo inizia in questi giorni insieme con Peppino e Titina il film *Ragazze da marito*.



ALL'ORDINE DEL GIORNO

I FILM ITALIANI

IN OMAGGIO a Vittorio De Sica si sono tenute a New York diverse manifestazioni di considerevole importanza, che hanno sottolineato tra l'altro il prestigio del cinema italiano in America. Il sindaco della città, Vincent Impellitteri, ha dato il saluto ufficiale al nostro regista durante una cerimonia cui è intervenuto un numeroso pubblico. L'Associazione dei critici di New York, con a capo Chairpan e Bosley Crowther del New York Times ha offerto a De Sica un pranzo, nel corso del quale gli è stato consegnato il diploma che attesta essere Mira-

colo a Milano il miglior film straniero del 1951. « Noi consideriamo De Sica, — ha dichiarato Crowther, — uno dei grandi registi internazionali. Sentiamo che egli rappresenta la grande tradizione del teatro nel senso più largo della parola, nel senso cioè che egli chiarisce gli ideali umani. Siamo grati a lui e ai suoi collaboratori per opere come Sciuscià, Ladri di biciclette e Miracolo a Milano », De Sica, visibilmente commosso, ha così risposto: « Debbo ai critici di New York il coraggio che mi ha sostenuto dopo Sciuscià, che non ha avuto successo in Italia. L'appoggio della critica newyorkese mi ha permesso di continuare nella strada intrapresa con Ladri di biciclette, Miracolo a Milano e Umberto D. Il recente successo dei film italiani in America è dovuto all'aiuto e all'appoggio dei critici di New York ». Dopo un altro banchetto, questa volta offertogli dai rappresentanti della industria cinematografica hollywoodiana, Vittorio De Sica ha partecipato a riunioni organizzate dal Museo d'Arte Moderna, dall'Italian Film Export e dalla Motion Picture Association of America. De Sica si è recato in seguito ad Hollywood, dove ha discusso sul film che intende realizzare a Chicago: Miracle in the Rain. Al suo ritorno a New York ha presenziato alla prima di Domani è troppo tardi: per la prima volta uno dei massimi teatri di Broadway ha aperto i battenti a un film italiano.

L'attualità del nostro cinema è accresciuta in questi giorni con l'inaugurazione della « Italian Film Export ». Nel corso di una recentissima intervista con il dott. Renato Gualino, direttore generale di questo ente nonché presidente della Federazione Internazionale delle associazioni di produttori cinematografici, abbiamo appreso che

Le grandi sale si aprono alle opere del cinema italiano: si annuncia la proiezione di "Bellissima", "Umberto D.", "Il cammino della speranza", "Roma, ore 11" e di "Europa 1951" doppiati in inglese

egli studia le condizioni per ottenere una più vasta distribuzione in America dei film italiani. Gualino, che si è intrattenuto per più di un mese con i capi della I.F.E. a New York, rappresentanti della « Motion Pictures Association of America » e con i principali distributori, noleggiatori e importatori, afferma che il 1952 sarà un anno molto favorevole all'afflusso della nostra produzione in America. La I.F.E. gode della concessione del 12 e ½ per cento sui crediti americani congelati in Italia. Una forma di accordo sarà in conseguenza stabilita coi produttori italiani in merito ai problemi finanziari derivanti dal doppiaggio, « editing », pubblicità, ecc. « I film italiani sono ora distribuiti doppiati in qualsiasi nazione in cui entra il film americano », ha dichiarato Gualino. « E i film doppiati hanno maggiore successo di quelli con i sottotitoli. Riso amaro, che è stato il primo film italiano doppiato in lingua inglese, ha incassato sino a oggi, in Gran Bretagna, 30.000 sterline. Dopo tale risultato ha avuto inizio, sempre in Inghilterra, una regolare distribuzione di film italiani doppiati in inglese. E tra i nostri film che verranno presentati, doppiati in inglese, negli Stati Uniti d'America, figurano Bellissima di Luchino Visconti, Umberto D. di Vittorio De Sica, Roma, ore 11 di Giuseppe De Santis, Il cammino della speranza di Pietro Germi, Europa 1951 di Roberto Rossellini, Anna di Alberto Lattuada e Le ragazze di Piazza di Spagna di Luciano Emmer ». Gualino, durante l'Assemblea generale della Federazione internazionale delle associazioni dei produttori cinematografici, — che si terrà a Cannes in occasione del prossimo Festival, — solleverà questioni riguardanti le tasse, la censura ecc. L'Italia ha dimo-

Sopra: da Battle at Apache Pass di G. Lamont. A sinistra: Tony Curtis in Flesh and Fury, film su un pugile sordomuto; regia di Joseph Pevney. A destra: Joan Fontaine e Ray Milland in Something to Live For; quest'opera, diretta da George Stevens, ha avuto successo a Broadway.



strato di essere all'avanguardia della produzione cinematografica sul piano artistico; ora deve valorizzare questa produzione in sede commerciale.

La cronaca di Broadway, quanto a novità nazionali, segna il buon successo di *Something to Live For*, film diretto da George Stevens. Delusione completa con *Macao*, l'atteso film di Josef von Sternberg e con *Rancho Notorious* di Fritz Lang; queste due opere rappresentano il declino definitivo di due personalità. Joseph Pevney ha diretto *Flesh and Fury*, mediocre storia di un "boxeur" sordomuto con Tony Curtis, Jan Sterling e Wallace Ford. Up Front avrà un seguito: *Bask at the Front*, per la regia di George Sherman; rivedremo *Willie e Joe*, i due classici mattacchioni della trincea creati da Mauldin. Max Weinberg dirigerà, e suo fratello Herman produrrà, *Angels, Devils and Women*, film in tre episodi.

GIORGIO N. FENIN

La situazione sembra tragica, ma in realtà è soltanto drammatica. Si tratta di una malattia seria, ma non si può ancora parlare di agonia.

Il cinema, i produttori vogliono « salvarlo », gli attori vogliono « liberarlo », i sindacati vogliono « proteggerlo », i distributori vogliono « redimerlo », i registi vogliono « difenderlo », la stampa vuole « educarlo », mentre il « grande silenzioso », cioè il pubblico, in principio temuto e temibile, ma di cui ognuno crede interpretarne il gusto confondendolo col proprio cattivo gusto, sta diventando pure il « grande assente » perché diserta di più in più le sale oscure. Il produttore, che riscuote soltanto 28 franchi sul biglietto da cento versato dallo spettatore al botteghino del cine-

ma, trova che il solo rimedio efficace alla crisi sarebbe quello di moderare le pretese del fisco che, su quel biglietto da cento, si prende 41 franchi. Il governo risponde accusando il produttore di non saper fare il suo mestiere, sia perché c'è troppo sperpero di denaro nella fabbricazione d'un film, sia perché contiene poche qualità artistiche. Per giustificare la seconda accusa si fa sapere che, in questi ultimi cinque anni, sessanta milioni di spettatori hanno abbandonato le sale cinematografiche, mentre il teatro, sul quale gravano gli stessi oneri fiscali, ha raddoppiato la sua clientela. Dal canto suo, il Comitato nazionale d'azione per la difesa del cinema francese ha organizzato parecchi comizi per spiegare le ragioni della crisi e gli oratori hanno messo nello stesso sacco Governo e produttori. L'argomento preferito del Comitato è che il pubblico francese vede più volentieri i film girati nei propri stabilimenti, diretti da registi autoctoni e interpretati da attori che parlano la lingua di Voltaire. Quindi, per

DUE SOLDI DI SPERANZA PER IL CINEMA FRANCESE

LA PRODUZIONE normale della cinematografia francese è d'un centinaio di film all'anno; ne ha infatti prodotti 104 nel 1949, 106 nel 1950 e 100 nel 1951. Il suo mercato può però assorbirne più di trecento e durante l'ultimo trimestre del 1951, cioè la stagione più favorevole, sono stati proiettati cento film sugli schermi parigini d'esclusività (55 americani, 27 francesi, 18 d'altri paesi). Ma se l'attrezzatura tecnica permette alla Francia di produrre cento film all'anno, i risultati finanziari disastrosi di questi ultimi anni non sembrano permettere di mantenere tale ritmo. Il bilancio è noto: dei cinque miliardi investiti l'anno scorso nell'industria cinematografica, soltanto tre miliardi e mezzo sono tornati nelle casse dei produttori, mentre sette miliardi sono andati nelle casse del fisco. Sapere che un film, nove volte su dieci, sarà un affare sballato, cioè si concluderà con un « deficit », rende impossibile il finanziamento dell'industria cinematografica; ecco perché buona parte degli stabilimenti hanno licenziato il loro personale e chiuso addirittura le porte. Attualmente sono in corso di lavorazione una diecina di film, mentre ce n'erano venticinque l'anno scorso alla stessa epoca. Più della metà dei cineasti francesi sono disoccupati. E' la crisi.

Così riassunta, la situazione della cinematografia francese potrebbe apparire tragica. In realtà, è soltanto drammatica. Si tratta d'una malattia seria, ma non si può ancora parlare di agonia. Le cifre pubblicate, sono generalmente esatte; però l'interpretazione che si dà a tali cifre è il più delle volte esagerata o volutamente errata. La malattia della cinematografia francese è seria soprattutto perché i vari dottori che vegliano al suo capezzale hanno diagnosticato in modo differente, e naturalmente ognuno mette molto zelo per imporre il proprio rimedio. Il governo vuol « curare »

Da *Le plaisir*, film ispirato a Maupassant e recentemente diretto in Francia da Ophüls.





Da Fanfan la Tulipe, film di coproduzione italo-francese realizzato da Christian-Jaque; interpreti principali Gérard Philipe e Gina Lollobrigida. Il film è apparso in questi giorni a Parigi.

risolvere la crisi, bisognerebbe limitare l'importazione dei film stranieri (soprattutto americani) e dare invece incremento alla produzione nazionale. E' vero, due francesi su tre prediligono le pellicole francesi; malgrado ciò, fra i dieci film che, quest'anno, hanno raggiunto gli incassi record, ce ne sono quattro americani. Dunque, il pubblico francese, pur preferendo in principio la produzione nazionale, ha ugualmente affollato le sale dove erano proiettati film americani perché, non può aver ragionato diversamente, li ha stimati migliori. Nessuno si è illuso che il governo, con un semplice tratto di penna, avrebbe abolito le tasse che gravano sul cinema. Il governo francese ha bisogno di troppi soldi ed il contribuente diventa sempre più borbottone e ricalcitante di fronte agli alti prezzi dei generi di prima necessità, per poter rinunciare spontaneamente a prendere il denaro dalle tasche del sorridente cittadino che va a divertirsi al cinema. Tutto quel che il governo poteva fare per il cinema era di nominare una commissione parlamentare. Ma in questi ultimi giorni ha fatto meglio creando una commissione composta di produttori e di tecnici incaricata di riorganizzare la produzione. La missione specifica di tale commissione è di studiare tutte quelle misure atte a razionalizzare la produzione cinematografica o a migliorare le sue condizioni di funzionamento. Sotto la direzione del Centro nazionale della cinematografia, una seconda commissione, detta della « riforma amministrativa » è stata incaricata di procedere all'esame dei regolamenti in vigore nell'industria cinematografica e di suggerire quelle modifiche che potrebbero alleggerire le imposizioni fiscali.

Queste due commissioni riusciranno certamente a trovare le cause principali della crisi del cinema francese, ed una volta trovate le cause troveranno forse anche i rimedi. Ma alcuni misteri saranno difficilmente spiegabili. Per esempio, prima della guerra, registi come Jean Renoir, Jacques Feyder, René Clair, Duvivier, facevano i loro film in cinque settimane. Attualmente qual-

siasi regista impiega il doppio del tempo, se non il triplo, per fare film che non sono superiori a quelli di prima della guerra. Ciò spiega in parte perché il film girato oggi, costa tre volte più di quello girato dieci anni fa. Sacha Guitry, che non è un regista di professione, ha girato il suo ultimo film in dodici giorni. Ora, *La poison* non è affatto inferiore alla media degli altri film francesi proiettati in quest'ultimi mesi. I film che si fanno oggi in Francia costano più cari di quelli che si facevano prima della guerra, ma la loro qualità non è migliorata. Non si può dire nemmeno che sia peggiorata. Però il pubblico non ci trova più il piacere che ci trovava una volta e quindi abbandona il cinema per riconciliarsi col teatro e con il varietà. Ci deve certamente essere una ragione. E dicendo che il gusto del pubblico si è rinnovato mentre quello dei produttori è rimasto attaccato alle vecchie formule, non siamo forse lontani dalla verità. La vecchia polemica fra il critico e il produttore poteva sembrare oziosa ed accademica quando il pubblico affollava i cinema. Infatti, come si doveva calcolare il successo d'un film; da quel che la critica ne aveva detto o dall'incasso che aveva fatto? Finché si è trattato di speculare sul cattivo gusto del pubblico, i produttori hanno avuto quasi ragione perché potevano affermare che il pubblico non seguiva la critica. I film giudicati cattivi dai critici erano appunto quelli che avevano fatto guadagnare più soldi ai produttori. Perché, dicevano questi ultimi, volete ch'io faccia buoni film? Per gettare il denaro dalla finestra? Non dimenticate che il cinema è soprattutto un'industria, e chi lo finanzia vuol guadagnare. Il ragionamento poteva sembrare giusto, almeno da quel punto di vista. Ma ecco che nemmeno i cattivi film fanno buoni incassi. In effetti, nella stagione 1950-51, gli incassi più forti dei film francesi non sono stati realizzati dai cattivi film, anche se *Caroline Chérie* viene in testa subito seguita da *Justice est faite*, e anche se *Andalusia* (a colori e col cantante Luis Mariano) precede di due milioni *Dieu a besoin des hommes*. Quel che conta è che *Le journal d'un curé*

de campagne ha battuto *Le rosier de Madame Husson*, malgrado fosse interpretato dal comico Bourvil. Non solo il cattivo gusto non frutta più, me nemmeno la pellicola con la grande stella può essere considerata un affare sicuro. Per citare soltanto due casi: *L'étrange Madame X*, con Michèle Morgan, è stato uno scacco e *Mayerling*, con Jean Marais, non ha dato risultati migliori. Un altro esempio, più recente, ci è offerto da una coproduzione franco-italiana: *La nostra pelle* che nella versione francese ha preso il titolo di *Cap de l'Espérance*. I produttori avevano scritturato Edwige Feuillère e Frank Villard, Cosetta Greco e Paolo Stoppa, tanto per poter soddisfare il pubblico francese e quello italiano. Ma, al momento di cominciare a girare, si accorgono che il soggetto non vale niente. Alla svelta si cerca un'altra storia, che è imbastita in quattro e quattr'otto. Anche la seconda storia non è buona, ma ormai non c'è più tempo di cercarne un'altra. Si gira ugualmente. Il nome degli interpreti, si dicono i produttori, attirerà il pubblico. Invece il pubblico ha imparato a fiutare il cattivo film e, malgrado il nome degli attori, non si lascia più ingannare.

Per poter sanare l'equilibrio finanziario dell'industria cinematografica francese, tre problemi essenziali devono essere risolti: ricondurre nei cinema il pubblico che li ha abbandonati, limitare le spese di produzione, ridurre il volume delle imposte. Il primo problema potrà essere risolto soltanto aprendo al cinema nuove vie e tenendo conto che lo spettatore di oggi non si contenta più del vecchio repertorio di stupidaggini più o meno sentimentali o melodrammatiche. Su questo capitolo, la parola d'ordine dovrebbe essere: « qualité d'abord ». Il secondo problema potrà essere risolto obbligando i registi a non confondere « talento » con « capriccio », a non calcolare il valore artistico sulla somma dei milioni messi a loro disposizione per fare il film e sul numero di settimane concesse per girarlo; potrà essere risolto mettendo un freno alle pretese smoderate dei grandi attori che chiedono ormai quindici milioni per interpretare un film, soprattutto da quando è stato provato che un grande attore non fa forzatamente un gran film. In quanto al terzo problema, il governo francese ha tutto l'interesse a non far morire il cinema sotto la valanga delle imposte poiché è la sua unica industria che può far entrare in Francia valuta estera senza bisogno di esportare materie prime. Infatti, qualche chilo di pellicola, già sfruttata per l'uso interno, può fruttare all'erario parecchi milioni di monete pregiate, quindi commercialmente più interessante che spedire all'estero tonnellate di casse di sciampagna, di profumi, di « camembert » o vetture automobili. Purtroppo, coloro che in Francia fabbricano i liquori, i profumi, i formaggi e le automobili sono commercianti seri che si sforzano, con la buona qualità della merce, di soddisfare i gusti della clientela. Coloro che invece fabbricano i film non sono nemmeno dei commercianti, sono appena degli affaristi.

D. A. LEMMI

UN POPOLO FELICE SENZA CINECITTÀ

Con una popolazione di tre milioni di abitanti, l'Uruguay conta 150 sale di proiezione: sono poche per garantire un vero e duraturo mercato

DA QUALCHE mese esiste a Montevideo un Comitato che intende chiedere al Parlamento una legge per la creazione e la protezione dell'industria cinematografica in Uruguay. Durante il Festival di Punta del Este si sono anche stabiliti contatti con qualche produttore straniero per studiare la possibilità di una produzione associata; ma, almeno per il momento, non vi è nulla di concreto: si fanno progetti e si discute sui giornali. Gli stessi progetti e le stesse discussioni che, a quanto dicono, si fecero l'anno scorso in occasione del 1° Festival, quando sembrò addirittura imminente la costruzione di una Città cinematografica per iniziativa dell'italiano Carlo Borsari, l'uomo che aveva portato 600 famiglie dall'Italia nella Patagonia. Al trentesimo chilometro della strada per Colonia, nel dipartimento di San José, Borsari aveva acquistato ottocento ettari di terreno per la costruzione di teatri di posa, laboratori, altri edifici e accessori e abitazioni per registi, attori, tecnici e operai. A tutt'oggi questa città non esiste ancora, nonostante la buona volontà che da più parti si manifesta di dar vita all'industria cinematografica nazionale. Prudentemente, Marvin Faris, segretario negli Stati Uniti dell'Associazione dei produttori indipendenti, ha ammonito a non disperdere all'inizio energie in troppi progetti, e semmai a concentrare gli sforzi in una sola produzione. Meno prudentemente altri hanno plaudito senza riserve all'iniziativa, portando a sostegno del loro ottimismo la solidità dell'economia uruguayana e la bontà del clima che permette la presa di esterni durante la maggior parte dell'anno.

L'entusiasmo è una gran bella cosa, e quello degli uruguayani è meraviglioso; ma qui si tratta di creare un'industria cinematografica dal nulla. Costruire e attrezzare teatri di posa e laboratori di sviluppo e stampa è molto semplice quando si abbiano i miliardi necessari; ma poi occorrono tecnici e maestranze specializzate, occorre la pellicola e bisogna poter contare su un mercato. Con una popolazione di men che tre milioni di abitanti, concentrati per un terzo nella capitale, l'Uruguay ha 250 sale cinematografiche, troppo poche per costituire un mercato. Allora, evidentemente, bisogna puntare a una produzione di carattere internazionale, intesa ad affermarsi almeno nei paesi dall'America latina, battendosi contro la concorrenza argentina, messicana e spagnola, oltre che contro quella dei paesi non di lingua spagnola. Allo stato attuale delle cose, c'è in Uruguay tale possibilità? Anche se il governo desse il suo appoggio e profundesse milioni di pesos, i primi anni sarebbero probabil-

mente disastrosi. L'industria cinematografica è difficile e, facendo progetti tanto grandiosi, mi sembra che, da parte di alcuni, non si tenga oltretutto abbastanza conto della crisi in cui si dibattono, per diverso motivo, la produzione argentina e quella brasiliana, mai assurte a un'espansione mondiale. E' una crisi che può insegnare molte cose. Meno difficile è l'attuazione saltuaria di produzioni associate con questo o quel paese, con divisione dei mercati di sfrutta-

un documentario storico di lungo metraggio che rievoca lo sbarco di un piccolo gruppo di patrioti uruguayani sulla riva sinistra del rio Uruguay, avvenuto il 19 aprile 1825, per sollevare il popolo alla lotta per l'indipendenza nazionale. E' un film ingenuo, elementare, che tradisce, nonostante il notevole sforzo finanziario compiuto dal produttore Enrique Perez Salaverri, i limiti delle attuali possibilità artistiche quando si punti a progetti molto ambiziosi. Nel campo del



Un'inquadratura di *El desembarco de los treinta y tres* («Lo sbarco dei trentatré»); film storico a lungometraggio che denuncia i limiti delle attuali possibilità del cinema uruguayano.

mento. Un simile tipo di produzione non richiede necessariamente vasti impianti permanenti e quindi evita l'immobilizzo di grandi capitali. Meno difficile ancora, e anzi auspicabile, è la produzione di documentari e cortometraggi. In questo campo non si deve partire dal nulla, qualcosa si è già fatto. Nel 1950, l'Uruguay è stato presente alla Mostra di Venezia con il documentario *Pupila al viento*, diretto dal nostro Enrico Gras, e con il film scientifico *La maladie del Chagas*, di Rodolfo Talice, premiato con una menzione. *José Artigas, protector de los pueblos libres*, realizzato anch'esso da Gras, è un documentario di nobile livello artistico, mentre altrettanto non si può dire di *El desembarco de los treinta y tres* («Lo sbarco dei trentatré») presentato al 2° Festival di Punta del Este. Si tratta di

documentario e del cortometraggio, quindi, la strada è aperta, facilitata anche dalla regolare produzione di due cinegiornali di attualità, *Emelco Uruguay* e *Uruguay al día*. Per fare qualcosa di buono sono sufficienti una macchina da presa e l'intelligenza, il denaro è secondario. E non si può certo dire che in Uruguay manchino spunti di carattere sociale e turistico, come ha ben capito Giselda Zani, segretaria dell'Associazione dei critici cinematografici, scrivendo lo scenario di un documentario di prossima realizzazione: *Uruguay, un pueblo feliz*. D'altra parte, bisogna anche dar tempo al tempo, e attendere che si formi una coscienza cinematografica e che i giovani, i più sensibili al desiderio di creare una cinematografia nazionale, si facciano le ossa. Le premesse ci sono.



Un'altra inquadratura tratta dal lungometraggio uruguayano *El desembarco de los treinta y tres*; prodotto con larghezza di mezzi da E. Perez Salaverry, non raggiunge la dignità tecnica.

E' davvero motivo di compiacimento l'attività che vanno svolgendo il Cineclub dell'Uruguay, con un migliaio di soci, e il Cine Universitario, con 1350 soci. Queste due associazioni, in collaborazione col SODRE (Servicio Oficial de Difusion Radio Eléctrica, costituito il 18 dicembre 1929 per la diffusione delle manifestazioni culturali e artistiche), organizzarono, durante il Festival di Punta del Este, un'esposizione dedi-

cata alla storia del cinema, accompagnandola con proiezioni retrospettive e conferenze. Visitai questa esposizione con Arturo Gemmiti, il regista di *Montecassino*, il quale, recatosi nel 1948 in Argentina per girare un documentario sugli emigranti italiani, vi è rimasto, lavorando a soggetti e sceneggiature e realizzando, come supervisore, *Il puente* (« Il ponte ») e, come regista, *Crisol de hombres* (« Crogiuolo di uomini »), prodotto quest'ultimo dalla Casa Lumiton con cui egli ha ora un contratto per due film. Notando la passione che aveva guidato gli ordinatori dell'esposizione, Gemmiti rievocava nomi di nostri registi e scenaristi che, in organizzazioni analoghe, avevano avuto il battesimo del cinema, e si diceva convinto, come io stesso sono convinto, che da questi giovani verranno le vere possibilità di un cinema uruguayano. Ho voluto, quindi, rendermi conto della attività svolta da queste associazioni e, in particolare dal Cine Universitario. Il Cine Universitario fu fondato nel 1945 da un gruppo di stu-

denti della Facoltà di legge. In principio, fu soltanto una sezione dell'Associazione teatrale universitaria (Teatro Universitario); come tale, organizzò una serie di proiezioni retrospettive, con ingresso a pagamento per procurarsi fondi, e proiezioni, di carattere didattico e ricreativo. Ma puntò anche alla produzione, realizzando un breve film dal racconto di Poe *Lo scarabeo d'oro* (dove si vede che Poe è l'autore preferito dal cinema sperimentale di tutto il mondo). Il 5 agosto 1949, il Cine Universitario si distaccò dal Teatro Universitario e divenne autonomo. Per iniziativa di Jaime F.co Botet, si riorganizzò, precisando i suoi intenti e qualificandosi « Istituzione che, senza scopo di lucro, presenta film in visione privata e contribuisce, con tutti i mezzi a sua disposizione, allo sviluppo dell'arte, della tecnica e della cultura cinematografiche, come pure all'incremento degli scambi culturali fra i popoli ». Contava allora 34 soci. Alla fine del 1950, i soci erano saliti a 280. Oggi, come ho già detto, essi sono 1350.

Proiezioni, conferenze, pubblicazione di «quaderni» fanno parte della normale attività del club. Si pensi che nel 1950-51 sono stati proiettati oltre 100 film e si avrà un'idea di tale attività. (Purtroppo, dall'elenco risulta che l'Italia è stata presente con soltanto tre film: *L'amore* di Rossellini, *Sotto il sole di Roma* di Castellani, e il discutibile *Condottieri* di Trenker. Botet mi ha spiegato: « Questo è accaduto non perché noi non apprezziamo la produzione italiana. Il fatto è che non esistono a Montevideo vecchi film italiani che ci permettano programmi retrospettivi e, quanto ai film moderni, essi sono così intensamente sfruttati dalla normale distribuzione commerciale che, già visti da tutti, il riproiettarli non presenta più alcun interesse ». A ciò si aggiunge la realizzazione di documentari e di film sperimentali in 16 mm. Ma, fra tutte, l'iniziativa veramente originale è quella dei "concursos relámpagos de filmacion". Si dà un tema e si fissa un giorno per la sua realizzazione cinematografica in 16 mm. Quel giorno, i concorrenti si mettono in azione: possono sviluppare il tema come vogliono ma non debbono superare una prestabilita lunghezza. Al termine della giornata, essi portano il materiale girato al Cine Universitario dove sarà in seguito montato e visionato per l'assegnazione dei premi. Finora, i concorsi sono stati due, sui temi *Avenida 18 de Julio*, con 26 concorrenti, e *Un feriado* (« Un giorno di festa »), con 21 concorrenti. I premi del secondo sono stati assegnati recentemente. Da tutto questo qualcosa di buono nascerà. Chi pensa, con giusta ragione, a limitarsi per il momento alla produzione di buoni documentari (e, del resto, il documentario è stato sempre e dovunque la scuola maestra che guida al film a soggetto), ha l'occhio fisso anche alla televisione. Se tutto procede bene e non si ritarda ulteriormente nella concessione dei fondi già votati nel 1950, il SODRE spera di aver pronta la prima stazione televisiva nel 1953.

←
Da Artigas, dignitoso cortometraggio diretto dal nostro Enrico Gras.

DOMENICO MECCOLI



TAMIROFF AKIM Uno tra i molti transfughi russi, attivi nel cinema americano. Un solido, massiccio caratterista, che, date certe sue peculiarità somatiche, è, vedi caso, destinato a incarnare (è il caso di dirlo, dato il suo peso) personaggi di meridionale origine e colore.

TOBIN GENEVIEVE La sua bionda stordilaggine era, una volta, divertente. Un personaggio sofisticato, marginale, ma non banale. Oggi l'hanno praticamente messa agli atti.

TRAVERS HENRY Un vecchietto angelico. Angelico, all'occorrenza, nel pieno senso della parola (Capra: *It's a Wonderful Life*). Un ometto modesto, ricolmo di umanità, di bonaria saggezza, qualche volta di un pizzico di innocente malizia. Un altro volto (fin che non si è spento, di recente) per la voce di Lauro Gazzolo.

TREACHER ARTHUR Benissimo, Jeeves. Lungo, ossuto, ieratico, con quel naso da uccello e quella lieve smorfia di schifo nei riguardi della spicciola umanità, Treacher ha toccato, nel campo dei maggiordomi, vette eccelse, quali solo un Blore può vantare. Sembra ritagliato dalle illustrazioni di un romanzo di Wodehouse e ciò spiega agevolmente come sia stato suo destino dare vita all'impareggiabile Jeeves. Al cui confronto certi suoi exploits d'altro genere (fu, per esempio, un membro della stolido brigata di guitti nel *Midsummer Night's Dream* di Reinhardt) appaiono decisamente secondari.

WALBURN RAYMOND Un bel tipo, con quegli occhi acquosi, sgranati e straniti. Un tipo, spesso, di maneggione, di scrocatore, ma simpatico. Come quel colonnello ipofilo, due volte immortalato da Capra (*Broadway Bill* e *Riding High*). Scommettitore accanito al cospetto di Dio, stoccatore entusiasta, venditore di fanciullesca quanto squattrinata pompa verbale.

WARNER H. B. Un'antica gloria, una specie di buono a tutto fare di esemplare misura, finezza, discrezione. Fu perfino Cristo in *The King of Kings* di De Mille. Ma poi si specializzò in figurette sempre illuminate da una loro segreta e pacata spiritualità.

WATSON LUCILLE E' una vecchia vistosa ed espansiva. Le sue madri altoborghesi sono tra le più pittoresche e rappresentative, nella loro arricciata sciccheria.

WINNINGER CHARLES Dopo la madre, il padre. Un padre disinvolto, allegro, un vero compagno, con quel viso tondo e quei baffetti che gli danno un'aria inguarribilmente sbarazzina. Si comprende come fosse l'uomo da mettere al mondo tre ragazze in gamba, *Three Smart Girls*.

WITHERSPOON CORA Si sta avviando a diventare una befana. Una volta era, con Helen Broderick, esponente di un certo tipo di donna, tanto per cambiare, sofisticata. Un'amica, un'ospite, all'occorrenza poco rispettata (vedi il recente *The Mating Season* di Leisen). Eleganziosa e sicura di sé, con un tantino di petulanza, non poté non far parte, come del resto la già citata Watson, di quel caleidoscopico serraglio femminile che fu *The Women* di Cukor, dalla commedia di Clare Boothe. 44 donne 44. Sole.

WOOLLEY MONTY E' più che sufficiente alla sua gloria l'aver dato vita,

ALFABETO MINORE DI HOLLYWOOD

collere, escandescenze, "tic" variopinti e ascosa umanità all'ormai proverbiale Sheridan Whiteside, scrittore e conferenziere, parafrasi maligna del notissimo Alexander Woolcott: *The Man who Came to Dinner*, sacro in Italia ai trionfi di Gino Cervi, trasferito a suo tempo sullo schermo da William Keighley, "d'après" la farsa dinamitarda di Kaufman e Hart.

ZUCCO GEORGE Un distinto professionista, un giudice, magari d'altro secolo, una persona comunque di un certo tono, grazie anche ad una calvizie sussiegosa. In *Saratoga*, l'ultimo film della povera Jean Harlow, suonava in bocca sua un motto veramente aureo: « L'amore non si cura con le pillole ».

APPENDICE

BON WARD E' un prediletto di John Ford e, come tale, un uomo, per definizione, del "west". Rude tempra, vuoi di bioco "villain", vuoi di massiccio semplicità. Sa cioè mettersi con eguale schietta concretezza al servizio del male come del

bene. Gli si addicono le divise, talvolta soltanto morali (l'ispettore corrotto di *Kiss Tomorrow Goodbye*), ma più spesso militari (il suo ruolo è quello del sottufficiale), e magari la stella di sceriffo.

CARROLL LEO G. Un antipatico, decisamente. Servo equivoco; pubblico ministero maligno; losco figura di qualche sorta. A piacer vostro.

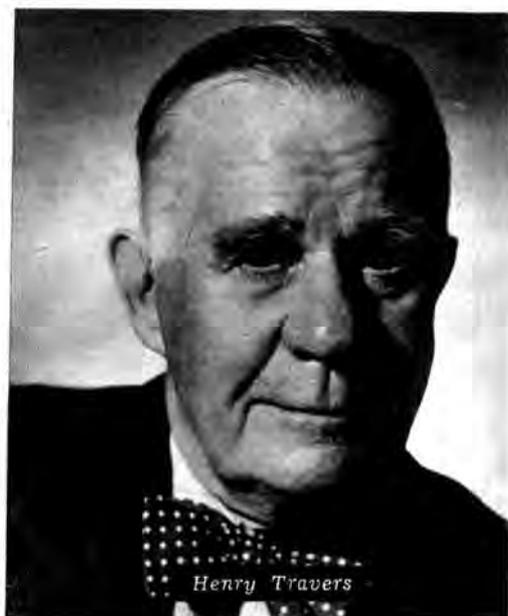
GARDINER REGINALD Patentato in certi personaggi volentieri mondani, di un umore un po' bizzarro, cui non sono discare le libagioni. Il suo sguardo pungente impenna sovente in una estrosità che può raggiungere anche la follia. Il solito Lubitsch non se lo lasciò sfuggire. (*That Lady in Ermine*).

MITCHELL MILLARD E' spesso una bonaria spalla, dotata di un ruvido umorismo. Un uomo fidato e provvisto di senso comune, di una certa sua quadratura; fate conto, a bordo, un solido nostromo. Ma riesce anche, all'occorrenza, a dimostrarsi infido e canaglia.

GIULIO CESARE CASTELLO
(Fine)



Genevieve Tobin



Henry Travers



Charles Winninger



Monty Woolley

SCAFFALE DEL REGISTA

IN UN MOMENTO in cui la vena narrativa di casa nostra sembra perduta in un inestricabile meandro, l'incontro con un nuovo romanziere provoca inconsegni moti di esultanza. Poi nella realtà il libro scopre, lungo le sue pagine, notevoli vuoti di ispirazione o improbabili contorsioni di contenuto. Ma l'euforia della prima impressione resta. Tanto viva da far cadere talvolta nel fenomeno del miraggio. Sarà anche il caso del nuovo romanzo di Carlo Cassola *Fausto e Anna* (Einaudi editore, 1952)? Può darsi che molte suggestioni di questa apprezzabile opera letteraria derivino dai suoi manifesti legami al gusto ed ai problemi psicologici del nostro tempo (se non dalla nostra stagione). Quel tanto di debito verso l'interesse momentaneo non impedirà tuttavia di offuscare l'empito romanzesco che si riscontra in tutta la prima parte di *Fausto e Anna* e che resta l'indizio di una felicità creativa di narratore. Carlo Cassola è al suo primo romanzo. Ma al pari di alcuni nostri giovani registi (Antonioni, Emmer,



Risi, tanto per far dei nomi di un certo impegno) che sono giunti al film di intreccio dopo aver sperimentato e irrobustito la loro vena nel documentario, anche il giovane narratore romano ha dietro di sé un notevole « apprendissage ». Dal 1940 Cassola ha pubblicato su riviste una serie di racconti, che possono in certo modo definirsi « cronache psicologiche del nostro tempo ». Il suo romanzo non è che l'ingrandimento dei suoi precedenti esperimenti. Lasciamo la valutazione dei suoi valori letterari e limitiamoci a considerare l'opera in funzione di una possibile trasposizione sullo schermo. *Fausto e Anna* potrebbe suggerire lo spunto ad un regista che sapesse narrare i vacillamenti psicologici di un personaggio che incarna in ogni momento della sua avventura gli umori più individuabili della nostra età. Una specie di protagonista stendhaliano, che invece di cavalcare nelle contrade e nelle campagne care alla lirica foscoliana, si macera la coscienza col mitra dei partigiani a tracolla in un mondo solcato dalla brutalità dei carri armati. Come invito ai registi di buona volontà, ecco in breve la « storia » del romanzo. Fausto, uno studente romano che passa le vacanze in Maremma, incontra Anna, una ragazza di provincia dagli orizzonti piuttosto limitati, ma dall'intuito molto vivo. La loro amicizia si trasforma presto in amore. Un amore irrequieto, impastato di purezza, di ingenuità, di letteratura

e di inconscie complicazioni. Siamo nel periodo che precede l'ultima guerra e Fausto, senza mai riuscire a chiarire i moti del cuore, sente vagamente fermentare dentro di sé i germi del rivolgimento sociale ed umano che sta maturando nel mondo. Il senso di irrequietudine lo spinge a complicare anche i sentimenti più semplici. Sicché ad un certo momento i suoi rapporti con Anna cominciano a risentire della sua precarietà psicologica. Inutilmente la ragazza tenta di fermarlo con la concretezza del suo buon senso. Il loro amore fatalmente diventa impossibile, perché Fausto a Roma — lontano dalla ragazza — scopre, a sollievo dei suoi patemi interiori, lo stordimento degli amori mercenari. L'abuso dei sensi ingigantisce le ombre della sua instabile coscienza, tant'è che si riduce a considerare Anna alla stregua di una puttana qualsiasi. È un momento di perversione psicologica che la buona ragazza di provincia non riesce ad illuminare, perché le sue forze sono quelle semplici della natura e dell'istinto e non sono sorrette da una impalcatura intellettuale. Così avviene la rottura e le loro vite divergono. A questo punto il romanzo presenta una netta frattura. Il fervore narrativo si attenua fino ad intiepidirsi nella meccanica descrizione degli eventi bellici. Fausto, seguendo il suo destino, si laurea e sceglie la via dell'insegnamento. In una tranquilla cittadina ligure egli assapora l'euforia dell'indipendenza economica e, nel contempo, allarga le sue esperienze sessuali. Senonché i piaceri fisici producono in lui una reazione, per mezzo della quale Fausto riesce ad accostarsi alla fonte religiosa. Il ridestarsi degli aneliti spirituali coincide col crollo dell'8 settembre. Ritornato presso i genitori in Maremma, Fausto (che per insufficienza toracica non ha mai vestito un'uniforme militare) comincia a stringere i legami col movimento partigiano. L'atmosfera del mondo in sfacelo lo induce a tentare l'esperienza comunista e la dura realtà del combattente. Ma si tratta sempre di oscillazioni psicologiche, senza che mai la bussola della sua coscienza sappia trovare il suo definitivo orientamento. Alla fine le peripezie della lotta clandestina lo portano ad incontrare Anna. L'innamorata di un tempo ormai ha un marito ed una figlia. Non ha fatto un matrimonio ideale: si è accomodata soltanto sulla poltrona del buon senso. Anch'essa sente che le segrete aspirazioni del suo essere mirano ben oltre i limiti del suo ristretto orizzonte. Quando si ritrova d'improvviso davanti a Fausto, quasi sente il coraggio di ricominciare la sua vita da zero. Invece le consuetudini ed il conformismo borghese spengono, nell'attimo della rivolta, la nuova luce. Fausto ed Anna si lasciano questa volta per sempre. Lui, l'eterno « appassionato

disponibile », è solo. Il romanzo di Carlo Cassola si presterebbe per una cavalcata cinematografica della nostra epoca, che — servendosi della cronaca — non perdesse mai di vista la sostanza spirituale del protagonista. Sarebbe un film d'impegno, da realizzarsi al di fuori di intenti puramente commerciali. Per il regista si può fare il nome di Alberto Lattuada oppure di qualsiasi altro che non perdesse di vista l'importanza della ricostruzione psicologica.



UN FILM di romantica ispirazione, che potrebbe richiamare l'interesse di un vasto pubblico medio incline ai palpiti del cuore, lo suggerisce il romanzo di Elizabeth Goudge, *Damerose* (Bompiani editore; titolo originale: *The Bird in the Tree*). La scrittrice inglese non è nuova alle esperienze cinematografiche: basta ricordare il film tratto dal suo romanzo *Il delirio verde*, apparso qualche anno fa sui nostri schermi. Il film in questione — se ben ricordate — fu l'esempio tipico di una narrativa cinematografica abbandonata ai luoghi comuni di un deterioro romantico. Il marchio di fabbrica hollywoodiano e la firma del regista Victor Saville erano gli indispensabili lasciapassare per il regno della mediocrità. Il nostro suggerimento per una trasposizione filmica di *Damerose* non prevede, naturalmente, l'impiego di un Saville di casa nostra. Il film non dovrebbe comportare ambizioni d'arte. Un'opera di cassetta (tanto per parlare chiaro), nella quale tuttavia si notasse la costante presenza di un dignitoso mestiere. « *Damerose* » è una vecchia dimora che tiene avvinte a sé le persone che la possiedono. Invano un giovane tenta di svincolarsi, travolto da una cieca passione per una donna della sua stessa famiglia. Quando il distacco sembra irrimediabile, la vecchia nonna che custodisce « *Damerose* » svela la romantica rinuncia di un suo lontano amore e convince il giovane erede a restar fedele all'antico palazzo che è simbolo della famiglia.



L'ULTIMO libro di Fortunato Seminarà (*Il vento nell'uliveto*, Einaudi editore, 1952) rappresenta il felice avvio per un documentario. L'imperversare di tale genere sui nostri schermi ha addirittura esasperato la pazienza degli spettatori. La supina accondiscendenza verso espliciti pretesti propagandistici (e non sapremmo, stasticamente, se anteporre i problemi dell'ERP ai panegirici dei vari santi), ha reso impopolare un genere che poteva assumere nel campo creativo del cinema l'importanza che nella letteratura narrativa hanno il racconto breve e l'elzeviro. Il vento nell'uliveto del Seminarà suggerisce il motivo della vita quotidiana dei con-

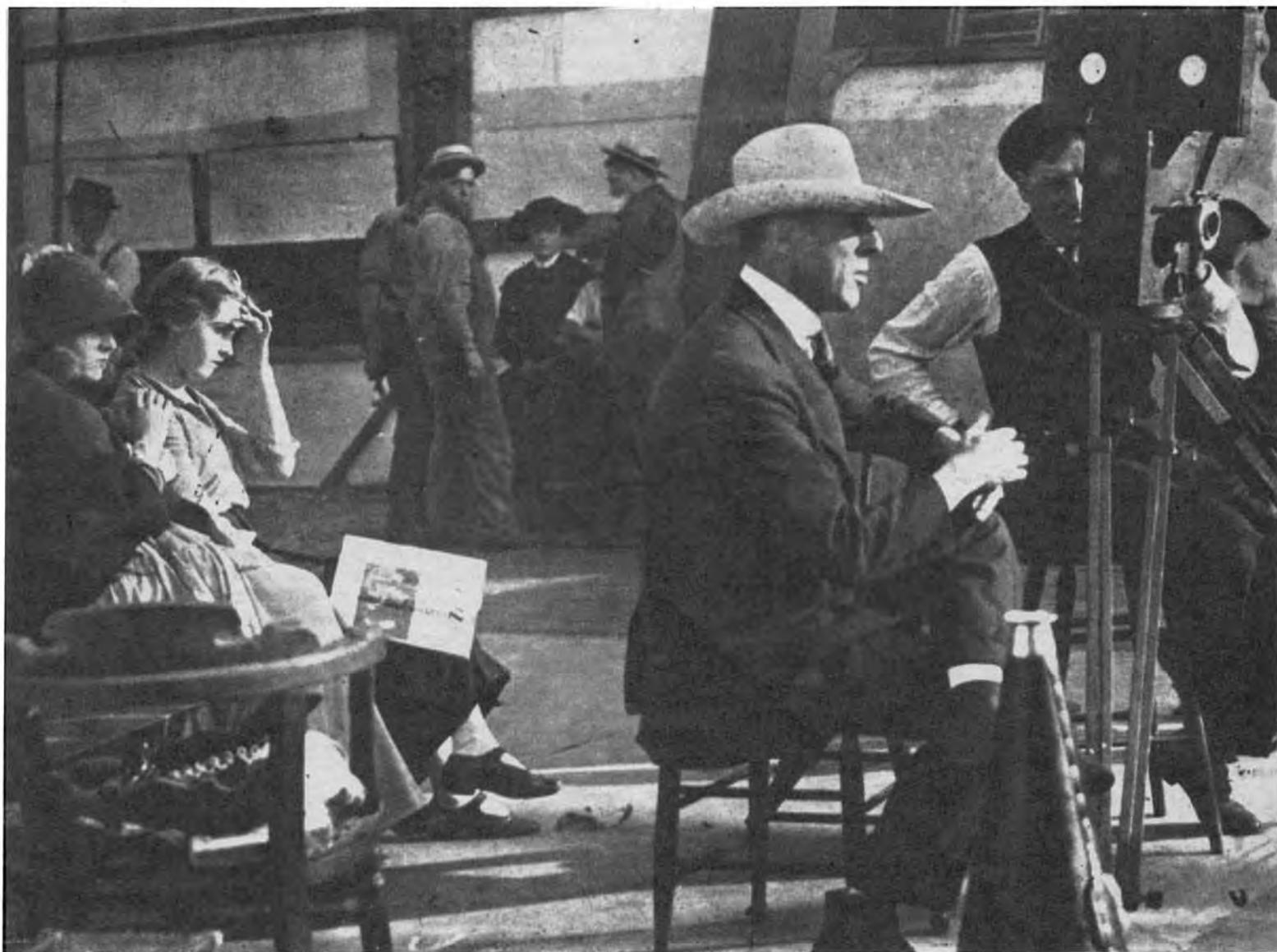
tadini calabresi. Niente folclore, niente retorica paesana. Piuttosto una cronaca che scava fin dentro ai cuori degli uomini e ne riporta alla luce le immagini dei loro tanti dolori e delle loro scarsissime gioie. In fondo chi crea — e documentario dovrebbe essere genere creativo — deve raggiungere le corde vive dell'esistenza umana. Il libro di Seminarà ha i pregi per lasciare il segno nella fantasia di un cinema di buona volontà. De Santis, invece di un documentario, avrebbe l'occasione per lo spunto di un film.



UN ALTRO scrittore « con la guerra dietro le spalle » è Franco Lucentini, un giovane che ha cominciato a destare attenzione intorno a sé nel '45. La sua nuova opera, I compagni sconosciuti (Einaudi editore, 1951) è uno smilzo libretto dove la memoria della esperienza bellica pare scolorirsi in una disperata rinuncia alla partecipazione umana. Lo stile stesso della scrittura (una scrittura asintattica, in cui volutamente si impastano espressioni di parlata straniera) induce a pensare ad una narrazione sperimentale, attraverso la quale un confuso ma impellente bisogno creativo cerca di trovare i mezzi per rivelarsi. Non mancano — su questo piano di prova — di affiorare involuzioni già scontate dalla narrativa che prese l'avvio dal primo romanzo del povero Pavese. Comunque I compagni sconosciuti fa — più che altro — presentire un fermento di immagini e di mondi espressivi che potrebbero risultare la pedana per conquiste romanzesche di ben altra importanza. La lettura del racconto-breve di Lucentini non dovrebbe lasciare insensibile la fantasia di un regista, il quale fosse alla ricerca di « atmosfere irrequiete ».

Non è certo, il libro in questione, consigliabile a un produttore (o a un qualsiasi cineasta) alla ricerca di una trama facile e corposa. Si può dire che I compagni sconosciuti non possiede vicenda. È una divagazione egocentrica in cui pare che la rovina delle città, la confusione delle lingue e l'instabilità dei sentimenti confluiscono in un desolato risultato di solitudine. Il protagonista del libro, nell'angoscia della catastrofe collettiva, sente l'istinto della fratellanza. Ma è tale la sua astenia spirituale che alla fine, quando sulla via appare un volto amico, egli si ritrae quasi impaurito. Eppure dal libro di Lucentini, apparentemente senza speranze, germoglia il seme della poesia, rintracciabile soprattutto nella casualità dei rapporti umani entro la magia di un mondo senza orizzonti.

ALADINO



LA MOGLIE DEL VICERÈ PULIVA IL PALCOSCENICO

Ricordi di Griffith scritti prima della sua morte

RITORNARE al passato, con i ricordi, è ancora l'unica maniera che consenta di render libera, in poco tempo, una stanza nella quale il narratore vien lasciato solo con i suoi magnifici monologhi. Mi hanno pregato di ricordare il passato. A una tale richiesta si potrebbe anche rispondere che nessuna cosa merita di essere ricordata, né tanto né poco. Il che, dopo tutto, non è neanche una bugia. Qualunque cosa io possa aver fatto durante la mia lunga attività cinematografica, non mi sembra abbastanza importante per ricordarla. Nessun uomo è abbastanza importante. I ricordi più vivi, più significativi della mia carriera si riferiscono alle persone: la buona gente che ho incontrato, la brava gente con cui ho lavorato. Esse solo contano. Come regola generale (le eccezioni confermano) nel nostro mestiere le persone più importanti sono anche le più semplici. Partendo da questo principio nel giudicare i miei simili, ritrovo fra le mie memorie in primo piano Bobby Haron, il miglior fattorino e « factotum » che abbia mai conosciuto, che divenne un grande attore e interpretò la parte principale in un mio film di tanti e tanti anni or sono: *Hearts of the World*. Come regista, io non ho mai avuto difficoltà ad andare d'accordo con tutti; con tutti quelli che avevano un poco di cervello, s'intende. Lionel Barrymore, Lillian Gish, Mary Pickford, Henry



Sopra: Biograph Studio: Dorothy e Lillian Gish, D. W. Griffith e l'operatore Billy Bitzer. A destra: Lillian Gish, scoperta da Griffith.



Walthall e Dick Barthelmess, per non citarne altri, erano non solo lieti di stare in mia compagnia, ma addirittura felici di lavorare con me. Ed io non so immaginare una felicità superiore a quella che provavo, quando potevo contare su un buon soggetto, e sopra attori d'ingegno. Le più matte risate ch'io ricordi, furono al tempo in cui dirigevo W. C. Fields in *Sally of the Sawdust*, e non era ieri. Non era ieri neppur quando Mary Pickford si mise in mente di pretendere venticinque dollari ogni settimana, e bisognò fare uno strappo a una regola ben radicata nella nostra industria, per accontentarla. Ricordo che un giorno Mary si irritò: l'irlandese ch'era in lei saltò fuori e mi gridò in faccia: « Non passerà molto tempo, e io guadagnerò cento dollari la settimana! ». Passarono quattro anni, e Mary Pickford guadagnava diecimila dollari la settimana. Un giorno capitò nel vecchio stabilimento della Biograph un tale che era anche attore, e pretendeva di fare il poliziotto in un film. Gli dicemmo che non era possibile: non era abbastanza alto, e per la parte di poliziotto ci occorrevo uomini che misurassero almeno sei piedi in altezza. Ma l'attore tirò fuori un buon argomento, disse infatti che un uomo piccolo in uniforme, in mezzo agli altri, li avrebbe fatti sembrare tutti più alti. E difatti fu preso in affitto, a giornata. Il solito ragazzo che nei momenti d'ozio si arrangiava come fattorino, quando non era addetto dietro uno scrittoio, gli chiese il nome. « Barrymore », rispose l'attore, « Lionel. Da non confondersi con l'altro Barrymore, il bello ».

Durante la ripresa d'una corsa di carri, per *Intolerance* (« Intolleranza »), notai uno di questi guidatori per la sua faccia che



Sopra: da *Way Down East* (1921) di D. W. Griffith con Lillian Gish. Sotto: David Wark, Griffith, Mary Pickford e Charles Spencer Chaplin.



sembrava quella di un assiro. (Sia detto fra parentesi, quella specie di pantano in cui si lavorava, nei pressi di Los Angeles, si rivelò poi un campo di petrolio). Il nostro guidatore, dunque, si era messo in testa davanti agli altri settantacinque od ottanta concorrenti. Aveva un certo coraggio, e soprattutto una grande ambizione. Lo vedemmo venire, nella direzione della macchina da presa. C'erano due dei suoi compagni, che nutrivano anch'essi propositi d'ambizione, e l'avevano preso in mezzo. Io gli gridai col megafono che deviasse la sua corsa, se non voleva morire. Dopo mi spiegò che anche con tutta la buona volontà non avrebbe potuto deviare, ma in quel momento riuscimmo appena a salvare la macchina, mentre i carri andavano a sfacellarsi altrove. Quell'uomo però non si ruppe l'osso del collo, e fu una fortuna che non se lo rompesse, perché era W. S. Van Dyke. Un'altra volta ero stato invitato da Elmer Clifton, a casa sua, a mangiare gli spaghetti. Gli avevo detto che non avevo una simpatia speciale per gli spaghetti, ma Clifton mi assicurò che spaghetti come quelli non li avevo mai assaggiati. Non li preparava uno dei soliti cuochi, ma un italiano che li cucinava sempre ai suoi amici, e quella sera li avrebbe portati in tavola, lui stesso, gli spaghetti. E difatti li portò in tavola. « Facciamo onore al signor Valentino », disse Clifton. « Si chiama Rodolfo Valentino ». Diedi un'occhiata al profilo di Valentino, e il giorno dopo egli aumentava il numero delle comparse. Dovette perdere venti libbre di peso, poi interpretò partecine sempre più importanti, e finalmente quand'ebbe imparato a non gesticolare, e come se dovesse segare l'aria, diventò uno degli attori più popolari che abbia avuto lo schermo. Un'altra volta ancora, nella lavorazione di *Way Down East* (« Agonia sui ghiacci ») dovemmo impiegare un gran numero di comparse che, naturalmente, stentavano a muoversi. Ma, fra queste, c'era tuttavia una ragazza molto giovane, che si distingueva dalle altre per la sua rapidità nel comprendermi. Forse il suo nome vi dirà qualcosa: Norma Shearer. Nella vecchia Triangle Company c'era un bel tipo che ancora oggi è rimasto tale e quale, benché sia considerato fra i migliori registi e produttori, tuttavia è rimasto modesto, semplice, cordiale con tutti: Sidney Franklin.

Quando venne il momento d'incominciare *The Birth of a Nation*, noi tutti avevamo idee ben chiare circa la distribuzione delle parti. Il colonnello nell'armata del Sud doveva essere un gigante alto almeno sei piedi, un tipo così perfetto che simboleggiasse il vero soldato sudista nella guerra civile. La protagonista non poteva essere che una bella bruna, una bellezza regale: una di quelle ragazze che al solo vederle sembra di vivere un sogno delle « Mille e una notte », e non si trovano che nel Sud. Ma se queste erano le nostre intenzioni, la realtà fu un poco diversa. Il colonnello non misurava sei piedi in altezza, ma soltanto cinque piedi, e pesava centotrenta libbre. Si chiamava Henry Walthall. Per la ragazza non trovammo di meglio che una brunetta lentiginosa, e per di più irlandese, di nome Mae Marsh. Non erano i nostri ideali, ma diventarono gli idoli delle folle di tutto il mondo. Forse il periodo più memorabile di tutta la mia carriera fu quello, durante la guerra mondiale, in cui mi trovai in Inghilterra e per ragioni di lavoro feci la conoscenza con persone della più antica nobiltà, e persino con membri della famiglia reale. La regina Alessandra, vedova di Edoardo VII, è stata una fra le dame più gentili che abbia avuto la fortuna d'incontrare, e di vederla muoversi in una scena del mio film *Hearts of the World*, nel 1917. Aveva la grazia di saper rendere contenti tutti, il dono di essere di una estrema amabilità e semplicità. Mi trovavo sempre in Inghilterra allorché, in mancanza di uomini, le signore delle migliori famiglie inglesi si offesero di aiutarmi, e chi puliva il palcoscenico, e chi lavorava meglio d'un provetto carpentiere. Lady Mary Montague, moglie del vicerè delle Indie, si lamentò: non le avevo dato abbastanza lavoro. Cioè non aveva spazzato abbastanza. Dovunque, in ogni attività, le persone più importanti sono le più semplici, schiette, spontanee. Ho conosciuto tre presidenti degli Stati Uniti, e nessuno di loro mi ha mai dimostrato una presuntuosa superiorità o si è rifiutato di vedermi e di stare in mia compagnia. L'amico più fedele, Hal Roach, mi ha fatto rientrare nella vita cinematografica, dopo un periodo di assenza più o meno forzata. Ero andato a trovarlo, e mi chiese se per caso avessi in serbo qualche soggetto che mi stesse a cuore. Ne avevo proprio uno, e mi stava moltissimo a cuore, da tanto tempo: soltanto, rintracciava le origini della cultura fra gli uomini primitivi. E adesso sto preparando questo film che avrà il titolo di 1.000.000 B. C. Ma se qualcuno mi domanda se ho intenzione di « lavorare » ancora, io rispondo: no. E sono sincero, perché con un buon soggetto, con bravi attori, non si tratta più, per me, di lavorare, ma di divertirmi.

DAVID W. GRIFFITH

FILM DI QUESTI GIORNI

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

*** (*) DUE SOLDI DI SPERANZA

Regia: Renato Castellani - Soggetto: Renato Castellani e Ettore M. Margadonna - Sceneggiatura: Renato Castellani e Titina de Filippo - Fotografia: Arturo Gallea - Musica: Alessandro Cicognini - Interpreti: Maria Fiore (Carmela Artù), Vincenzo Musolino (Antonio Catalano) e altri attori non professionisti. - Produttore: Sandro Ghenzi - Produzione: Universalcine, 1952.

SAREBBE certo di interesse considerare un saggio comparativo sugli apporti recati dal cinema e dalla narrativa italiana del dopoguerra alla cultura e all'arte: stabilire cioè in quale diversa misura, con maggiore o minore intensità, e l'uno e l'altra hanno scoperto o sottolineato aspetti quotidiani e storici della vita nazionale nell'ambito dei problemi e delle questioni del dopoguerra medesimo. L'idea di un siffatto saggio (nel quale non può rientrare, eccetto il fenomeno Eduardo, il teatro) viene in noi maturando da qualche tempo. E che esso non sia inattuale, né pretenzioso, ce lo conferma Pavese quando definisce De Sica il migliore narratore italiano (1). Tale conferma, oltre che dalle opere di De Sica-Zavattini e di Visconti, viene anche da *Due soldi di speranza*, che è il primo film della maturità di Renato Castellani, dopo gli interessi calligrafici da lui dimostrati in *Un colpo di pistola* (1941) e la sua presa di contatto con un mondo più vivo in *Sotto il sole di Roma* (1948) e in *...E' primavera* (1949). Nell'ambito dei contributi accennati, *Due soldi di speranza* pone diverse questioni, o meglio le ripropone. Perché, a esempio, i nostri migliori film del dopoguerra sono parlati in dialetto e non in italiano? Quali le ragioni e le cause del maggior successo di pubblico che sta ottenendo l'ultimo film di Castellani in confronto a quelli registrati dalle opere di Visconti e di De Sica-Zavattini? Alla fine di ogni proiezione, *Due soldi di speranza* viene applaudito. Il fenomeno è assai raro (2). Eppure è indubbio che una differenza qualitativa esiste tra Castellani e un Visconti o un De Sica; differenza a sfavore del primo.

Tenendo presente, sia pure in parte, l'idea del saggio comparativo sugli apporti del cinema e della narrativa italiani del dopoguerra, Renato Castellani per certe affinità (dalle quali peraltro talvolta si discosta, superandole) richiama i nomi di un Domenico Reo e di un Michele Prisco. Analogie di interessi, di tono, di modi e non soltanto — come nel caso di *Due soldi di speranza* — di natura 'geografica', si possono riscontrare nell'uno e negli altri due. La vicenda di Carmela e di Antonio si svolge nella provincia di *Gesù, fate luce*, nella "provincia addormentata" di *Gli eredi del vento*. Cusano è, nella realtà, Boscotrecase, una borgata vesuviana posta sul versante che guarda il Golfo di Napoli, sopra Torre Annunziata. Sia il regista che i due scrittori, collocando a sfondo delle storie da loro narrate una stessa regione, intendono offrire, piuttosto che

una riduzione geografica, come il Prisco annota, un esempio di umanità (3). L'autore di *La provincia addormentata* non si pone precisi compiti storici, sociali, e tanto meno polemici. Anche Castellani non sente e non cerca tali compiti. Gli agganci sociali, quando ci sono, lungi dall'essere voluti di proposito, prendono inevitabile corpo dalle vicende stesse. Castellani è un osservatore rapido e pungente, di fertile inventiva, arguto e cordiale, dal taglio rapido. Ha la capacità di tratteggiare, di abbozzare ambienti e figure, e talvolta con ironia più o meno crudele (la 'tardona' nel gabinetto e, sempre in *Sotto il sole di Roma*, certi dialoghi tra Iris e la 'tardona' stessa; qui, in *Due soldi di speranza*, il fumo e il rumore del pullman della Società sbattuti, con evidente allusione, in faccia ai vetturini e ad Antonio; e ancora la presentazione del carabiniere). Anche quelle di Rea sono immagini rapide, di istantaneo risultato nel loro taglio secco, nate da una concitata baldanza ricca di eccessi verbali, di piglio a tendenza popolare. Sono, quelle di Castellani, doti più di un novelliere (e vedremo in che senso) che di un romanziere. E novellieri, più che romanziere, sono Rea e Prisco, anche se quest'ultimo ha tentato il romanzo (*Gli eredi del vento*) con buoni risultati. Trovandosi di fronte non a vari racconti, ma a episodi di uno stesso racconto, Castellani, non riuscendo a dominare completamente la materia, per unirli insieme è costretto a ricorrere alla voce dello 'speaker', che talvolta ha anche una funzione di commento. Si è osservato, a proposito di *Gesù, fate luce*, che i capitoli di Rea « difficilmente ci restano nella memoria con un solo unitario significato, e da ciascuno di essi finiamo quasi sempre per ritagliare una o più felici istantanee, che fissano un personaggio, un gruppo, bloccato in un atteggiamento, con qualche gesto a mezz'aria ». Che le immagini di Rea, insomma, « i suoi stessi risultati felici, sono per così dire di ordine fotografico e non cinematografico, istantanee e non fotogrammi che l'uno nell'altro si fondano per un organico e complessivo significato » (4). Ora se per un fatto fisico, contingente, (derivante dal mezzo impiegato) i risultati cui perviene Castellani sono 'cinematografici' e non 'fotografici', essi non lo sono però sempre nel senso sopra riferito, sul piano artistico cioè. Le figure di *Due soldi di speranza*, quando non sono bozzettistiche (e lo sono quelle dei vetturini, del parroco, dell'impiegato del lotto, ecc.) ci restano nella memoria, sì, ma appunto attraverso una o più felici 'istantanee', e rimane spesso qualcosa a mezz'aria. E questo si verifica anche nel caso di Antonio, che pure è personaggio e non figura, e personaggio vivo. Ma non tanto da risultare il vero protagonista della vicenda. C'è invece una protagonista: Carmela. E' lei che, attraverso i vari 'capitoli', si imprime nella nostra memoria con un significato unitario. Carmela, figlia di quel "demonio pagano" di Pasquale Artù, l'artefice, l'ha veramente battezzata il padre con la polvere da sparo. Il fuoco che ha in corpo non può

essere smorzato che con il "Tevere di Roma". E' una creatura (e creatura va qui intesa nell'accezione napoletana, di « corpo umano senza difesa, appena vestito da Dio »), ma con " 'o core in petto", con il sangue a centoventi gradi e forse più. Il suo amore per Antonio è istintivo. Si è impazzita per Totò come un cavallo sfuriato (« Totò, tu 'o tieni 'o core in petto. Tu sei stato il mio primo amore, e sarai l'ultimo, sacresta »). E sfuriato è ogni suo atteggiamento interno ed esterno, la sua meridionale gelosia e i suoi scatti, quell'urlare invece di parlare, quelle strofe gridate per rabbia (« Son quasi tre domeniche - che io ti ho detto o j ma' - famme 'na veste subito - tu me l'hè fatta fa »), quel camminare correndo, come quando va a incontrarsi con Antonio o porta da mangiare al padre, nell'anfiteatro, e le campagnole del poggio la prendono in giro. (Scene queste, che, con quelle di Antonio che fa l'"aiutatore" di cavalli, sono le più belle del film). E' così irrompente, incandescente questa Carmela, che a un certo punto lo stesso Castellani è quasi incapace a dominarla, a contenerla nei suoi logici e illogici sviluppi, tanto che egli sembra costretto a sventolare la sequenza quando la ragazza è in campo, e a far intervenire lo 'speaker'. Ma nulla rimane a mezz'aria in Carmela che è, con la Maddalena di Visconti, il personaggio femminile più vivo e autentico del nostro cinema. Un personaggio che Rea non è riuscito a creare, e neppure Prisco con le facoltose sorelle che il maresciallo Nicola Mazzù sposa una dietro l'altra. (E qui sarebbe interessante rinvenire le ragioni di quel qualcosa di fortemente femminile diffuso nelle opere e del Visconti e del Castellani: la supremazia della donna protagonista sull'uomo).

Dal rapporto stabilito tra Castellani e un Rea e un Prisco deriva la differenza stessa che esiste tra il Castellani e un Visconti (o un De Sica). E del resto preferire il primo al secondo sarebbe come anteporre — e lo fece Edoardo Scarfoglio, e sbagliò — il Capuana al Verga. Dire che è più bello *Due soldi di speranza* di *La terra trema* o *Bellissima* o *Umberto D.* — come qualcuno ha detto, ma senza portare pezze d'appoggio — equivale al sostenere che un romanzo del Capuana è migliore di *I Malavoglia* (ammesso la possibilità, a priori, di tali confronti). Il Verga — e su un altro piano Visconti e De Sica-Zavattini — rifuggono dai toni d'effetto. Agli effetti non rinuncia invece Castellani. In fondo, la stessa trovata finale è a effetto (e vedremo in che senso). Né Visconti sarebbe mai caduto nella cartolina di certe inquadrature (il panorama, ripetuto, di Napoli col classico pino) o in certi luoghi comuni (Carmela piangente che si soffia il naso, il berretto con la parola 'autista' senza la 's') o in facili battute (si veda la sequenza della corriera scassata) o nel gratuito bozzettismo (l'impiegato del lotto che legge con "sentimento" la lettera di Antonio, i vetturini con il berretto di controllore, ecc.). (5). Novelliere (nel senso che si è visto), più che narratore di ampio respiro, Castellani non va, né vuole andare, come si è accennato, socialmente

in profondo. E si limita a dare, della « miseria, del vicolo, dei modi di vivere », una « idea vivace e divertente » come osserva, della Serao, il Rea. Non il Rea narratore, ma il Rea acuto osservatore delle « due Napoli », quella vera e quella falsamente letteraria, dove la parola miseria, « cagione di tutti i mali », non c'è e « quel sentimento tragico della vita, spogliato e nudo, che qui regna su tutto, quella violenza di vivere almeno una volta, perché una volta si vive, non è sviluppato » (6). Comunque questa violenza di vivere esiste in Carmela (« Avimmo a campa' subito subito, perché pure noi abbiamo diritto a campa', e chi vive sperando, disperato muore »). Ed esistono, nell'ambito sia pure di una visione vivace e divertente, aspetti della società e dei costumi italiani, già riscontrabili in altre opere dello stesso regista. Si vedano a esempio la presentazione, in *...E' primavera*, della caserma e del tribunale e, in *Due soldi di speranza*, il commissariato, il matrimonio inteso come un « lusso troppo proibitissimo per la povera gente », il sottolineare che a Napoli « è proibito ai forestieri di fare il disoccupato ». E il problema del reduce e quello della disoccupazione sono alla partenza stessa, sia pure non intesi come questioni specifiche dal Castellani, della vicenda di Antonio. Tornato al paese dal servizio militare « non tiene né arte né parte ». In fatti egli dice di avere quattro mogli: la madre, le due sorelle e se stesso, e tutti con una fame « arretrata e futura ». Non ha lavoro, ma la volontà di trovarlo, però la volontà a Cusano (e altrove) non basta (« Tutti mi fate la medesima domanda », gli dice il brigadiere quando Antonio va a farsi firmare il congedo. « E' il direttore che deve cambia', non i suonatori », gli risponde il giovane). Potrebbe assumerlo il padre di Carmela, ma non lo vuol fare (« Il nostro mestiere è fatto così: in una tasca tieni la miccia, e nell'altra l'olio santo », dichiara Pasquale Artù. E Antonio risponde: « Ma se è per lavoro », uno il fegato se lo fa veni' »). Antonio è, così, costretto a unirsi agli altri disoccupati, ad appoggiarsi al cancello della chiesa « per non farla crollare » nell'attesa di un lavoro che non c'è. E se vuol guadagnarsi « un pezzo 'e pane » deve accontentarsi di impieghi di ventiquattr'ore: imbottigliare le gazzose, vendere la verdura al mercato, fare l'« aiutatore » dei cavalli delle carrozzelle i quali, vecchi e malnutriti come sono, da soli non durerebbero la fatica di trascinare i passeggeri da Cusano stazione a Cusano città. (« Mangeremo tutt'e due, stasera », dice Totò a uno dei cavalli). Talvolta, per il gusto della battuta, Castellani non esita ad alterare la verità della condizione umana cui si è ispirato. « A fare il disoccupato, guadagnamo 250 lire. Vi pare che per 'sta differenza (50 lire) ci giochiamo questo mestiere di disoccupati? ». Ma il disoccupato di professione non esiste in Italia. Antonio accetta l'offerta di 300 lire, per una giornata di lavoro, proprio perché non percepisce il sussidio mentre gli altri rifiutano in quanto rischierebbero, per una sola giornata di lavoro, di passare per occupati e perdere in tal modo, oltre al sussidio stesso, il posto nella graduatoria dei disoccupati in vista di un eventuale impiego. (Senza contare che il sussidio, ben lungi dall'essere vitalizio, ha una durata massima di tre mesi. E allora, se la disoccupazione a Cusano, è un male permanente come fanno anche gli « altri » a percepire il sussidio?).

Senza arte né parte Antonio è comunque ottimista. E il suo ottimismo non è un modo di difendere una pigrizia che non possiede, delle irresponsabilità o il così detto meridionalissimo dolce far niente; è invece legato alla volontà e alla ricerca di un lavoro che possa durevolmente modificare la propria condizione. Ma il suo ottimismo si muove nei limiti di una filosofia spicciola, e certo non in quella che rimuginava Ntoni di *La terra trema*. Essa si riallaccia vagamente al detto « Aiutate che Dio ti aiuta », al concetto, cioè, di una elementare Provvidenza che è insito in certi strati del popolo. « Tengo vent'anni, in qualche modo faremo a campa' », dice Totò alla madre la prima volta che le parla. E ancora: « Napoli è una grande città, e spero che qualche lavoro lo posso trovare ». « Ringrazia 'o Padre Eterno, che qualcosa da vendere (*il sangue*) 'o tengo anch'io ». E così fino alla chiusa: « Ma come è possibile che uno ha da fa il disoccupato per tutta la vita? Perché se ci ha creato, ci deve pur fa' campa'. Se no, che ce stammo a fa ncopp' 'o munno, eh? ». Insomma, « due soldi di speranza » dal principio alla fine, tanto che si potrebbe dire che un vero finale, nel film, non esiste; non esiste, per lo meno, nel personaggio, una coscienza precisa della propria condizione e del modo come risolvere i propri problemi. Questo, che potrebbe sembrare « buon senso », in sostanza non è che il risultato di una atavica rassegnazione fatalistica al corso delle cose, che sono così perché così *debbono* essere (un tale stato d'animo meriterebbe uno studio a parte). Ciononostante, tale così detto « buon senso » è un carattere ancora largamente diffuso, in un certo senso nazionale, che rispecchia sia pure acriticamente atteggiamenti e modi di pensare non limitati alla « provincia addormentata ». Come, a esempio (e anche in questo caso il fenomeno evade dai confini regionali) l'attaccamento al gioco del lotto della madre di Antonio: perché « un intero popolo formicola intorno al gioco del lotto, cioè a dire, non potendo nutrire nessuna speranza positiva, ripone la sua unica fiducia nel gioco del lotto che avrebbe dietro il capriccio degli Dei » (7). O l'idea, se tale si può chiamare, del comunismo: « Schifosa, assassina, vai via. Ci hai rovinato tutti quanti. Hai rovinato mio figlio e anche Giuliana. Ora la madre di Luigi Bellomo non la vuole più, perché dice che siamo comunisti, e vogliamo tutte le cose sue ». O il carattere apolitico di Antonio stesso (sintomatica, in proposito, l'ultima sequenza del protagonista con il parroco che lo scaccia mentre mangia il pane imburato: « L'avessi fatto in paese, il comunista. Ma io lo facevo a Napoli, e Napoli è lontana assai »). Sono dunque rintracciabili, in *Due soldi di speranza*, tutti questi caratteri più o meno « nazionali », che si inseriscono tra l'altro nella nostra cultura melodrammatica. Si veda il finale. Quei paesani, prima curiosi e ostili, poi plaudenti, solidali dinanzi al « bel gesto » di Antonio che spoglia Carmela e se la prende « comme l'ha fatta 'a mamma » perché è bella e pulita e la « dote » che possiede nessuno gliela può levare. « Sicuro che me la tengo. E' così bella e pulita. Voi la dote che tiene non gliela potete leva': è il suo cuore, l'amore che tiene per me e pure tutti i guai che m'ha fatto passa' ». E tutti « fanno fiducia » ad Antonio. Gli offrono a credito scarpe e calze e

camicie di seta. (Pagherà quando potrà e quando sarà). E non manca chi dice a Carmela: « Se tu hai perduto una madre, qua ce ne sta un'altra. E pure un padre ». Anche il modo con cui Carmela esprime i suoi sentimenti (amore, gelosia, ecc.) sono melodrammatici, folcloristici nei loro atteggiamenti esplosivi, senza dare al termine folcloristico un valore restrittivo.

Alla vivezza di Carmela, alla « rappresentazione » finora inedita di tutto un paese, alla felice individuazione di elementi tipici, contribuisce in modo particolare il dialogo, tra i più belli, e forse il più suggestivo, del cinema italiano. In esso si sente il singolare apporto costruttivo di Titina de Filippo, o meglio della scuola di Eduardo. *Due soldi di speranza* ripropone, come si è accennato, il problema della lingua, e porta nuovi elementi alla chiarificazione del fatto che tutti i nostri migliori film del dopoguerra sono parlati in dialetto. Una delle ragioni di tale fenomeno si può ricercare nella didascalica posta da Visconti all'inizio di *La terra trema*: « Tutti gli attori del film sono stati scelti tra gli abitanti del paese: pescatori, ragazze, braccianti, muratori, grossisti di pesce. Essi non conoscono lingua diversa dal siciliano per esprimere ribellioni, dolori, speranze. La lingua italiana non è in Sicilia la lingua dei poveri ». In Sicilia e altrove. E appunto al Verga, alla « prosa parlata » dei *Malavoglia*, idealmente si riallaccia la poetica del cinema italiano di questi ultimi anni, della nuova civiltà del realismo cinematografico. Alla poetica, cioè, di un'« Italia senza latino e greco », alla « poetica degli scrittori che hanno svegliato la poesia dei paesi umili, della Sicilia dei Verga e dei Capuana, alla Napoli del Di Giacomo e della Serao, agli Abruzzi del D'Annunzio, alla Toscana del Fucini, alla Romagna solatia e alla Garfagnana dell'*Ora di Barga* del Pascoli, al Piemonte dei Callandra e dei Bersezio, alla Lombardia dei De Marchi, al Veneto e al Friuli del Nievo, della Percoto, di Antonio Fogazzaro » (8). Alla rivelazione di questa umile e autentica Italia, di questa Italia « volgare », porta oggi un considerevole contributo il nostro cinema realistico, e ciò proprio mentre la narrativa (eccetto il Pavese e qualche altro) sembra divagare in preda ad astratti furori. (Altro elemento da tener presente nel progettato saggio comparativo). La questione, nel cinema, assume talvolta aspetti diversi che nella narrativa. Nei film i dialoghi non sono « scritti », ma « detti », « parlati ». E l'italiano è più una lingua scritta che parlata, dei dotti e non della nazione, spesso aulica e accademica. La nostra lingua, osservava il Gramsci, « non ha ancora acquistato una « storicità » di massa, non è ancora diventata un fatto nazionale... In realtà in Italia esistono molte lingue « popolari », e sono i dialetti regionali che vengono solitamente parlati nella conversazione intima, in cui si esprimono i sentimenti e gli affetti più comuni e diffusi: la lingua letteraria è ancora, per molta parte, una lingua cosmopolita, una specie di « esperanto », cioè limitata all'espressione dei sentimenti e di nozioni parziali, ecc. » (9). Da noi dunque non si parla l'italiano ma il dialetto, i dialetti. Si può dire che ogni gruppo sociale abbia davvero una lingua, perché appunto manca una lingua comune parlata, e quando si parla (o si vuol parlare italiano), si ricorre a una traduzione in italiano del dialetto. Ora il nostro cinema realistico, appunto

perché 'popolare' (o tale tende a essere) non può non attingere ai vari dialetti per esprimere ribellioni, dolori, speranze e per trovare nel pubblico (e non soltanto regionale, che a quel dato dialetto appartiene), simpatia, adesione e comprensione. Per mettersi all' 'unisono' col pubblico, Goldoni scrisse in veneto e il Capuana tradusse in napoletano alcune sue commedie che, tradotte, ebbero successo. E come il Capuana comprese che « l'italiano non gli avrebbe permesso di essere capito con esattezza e 'simpaticamente' dagli elementi del popolo, la cui cultura non era nazionale, ma regionale o nazionale-siciliana » (10), così i nostri registi realistici si sono affidati al dialetto. Ma per non cadere in un nuovo esperanto, in lingue incomprensibili a chi questo o quel dialetto impiegato in questo o quel film non conosce, rielaborano i dialetti stessi, da essi ricavano una specie di italiano, o meglio una lingua — quella del regista — più verosimile all'originale che vera. (Il caso del Visconti di *La terra trema*, di un dialetto cioè autentico e incomprensibile ai non siciliani, va analizzato a parte). E', quella del Castellani (e della Titina de Filippo) una specie di traduzione del napoletano, del quale conserva un gran numero di parole, espressioni volgari, costruzioni (il dativo al posto dell'accusativo, a esempio), modi di intercalare (l' "eh!" di Antonio), ripetizioni di soggetto ("E' isso, che t'ha detto, isso?") e di battute ("Se era onesta non faceva l'impiccio. Se era onesta non faceva l'impiccio"), sgrammaticature rafforzative (il matrimonio "proibitissimo assai" per la povera gente), l'uso frequente dall'avverbio, di proverbi, di detti ("L'allegria non costa danaro"; "Una noce sola in un sacco non fa rumore"; "Se la zuppa non è sicura, non mi sposo per la paura"; "Chi vive sperando, disperato muore"; "Pure 'a gatta va appresso 'o topo"; ecc.). Non si può dire del Castellani ciò che è stato detto del Rea: non indicare il suo dialettismo « la possibilità d'una vera poesia del dialetto, quanto piuttosto la presenza di uno spirito anacronisticamente dialettale, d'uno spirito chiuso negativamente nei limiti geografici, non estetici, d'una provincia » (11). In Castellani le espressioni 'volgari' e dialettali portano davvero in sé il forte e sanguigno della parlata popolare, senza limitazioni letterarie. Ecco qualche esempio: "Ma tu 'o tieni o nun 'o tieni 'o core in petto? Io non 'o saccio come 'o guverno t'ha preso, a te"; "Pecché io pe' tte, 'o ssaccio, so' comm' 'a peste, comm' 'a malerba che s'hadda strappa"; "Mannaggia 'o soldato, al berretto che ci avevi, mannaggia tua sorella e l'impiccio che ha fatto". Occorre si ascoltino le parole con cui Giuliana, la sorella di Antonio, racconta come avvenne l'impiccio: "Lui è venuto dalla mia padrona con un paniere, chino 'e fichi e m'ha ditto: 'Bella figlio' vulite 'nu fico?'. E 'nu fico io, 'nu fico isso, 'nu fico io, 'nu fico isso...".

Quali dunque le cause del maggior successo di *Due soldi di speranza* in confronto a altri film socialmente più impegnati? Certo una di tali ragioni va ricercata nel potere di rappresentazione rapida, tutto guizzi e scori di immediata evidenza del Castellani; e in quel suo dare della miseria e dei modi di vivere un'idea vivace e divertente; in quel suo ottimismo, nella

sua facile 'filosofia'. La quale appunto non impegna lo spettatore, non lo costringe allo sforzo della riflessione come invece Umberto Domenico Ferrari e Maddalena. E, si sa, lo spettatore cinematografico è, in genere, « lettore di prima lettura ». Non ultimi giuocano quei caratteri più o meno 'nazionali' dei personaggi, quella cultura melodrammatica e acritica accennati. Tanto che, alla fine, il pubblico si trova a battere le mani, insieme con gli abitanti di Cusano, di fronte al 'bel gesto' di Antonio. Ed è di fronte al 'bel gesto' che si sente solidale anch'esso con la giovane coppia. Si può concludere osservando che, almeno in parte, il carattere popolare di *Due soldi di speranza* va inteso nel senso crociano del termine, come sinonimo di elementare, mentre l'aggettivo investe ampi e meno circostanziati valori. In questo, in fondo, i limiti in cui si muove il film, senza volerne diminuire i grandi meriti e pregi che si è cercato di sottolineare.

GUIDO ARISTARCO

(1) Cesare Pavese: *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951.

(2) Parliamo del successo che il film di Castellani sta ottenendo nei cinema di prima visione. Sarà interessante vedere il comportamento del pubblico dei cinema popolari.

(3) Michele Prisco: *La provincia addormentata*, Milano, Mondadori, 1948.

(4) Michele Antonelli: recensioni a *Gesù, fate luce* (Milano, Mondadori, 1950) di Domenico Rea, in *Belfagor*, Messina-Firenze, anno VI, n. 5, 30 settembre 1951.

(5) D'altra parte Castellani risente, sia pure inconsciamente, di certe influenze del Visconti: sopra tutto nella colonna sonora esasperata, quasi naturalistica, senza pause, e in certe pose statiche di Giuliana, all'inizio, o in alcune composizioni pittoriche (si veda la inquadratura con il muricciolo del camposanto, che richiama analoga inquadratura di *La terra trema*).

(6) Domenico Rea: *Le due Napoli*, in *Paragone*, Firenze, anno II, n. 18, giugno 1951.

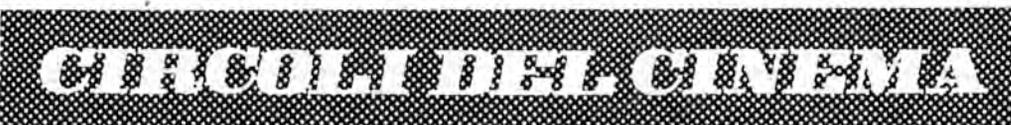
(7) Domenico Rea: saggio cit.

(8) Luigi Russo: *Problemi di metodo critico*, Bari, Gius. Laterza & figli, 1950 (seconda edizione).

(9) Antonio Gramsci: *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950.

(10) Antonio Gramsci: op. cit.

(11) Sergio Antonelli: recensione citata.



RIUNIONE F.I.C.C. - Sotto la presidenza di Franco Antonicelli, si è riunita a Roma, nel salone dell'UNITALIA, il giorno 6 aprile, il Consiglio direttivo della F.I.C.C. Alla riunione erano stati invitati anche i membri del Collegio dei probiviri e numerosi dirigenti di Circoli particolarmente interessati ad alcuni problemi all'ordine del giorno. Il vice-presidente ha svolto, in apertura di seduta, una relazione sulle riunioni internazionali che si sono recentemente svolte, sullo sviluppo dei rapporti tra la Fédération Internationale des Cinéclubs e la Fédération Intern. des Archives du Film, e sugli scambi internazionali di film d'archivio. Una trattazione a parte hanno avuto i rapporti della F.I.C.C. con la Cineteca Italiana (in collaborazione con la quale sarà organizzata la prossima « Mostra personale di Jean Renoir ») e con la Cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia. Questa seconda cineteca, pur essendo membro candidato della F.I.A.F., non ha ancora messo in applicazione gli accordi di Roma (« gentleman's agreement ») per la distribuzione dei film d'archivio ai Circoli del cinema aderenti, attraverso le loro federazioni nazionali riconosciute, alla F. Int. C.C. Anzi, la Cineteca del C.S.C. fornisce i suoi film di archivio, al di fuori delle convenzioni tra le cineteche, ai circoli scissionisti. Il consiglio direttivo della F.I.C.C. ha preso in considerazione le conseguenze che questa posizione potrà avere in campo internazionale e ha deciso l'atteggiamento da assumere. Il Segretario generale ha quindi trattato, nella sua relazione, dei rapporti con la Presidenza del Consiglio, particolarmente in ordine al problema della agibilità delle sale cinematografiche dove i Circoli effettuano le loro proiezioni; dei rapporti con i circoli scissionisti, a proposito dei quali sono state decise le ulteriori iniziative da prendere e le posizioni da assumere, anche in considerazione di alcune favorevoli condizioni venutesi a creare, per continuare gli sforzi che la F.I.C.C. compie al fine di realizzare nuovamente l'unità organizzativa dei circoli del cinema italiani, nell'interesse della libertà della cultura.

Sono stati anche esaminati i rapporti con le Case di distribuzione di film ed è stato rilevato il pericolo di posizioni di concorrenza di tipo commerciale assunte da circoli scissionisti per procurarsi film ad ogni costo. Ivano Cipriani, membro dell'esecutivo della F.I.C.C., ha parlato sul funzionamento dell'ufficio stampa federale, mettendo in rilievo i notevoli risultati ottenuti da questo nuovo servizio sia nella diffusione di notizie sull'attività della Federazione e dei Circoli, sia nella raccolta di materiale stampa, sia nella preparazione di un nuovo tipo di materiale culturale da mettere a disposizione dei circoli: le « filmine ».

Il Consiglio direttivo ha in seguito esami-

nato la situazione amministrativa e organizzativa della F.I.C.C., rilevando come la solidità dell'organismo federale abbia permesso di concedere a numerosi circoli dilazioni nei pagamenti, e come — rispetto al bilancio preventivo — le sedi di Roma e Milano abbiano conseguito ingenti risparmi. Circa l'ufficio programmazioni e distribuzione film sono stati messi in rilievo alcuni dati significativi: anzitutto, la disponibilità di un vasto catalogo-repertorio comprendente parecchi film d'archivio, ha permesso di accogliere, in media, il 90 % delle richieste totali di programmazione; quanto alla distribuzione, sono state effettuate, nei primi cinque mesi di attività (novembre-marzo) oltre 500 spedizioni dirette, con un personale minimo rispetto a quello di una normale agenzia che svolge la sua attività soltanto sul piano regionale, con più copie di ogni film e con un catalogo ristretto. Di taluni film sono stati effettuati perfino undici passaggi in un mese, tra le più lontane città d'Italia. Le proiezioni non effettuate, per mancato o ritardato arrivo del film, sono state 39 e di queste ben 34 dovute ad ingiustificabili ritardi, da parte di un Circolo, nel rispedire i film dopo la proiezione. Il Consiglio direttivo, elogiando lo sforzo compiuto da Vittoria Botteri dirigendo l'attività così intensa dell'ufficio programmazione e distribuzione film con personale e mezzi molto limitati, ha deciso di adottare misure molto rigorose nei confronti di quei circoli che si renderanno responsabili di ulteriori danni alla circolazione dei film. Il Consiglio direttivo ha inoltre deliberato la sospensione delle programmazioni ai Circoli morosi e la convalida dell'istituenda segreteria regionale siciliana, con alcune modifiche rispetto al progetto presentato dai circoli interessati (essi saranno rappresentati, per la scelta delle programmazioni comuni, con un voto ciascuno). Una decisione particolarmente importante è stata presa in merito al controllo del numero dei soci dei vari Circoli: dato che una recente circolare della Presidenza del Consiglio richiede che i soci dei Circoli del cinema debbano essere muniti di tessera associativa (cioè di un documento che non possa essere considerato come un abbonamento; e ciò suona a nuovo ed efficace riconoscimento dell'importanza della tessera unica federale di cui sono muniti soltanto tutti i circoli della F.I.C.C.) e che questa tessera sia vidimata dalla S.I.A.E., è stato deciso che i circoli dovranno presentare alla F.I.C.C., per convalidare il numero dei loro soci, una copia di una bolletta della S.I.A.E. con l'indicazione del numero di tessere vidimate. E' stato pure sancito che ogni Circolo dovrà avere svolto nel corso di un anno sociale almeno dodici proiezioni e due manifestazioni culturali. In linea di massima, è stato infine deciso di predisporre, per il pro-

simo settembre, l'accentramento di tutti i servizi federali in Roma, pur prevedendo il mantenimento di un ufficio staccato a Milano, per la distribuzione film ai circoli dell'Italia settentrionale.

Tra gli altri argomenti discussi segnaliamo: lo sviluppo dei cineclub studenteschi (di cui riferiamo a parte), l'attività culturale ed editoriale, le manifestazioni culturali straordinarie di cui vari circoli hanno richiesto alla F.I.C.C. l'organizzazione e la preparazione del VI Congresso nazionale per il quale sono già pervenute offerte da parte di alcune località. Un'ampia discussione ed importanti decisioni si sono avute in merito alla segnalazione dei film più importanti per valore artistico e culturale (tra quelli che escono normalmente) da parte della Federazione e dei Circoli: è stato riconfermato il criterio particolare da usarsi nei confronti dei film nazionali ed è stata creata una commissione apposita per rendere più tempestiva ed efficace l'opera di segnalazione che già ha dato risultati concreti e degni di nota, divenendo uno dei più importanti aspetti dell'attività dei Circoli del cinema italiani e dei loro rapporti con i cineasti e con la produzione.

CINECLUB STUDENTESCHI. - Nell'intento di sviluppare le iniziative già sorte in alcune città per portare la cultura cinematografica nelle scuole, la F.I.C.C. ha preso contatto con la Cineteca scolastica del Ministero della Pubblica Istruzione e con essa ha raggiunto un accordo, in base al quale i Circoli del cinema federati potranno assumere iniziative di cineclub studenteschi in collaborazione con i Provveditorati agli studi e con i relativi Centri provinciali per la cinematografia scolastica. La F.I.C.C., nel diramare la notizia di questo accordo, ha fatto pervenire ai Circoli una particolareggiata circolare in merito all'organizzazione di questi cineclub, allegando copia di una lettera inviata dal Commissario della Cineteca Scolastica, prof. Remo Branca, di una nota esplicativa, dallo stesso inviata ai Provveditori, e di un programma-tipo. Come conseguenza diretta di questa iniziativa della F.I.C.C. si è già avuta notizia del prossimo

inizio di nuovi cineclub studenteschi in varie città, oltre quelli già funzionanti con successo a Trieste, Venezia, Pisa, Roma (Cineclub Studenti Romani). Inoltre, in alcune città, i dirigenti del locale circolo del cinema sono entrati ufficialmente a far parte del Centro provinciale per la cinematografia scolastica come rappresentanti designati dalla Provincia o dal Comune.

V. T.

L'ufficio culturale della F.I.C.C. ha pubblicato nelle scorse settimane le schede critico-informative (8 pagine, con illustraz.) per *Les enfants du Paradis*, *Ragazze in uniforme*, *Rashomon*.

ANCONA - Il cineclub ha proiettato recentemente: Lungo viaggio di ritorno, Tesoro di Arne, Ultimo miliardario.

BERGAMO - Tra gli ultimi programmi del Circolo del Cinema «La cittadella» segnaliamo: Ossessione, Paris qui dort, la selez. da La canzone dell'amore, Barricata muta.

BOLZANO - Il locale cineclub universitario ha proiettato Il tesoro di Arne, Il carretto fantasma, Atlantide, Il cappello a tre punte, Bajaja e altri film di pupazzi cecoslov. e Documento mensile.

CATANZARO - Il Circolo Catanzarese del Cinema ha proiettato recentemente: Il cappello di paglia di Firenze, I due timidi, Bajaja, Arie Prerie, Gli uomini, che mascalzoni!, Il bandito, Cronaca di un amore.

COMO - Il Circolo ha presentato nelle scorse settimane: Gli uccelli del lago Balaton, Il tesoro di Arne, Ordet, I due timidi, Bajaja, I racconti di Ciapek e film di pupazzi.

FERRARA - Il Cineclub Universitario «4S» ha proiettato tra l'altro Atlantide, Tabu e una serie di film di Clair tra i quali: Paris qui dort, L'ultimo miliardario, I due timidi.

FERRARA - Il Circolo «Amici del cinema» ha realizzato un festival del cinema sovietico nel corso del quale sono stati presentati, tra l'altro, Aleksandr Nevskij e Storia di un uomo vero.

FIDENZA - Il locale Circolo ha organizzato la rassegna del cinema cecoslovacco, proiettando

do, tra l'altro, Bajaja, Re Lavra, I racconti di Ciapek.

FIRENZE - Nelle sue cinque sezioni di Due Strade, Galluzzo, Legnaia, Settignano e Fiesole, il Circolo di Cultura cinematografica ha programmato per aprile: Citizen Kane, Fiesta e sangue (di Montgomery), I gangsters, Estasi, Terra liberata (di Frygges Bän), Uno strano matrimonio.

GENOVA - Il Circolo Genovese del Cinema, proseguendo la sua intensa attività, ha proiettato: Ossessione, Atlantide, Gli uomini, che mascalzoni!, Aleksandr Nevskij. La corazzata Potemkin, una serie di comiche di Chaplin e i «Documenti mensili» n. 1 e 2.

LA SPEZIA - Tra i programmi del Circolo «Flaherty» segnaliamo: Bajaja, Solo una madre e il festival Ivens.

MESSINA - Il locale circolo ha recentemente proiettato: Janosik, il ribelle, Gli uccelli del lago Balaton. Ha tenuto anche il festival Ivens.

MODENA - Il Circolo del cinema «F Pasinetti» ha proiettato, dopo quanto è già stato annunciato: Il corvo, I forzati della gloria, L'isola di corallo (Huston), Io sono innocente, Gli assassini sono tra noi, I racconti di Ciapek, Atlantide, nonché documentari di Sguridi, Ivens, Antonioni, Emmer, Blasetti, Gandin.

NAPOLI - Con sempre maggior successo e numero di soci, il Circolo Napoletano del Cinema ha proseguito la sua attività proiettando: la corazzata Potemkin, Aleksandr Nevskij, Ossessione, I due timidi, Estasi.

NUORO - Tra i programmi del circolo nuorese ricordiamo: Dietro la porta chiusa (Lang), Jezebel, Aleksandr Nevskij, L'ultimo miliardario, La grande illusione, Ossessione, Atlantide, Sirèna, Micurin, L'uomo del Sud. Il Circolo ha anche realizzato numerosi dibattiti sui film presentati e ha pubblicato ampie schede informative.

PALERMO - Il Circolo palermitano ha programmato in marzo, tra l'altro, Admiral Nakhimov e i «Documenti mensili» n. 1 e 2.

PAVIA - Il locale Circolo ha proiettato: La corazzata Potemkin, La tavola dei poveri,

CON UN ritmo abbastanza metodico e costante, gli inglesi continuano a produrre libri sul cinema di un livello dignitoso, con formule editoriali variabili, a volte ricalcando esempi altrui, altre volte usando schemi originali e suscettibili di sviluppo. Così, a esempio, se un libro come *Three British Screen Plays* (Methuen and Co., London, 1950) viene ad avere il suo posto in uno scaffale già provvisto e nutrito, quello degli scenari, delle sceneggiature, una pubblicazione come *Shots in the Dark* (Allan Wingate, London, 1951) può ispirare altri editori in altri paesi: l'idea di raccogliere in volume i brani più significativi dei migliori critici per il giro di un anno, è idea saggia, specie se ben realizzata, cioè in modo utile (non come palestra per esibizioni arcadiche, ma come terreno per un ulteriore e più meditato incontro tra scrittore e lettore, tra critico e spettatore).

Three British Screen Plays raccoglie, a cura di Roger Manvell, e con una prefazione di Frank Landauer, gli scenari di *Brief Encounter*, *Odd Man* e *Scott of the Antarctic*. La scelta, come si vede, è abbastanza buona: difatti,olti gli esempi shakespeariani di Laurence Olivier, questi tre film si possono anche considerare i più interessanti tra quelli realizzati dal cinema inglese negli ultimi anni (forse il panorama sarebbe stato più completo includendovi un esempio di film comico-burlesco, cioè di quei film che si rifanno a Wilde o addirittura a De Quincey, con risultati spesso apprezzabili; ma d'altra parte panorama non si voleva fare, e non s'è fatto). L'intimismo piccolo borghese di *Brief Encounter*, il laborismo riformistico di *Fuggiasco*, lo scientismo commisto a spirito d'avventura e a sensi sportivi di *Scott dell'Antartico*, sono materiali interessanti da esaminare su carta, da analizzare sia in modo autonomo che rispetto al film trattino. Nella sua breve introduzione, Frank Landauer dice che «l'arte del soggettista frammischia aspetti del romanzo con elementi del dramma»: posizione interessante e pressoché corretta, che merita discussione; Manvell, nella prefazione, riprende il concetto e lo allarga sino a prendere in considerazione gli aspetti figurativi del cinema: cosa anche questa pressoché esatta, e



risaputa. Il difetto di codeste teorie sul soggetto consiste nel fatto che esse sono giuste dal punto di vista della struttura, ma dimenticano che la struttura non è tutto, che in ultima analisi — la struttura non è mai indipendente dalla sostanza, dal contenuto; e che questo complesso di sovrastrutture nasce da basi concrete. Comunque: con questo volume gli inglesi volevano, com'è detto nella prefazione, mettersi al passo con l'editoria di altre nazioni, le quali sono invece riccamente dotate di libri del genere. In sostanza, un primo passo è fatto verso lo scopo; se non altro, perché qui vi sono dei testi precisi atti allo studio e alle discussioni (quella di *Odd Man Out* è la sceneggiatura di origine, con le varianti di lavorazione; le altre due, le sceneggiature desunte dal film ultimo): il che è attraente soprattutto oggi, che il problema del soggetto e della sceneggiatura torna ad essere dibattuto da punti di vista più nuovi ed avanzati.

Shots in the Dark (curato da Manvell, Rotha, Austey e Lindgren) permette di far conoscenza, in modo abbastanza esatto, con la situazione attuale della critica cinematografica inglese, massime dei quotidiani. Esso raccoglie le critiche di più autori a proposito di 55 film di varie nazionalità. Si comprende quanto sarebbe più facile una giusta comprensione della storia del cinema, se ogni anno ogni paese raccogliesse in volume le critiche più significative dei suoi critici migliori. Nella prefazione di *Shots in the Dark* si parla del faticoso mestiere del critico dei quotidiani, e dopo aver ricordato ch'egli deve spesso vedere due o tre film al giorno, e stendere in fretta la sua recensione prima che il giornale vada in macchina, si aggiunge: «Quel che forse è più sorprendente, è che pur in tali condizioni il livello generale della critica sia alto come in effetti è». Giudizio leggermente ottimistico, questo, e come dato di fatto, vero e non vero. Ma perché, piuttosto, non si dice quel che bisognerebbe fare per migliorare la situazione; perché non si fanno delle

proposte concrete? In generale questi critici inglesi si dimostrano preparati, come cultura generale, e si esprimono in modo giornalisticamente corretto ed efficace: però raramente vanno al di là di una informazione spettacolare. Son dotati talvolta, di una impostazione pragmatica non priva di risultati: un certo amore per la logica li porta, per esempio, a criticare aspramente certi film sciocchi, o malvagi, che però meriterebbero stroncature assai più larghe ed essenziali, collegate ai problemi di fondo, non limitate alle incongruenze della narrazione o delle psicologie. Altre volte la stroncatura è realizzata di botto, senza spiegazione alcuna, coi mezzi dell'«umor»: e bisogna proprio dire che, in questi casi, è davvero micidiale. Per ogni film, l'antologia ha cercato, visibilmente, di mettere assieme opinioni discordanti. Il sistema sarebbe buono se le opinioni fossero contrastanti per davvero. In realtà, nella loro stragrande maggioranza, le divergenze sono entro l'ambito di un solo sistema, di ragionare e di giudicare, quindi si riducono a piccole e innocue dissonanze in famiglia: insomma, un'antologia nella quale non sono rappresentate tutte le tendenze: e questo è un difetto.

Con *A Seat at the Cinema*, stavolta Roger Manvell si presenta come autore. Il libro (Evans Brothers, London, 1951) è un'operetta di divulgazione e volgarizzazione: anche qui, dunque, l'autore fa quel che sempre ha fatto. Non si riesce però a scorgere in che cosa questo *A Seat at the Cinema* differisca dalle altre dozzine di analoghe pubblicazioni, le quali dicono che cosa sono i film, come vengono fatti, quali problemi pongono, eccetera; forse lo contraddistingue una certa cura, tipica del Manvell, che lo rende, se non utile, almeno innocuo (mentre di solito pubblicazioni di questo tipo sono decisamente nocive). Con assai maggior interesse si legge invece *Came the Dawn* (Phoenix House, London, 1951): trattasi infatti delle memorie di Cecil M. Hepworth, cineasta d'un qualche rilievo nella storia del cinema e pertanto, utili come materiale di studio (con in più, il pregio d'esser scritte in forma semplice spesso attraente e di gradevole lettura).

GLAUCO VIAZZI

Bajaja e altri programmi di film di pupazzi cecoslovacchi, comiche di Chaplin.

PESCARA - Janosik, Ordet, Barricata muta e il festival di Ivens sono tra gli ultimi programmi presentati dal Circolo Abruzzese del Cinema.

PIACENZA - Il Circolo del Cinema ha proiettato Atlantide, Il cappello di paglia di Firenze, Paris qui dort.

PRATO - Si è costituito a Prato, ed ha già iniziato la sua attività, il cine-club «Charlie Chaplin», sezione del Circolo di cultura cinematografica di Firenze. Ha già proiettato un programma di film di Chaplin e di Sennett e Ossessione. Presenterà, tra l'altro, Film and Reality e Naissance du cinéma.

REGGIO EMILIA - Il Circolo reggiano ha presentato Il tesoro di Arne, Il carretto fantasma, Ordet, il festival Ivens.

ROVIGO - Il locale Circolo, di cui abbiamo già annunciato la ripresa, ha presentato Micurin.

SASSARI - Tra i film presentati dal primo cineclub sardo segnaliamo: Jour de fête, Siréna, Atlantide, Il processo, Ossessione.

S. ILARIO - Il Circolo ha presentato, oltre alla selezione di La canzone dell'amore, Il cappello a tre punte.

TORINO - Il Cineclub universitario di Torino ha presentato, nel ciclo «Cinema e realtà: Terre sans pain di Buñuel, Battuta nei mari del Sud di Murnau. Ha in programma un ciclo dedicato a «Cinema e Resistenza».

TORINO - Il Cineclub universitario ha costituito come sua sezione, in accordo con il centro provinciale per la cinematografia scolastica, un cineclub studentesco (scuole medie superiori). Sono in programma: comiche di Chaplin, Giorno di festa (Tati), Il silenzio è d'oro, Roma, città aperta, La battaglia per la bomba atomica, Barricata muta, La bataille du rail.

TRAPANI - Il Circolo ha proiettato Micurin, il festival Ivens ed i «Documenti mensili» n. 1 e 2.

TRIESTE - La Sez. Spettacolo del Circolo della Cultura e delle Arti ha presentato, in un ciclo dedicato a René Clair Il cappello di paglia di Firenze, I due timidi, Paris qui dort. Il Cineclub studentesco ha proseguito nella sua attività presentando la selezione del primo film sonoro italiano (La canzone dell'amore), Gli uomini, che mascalzoni! e Acciaio.

VENEZIA - Il Circolo del Cinema «F. Pasinetti» ha proiettato: Arie Prerie, Barricata muta, Les enfants du Paradis. Il cineclub studentesco ha presentato i due film «classici» svedesi (Il tesoro di Arne e Il carretto fantasma) e Miracolo a Milano. Il Circolo prosegue nella pubblicazione del bollettino ed ha dedicato un numero speciale riassuntivo a tutta l'attività del cineclub studentesco.

VOLTERRA - Il locale circolo ha proiettato Janosik, Estasi, L'ultimo miliardario.

U. I. C. C.

Riceviamo dalla Segreteria provvisoria dell'U.I.C.C.:

HA LUOGO in questi giorni una riunione nazionale dei Circoli dell'U.I.C.C., avente per scopo la regolarizzazione e il rafforzamento della struttura organizzativa unitaria. Dopo tale riunione, la Segreteria che, com'è noto, ha funzionato fino ad oggi, in linea provvisoria, presso la redazione di Cineclub, periodico del Circolo del Cinema «Sequenze» di Reggio Calabria, sarà sistemata in Roma. Saranno anche eletti i dirigenti responsabili, tenendo sempre ben presente l'impostazione non burocratica dell'organismo: l'Unione dovrebbe rimanere un ente amministrativo, senza troppe cariche, senza impalcature non strettamente necessarie, senza troppi stipendi; e soprattutto senza alcuna compromissione ideologica, sia pure indiretta. Se è vero infatti, com'è vero, che non esiste una cultura «obiettiva», e che l'obiettività si riduce sempre a una vana pretesa, buona soltanto per far da scorta al cavallo di Troia dell'anticultura, è pur vero che la libertà del giudizio e della critica deve soprattutto nascere dai Circoli, dalla loro autonomia organizzativa e culturale (basata sempre, s'intende, sulla comunità degli scopi e delle fondamentali norme tecniche e statutarie). L'organismo unitario non deve imporre né suggerire, con il suo atteggiamento e con le sue azioni — e tanto meno con quelli dei suoi dirigenti — alcun indirizzo



Udine. Vetrina allestita, presso la libreria «Alla Loggia», dal locale Circolo del cinema.

ai Circoli, ma solo cercare di assicurare e incoraggiare una certa libertà di studio. E' stata perciò costante preoccupazione della Segreteria provvisoria di mantenere, intanto, un tono di tranquillità culturale, e di serena attenzione ma insieme di attenta separazione dalle tendenze politiche specie se scontrantesi sotto l'aspetto dei Partiti. Si può nutrire fiducia che l'U.I.C.C. seguiti a mantenere questo tono, essenziale per il suo sviluppo, che rappresenta del resto la ispirazione stessa della «scissione» dalla F.I.C.C., e anche la base per una sempre possibile e sempre più augurabile ricostituzione dell'unità dei Cineclub italiani.

SONO in distribuzione tra i Circoli dell'U.I.C.C. numerosi film retrospettivi, tra i quali: Il milione, L'uomo di Aran, Hallelujah!, Fortunale sulla scogliera, Lampi sul Messico, 14 Luglio, La tragedia della miniera, Acciaio, Il conte, Il vagabondo e Il pellegrino di Chaplin, Il delitto dei fratelli Karamazoff e La dame de pique di Ozep, Liebeleil, Hélène e La mort du cygne di Benoit-Lévy ed Epstein, Maciste all'inferno, Fabiola di Guazzoni, una antologia di film della Pathé, Gli ultimi giorni di Pompei di Gallone e Palermo. Tra i centocinquanta film contenuti nel catalogo repertorio distribuito ai Circoli (film che possono essere ottenuti, tramite la Segreteria dell'U.I.C.C., a particolari condizioni) sono da segnalare: L'incrociatore Potemkin, Metropolis, La morte di Sigfrido, Il cappello di paglia di Firenze, Faust, Pescatori d'Islanda, Estasi, Terre sans pain, La grande illusion, Les enfants du Paradis (ed. or.), L'infanzia di Gorki, Chiaro commino, Ivan il Terribile, Stalingrado, Pietro il Grande, Janosik, Arrivederci Francesca, Breve incontro (ed. or.), Amleto (ed. or.), Les anges du péché, La terra trema (ed. or.), Les dames du Bois de Boulogne, Afs-

poret («Sperduta») di Ipsen e Lauritzen. Nel catalogo repertorio sono poi compresi numerosissimi film con i quali è possibile allestire esaurienti rassegne del cinema italiano sonoro, mostre personali di Lean, Decoin, Ford, Fernandez, Clouzot, Kazan, Reed, Poggioli, De Sica e di diversi altri registi italiani e stranieri.

FIRENZE - Il Cineclub «Primi Piani» ha presentato L'impareggiabile Godfrey, Fortunale sulla scogliera.

GENOVA - Il Filmclub ha presentato L'amorosa menzogna, N. U., e Sette canne, un vestito di Antonioni; I tre porcellini, Cappuccetto Rosso di Disney; Canto di Natale di Trnka, Ninnananna di Tyrlova; Parliamo del naso, Esperienza del cubismo, Lo scultore Manzù di Pellegrini.

LUCCA - Il Circolo del Cinema ha presentato con vivissimo successo Lampi sul Messico, Il vagabondo, Il conte e Il pellegrino di Chaplin, La legge del grande amore e una antologia di film della Pathé.

NAPOLI - Il Film Club ha continuato la sua intensa attività presentando Lampi sul Messico.

REGGIO CALABRIA - Il Circolo del Cinema «Sequenze» ha presentato L'incrociatore Potemkin, Lampi sul Messico, Ivan il Terribile; una rassegna di documentari francesi, belgi e cecoslovacchi sulle arti figurative; Janosik, Estasi, Il cagnolino e la gattina. Sono stati poi proiettati Le bateau ivre e La rose et le reseda, corredati da ampia illustrazione critica e dalla lettura delle liriche che i due cortometraggi illustrano.

SAVONA - Il Circolo del Cinema ha presentato comiche di Linder e di Chaplin, Dies Irae, Fortunale sulla scogliera, Per le vie di Parigi.

TREVISO - Il Circolo del Cinema ha proiettato, in anteprima, L'asso nella manica.

Da Bing Carnival di Billy Wilder, presentato in anteprima dal Circolo del cinema di Treviso.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

LIBERO LETI (Siena). - Più di una volta ho tentato di spiegare, ad uso di questa rubrica, alcuni trucchi fondamentali del cinema. Ma occorre (e lo spazio lo vieta) la pubblicazione contemporanea di alcuni disegni. Perciò risolvo il caso tuo rimandandoti ad un utilissimo libro di Maurice Bessy, uscito di recente in Francia, e dedicato appunto ai vari espedienti nel corso delle riprese. Il titolo è *Les truquages au cinéma*, éditions Prisma, Paris, 1951.

MAURIZIO LIVERANI (Lido - Venezia). - Ti è stato restituito il soggetto dalla redazione? Spero l'abbiano trovato. Io l'avevo passato a loro, in previsione del Premio Pasinetti. Se per caso fosse andato smarrito, davvero non ne hai una copia? E poi, riflettendo, dopo quel che è successo nel Polesine, non deve essere rifiutato per intero quel canovaccio dedicato ai problemi del delta padano?

CARLO CASSANELLO (Genova). - « Lettera da una sconosciuta » è nell'originale Letter from an Unknown Woman, prodotto da John Houseman nel 1948 per la Universal-International. Regia: Max Ophüls. - Soggetto basato sull'omonimo romanzo di Stefan Zweig. - Sceneggiatura: Howard Koch. - Fotografia: Franz Planer. - Sceneggiatura: Russel A. Gausman e Ruby R. Levitt. - Musica: Daniele Anfiteatrof. - Attori: Joan Fontaine, Louis Jourdan, Mady Christian, Marcel Journet, Art Smith, Carol Jorke, Howard Freeman, John Good, Leo B. Pressin, Erskine Sanford, Otto Waldis. « Messico insanguinato » è Flor Silvestre, realizzato da Emilio Fernandez per la Film Mundiales nel 1943 e interpretato da Dolores Del Río, Pedro Armendariz, dallo stesso Fernandez e da Miguel Angel Ferriz. La fotografia è di Gabriel Figueroa. Il « Sergente immortale » è Immortal Sergeant, diretto nel '43 da John M. Stahl per la 20th Century-Fox nel '43. - Interpreti: Henry Fonda, Maureen O'Hara, Tomas Mitchell, George Sanders, Reginald Gardiner.

ARNALDO RAVAGLI (Torino). - La scuola del cinema di Parigi è aperta e funziona regolarmente, a quanto mi dicono, a dispetto della crisi del cinema francese che dovrebbe lasciare poche speranze agli allievi. Puoi chiedere ogni informazione al riguardo, con il bando di concorso ecc., alla sede della Unifrance Film, 77 Champs-Élysées, Paris (VIII). Spiega, anche in italiano, l'esatta natura delle risposte che desideri.

DORIAN H. (Firenze). - E' difficile che Louis Jourdan, nel breve periodo che è rimasto a Roma, in-

torno al '40, per interpretare Ecco la felicità, abbia potuto imparare l'italiano. Poiché la tua richiesta non è di carattere divistico, riporto qui l'indirizzo dell'attore: L. J., 712 North Crescent Drive, Hollywood, California.

FRANCESCO CORTI (Milano). - Le collaborazioni a Cinema dovrebbero, specie se l'aspirante collaboratore è ancora sconosciuto alla redazione, essere « concertate » con il direttore o il redattore capo. Il che è possibile solo presentandosi di persona o telefonando. Germa abita in via Palermo 49, a Roma.

SNOB (Milano). - Non ho ancora visto un'edizione italiana del film di cui parli, Jean Cocteau ha lavorato assai nel mondo del cinema. I suoi primi contributi si hanno con *Le sang d'un poète* girato agli albori del sonoro in Francia (1930). Il Filmlexikon parla di « sceneggiatura e regia in collaborazione con Michel J. Arnaud ». Questo nome viene invece taciuto nello « stato di servizio » di Cocteau pubblicato in fondo al volume *Entretiens autour du cinématographe* (ed. Bonné, Paris, 1951). Poi J. C. è stato autore dei dialoghi di *Le baron fantôme* (diretto da Serge Poligny) nel 1942; ma non dimenticare che nel '40 aveva firmato i dialoghi di *La comédie du bonheur*. Nel film di De Poligny fa una breve apparizione come attore. Indi, autore dello scenario è dei dialoghi nonché supervisore (non ufficiale) di *L'éternel retour* girato da Delannoy nel '43 e venuto in Italia, nell'estate del '45, col titolo « L'immortale leggenda ». Poi, autore dell'adattamento e dei dialoghi di *La Belle et la Bête* dal racconto di Madame Leprince de Beaumont; regista dello stesso film (1946). Nel '47, supervisore di Ruy Blas dal dramma di Victor Hugo, Cocteau ne ha curato anche l'adattamento, la sceneggiatura e i dialoghi, ed ha seguito la lavorazione in Italia (a Milano e a Venezia) diretta dal regista Pierre Billon. Dopodiché troviamo il film *Les parents terribles* soggetto, sceneggiatura, dialoghi, regia, tutto di Cocteau (1948 e la data). Nel 1949 fa uscire *L'algie à deux têtes* (idem come sopra: tutto di Cocteau) e nel '50 *Finisce Orphée* (idem). *Les Enfants Terribles* (annunciato un tempo come *Le roman des enfants terribles*) è diretto invece da J. P. Melville ma basato, s'intende, sul romanzo di Cocteau. Cronache di poveri amanti è stato « accantonato » per ora. Chi è « Massimiliano Mida »? Vuoi forse alludere a Massimo Mida, opaco pseudonimo di Massimo Puccini figlio dello scrittore Mario e fratello del regista Gianni? L'indirizzo che

richiedi è Via Lima 23, Roma.

ALBERTO CONTI (Genova). - Quello che mi chiedi è per lo meno disumano. Mi metteresti subito con le spalle al muro (a proposito, si dice che un regista italiano abbia regalato una sua foto ad una attrice, la preferita, e la dedica suona così: « Carissima X. Y., mi trovi qui con le spalle al muro ecc... »), sì con le spalle al muro dicevo, e pieno di responsabilità. Come posso dirti i « 15 o 20 altri titoli di film che (a mio parere) possono essere apparsi opere d'arte » oltre quelli che tu elenchi e che pensi che non siano mai stati stroncati neppure da un solo critico? Rinuncio. Ho i titoli e ho tempo per metterli sulla carta; ma siccome un film non è il libro che puoi rileggere e di conseguenza citi con una certa convinzione, io — nell'impossibilità di ritrovare alcuni lavori — tengo il titolo per me e ti deludo. Il favore sarà per la prossima volta.

PAMELA S. (Trieste). - Sperare che un produttore, a te sconosciuto, e tu sconosciuta a lui, si interessi al caso tuo? Scherzi? Roma non è il paradiso che vedi nella sequenza del sogno nel Monello chapliniano. Perciò rinuncia e cerca (ripeto il consiglio perché il libro fa proprio al caso tuo) il Come si organizza un film di Solaroli, edito da Bianco e Nero, Roma, Via dei Gracchi 128; c/c post, 1/18989. Il libro costa 850 lire. Ti avverto che non sono l'agente pubblicitario della casa editrice ma solo l'individuo che ama rispondere ai lettori nel modo più completo possibile Auguri.

GIUSEPPE TURRONI (Meldola). - Scrivere soggetti vuol dire, a veder mio (e di qualche altro, spero; se no che figura!) anticipare il film. E perciò ti esorto a pensare a questo film come a un fatto visivo, non come a un gioco di sensazioni tutte sottopelle (il che sarebbe possibile, con una certa industrialità, rendere palese in un documentario). Perciò vedo più germi cinematografici in quello scontro di professori di cui mi parli che nel soggetto mandato in lettura tempo fa. Agli scontri « paralleli » dei sanboni del cinema faccio poco caso; le ripicche, i rinfacciamenti, le pulci pescate, i torti dimenticati ecc., rendono le polemiche disgustose come certi pubblici dibattiti che sento qui a Milano. Ti rinnovo gli auguri; e in particolare modo, faccio voti che la segreteria del Centro Sperimentale risponda ai tuoi appelli.

ISO PARRI (Firenze). - Boccheggio ma ti voglio aiutare. Dodge City è « Gli avventurieri », diretto da Michael Curtiz nel '39. San Antonio è « Duello a Sant'Antonio » diretto da David Butler nel 1945. Rocky Mountain è « Il 7° Lancieri carica » diretto da William Keighley nel '49-'50. The Covered Wagon è stato ribattezzato « Pionieri ». « L'educazione dei sentimenti » è stato realizzato nel 1947 (non conosco i caratteri cirillici). « Terra selvaggia » è Billy the Kid (1940); « Malesia » è Malaya (1949); « Colt 45 » è Colt 45 (1949-50). « Quando il giorno verrà » è The Mortal Storm diretto da Borzage nel '39.

VINCENZO MANTOVANI (Ferrara). - Il neorealismo italiano è stato esaminato nel 4° fascicolo di *Sequenze* (indirizzo dell'ammnistrazione: Via Parmigianino, 18, Parma) e in una raccolta di documenti pubblicata da Bianco e Nero, intitolata appunto « Il neorealismo ». Non perdere d'occhio il libro di Nino Frank, scritto in francese e intitolato *Cinema dell'arte* (éditeurs André Bonne, Paris, 1951).

VITTORIO VALENTI (Lentini). - Il titolo di studio richiesto agli aspiranti attori al Centro è molto vago; talvolta fanno un'esame di

cultura generale al cospetto di alcuni insegnanti della suddetta scuola. Per coloro che aspirano al corso di regia, ecco, si parla già di laurea. E penso che i signori insegnanti vogliano fare qualche eccezione.

GUIDO FINK (Ferrara). - Lettera intelligente la tua, i che mi fa sperare che un giorno, superando la fretta e una certa sconnessione che non certo piovva a chi vuol « pubblicare », tu possa mandare a Cinema un bell'articolo, non legato a polemiche ma semmai impostato su novità. Mi capisci? Tu ora l'eserciti a frange consuntivi; provati un po' a impiantare una sorta di bilancio prendendo come spunto un problema mai trattato (o poco trattato), un regista, un film, un personaggio, quel che ti pare insomma. L'essenziale è che tu non debba ricalcare le orme di quello che già è apparso su Cinema. Non tutta quel che dici di Visconti, io mi sento di condonarlo. Ma è già una buona cosa leggere tante osservazioni acute su un regista che la critica è ancora incerta nel definire. Auguri.

ENRICO RUGGERINI (Mantova). - Non andare troppo in là nelle tue supposizioni! Cinema recensirebbe tutti i film gangsters solo per poter trarre considerazioni « politiche »? Che fantasia, amico, neppure un lucchese — lettore solerte quanto ostile del nostro periodico — era arrivato a tanto. Il Cirano che ti ha soddisfatto era senza dubbio degno sotto il punto di vista « cinema », abbastanza svincolato, in alcuni punti, dalla costruzione teatrale; e in altri punti invece era terribilmente cartapestaceo, con una recitazione di prim'ordine, sì, ma sempre troppo Broadway. Un amico mio di Lissone, un giovane con lo spirito d'osservazione esercitatissimo, ha voluto cogliere l'opinione di certi anziani, reduci dal Cirano di Michael Gordon, e per tutto risultato ha sentito solo lamentele. La scena del balcone non è parsa efficace; e tutti, tutti gli anziani, erano concordi nel preferire l'edizione muta. Vale a dire, privata delle famose parole che riempiono l'attentissima bocca di José Ferrer « Premio Oscar ». Dici che i signori di Lissone non sono « critici ufficiali »? Sarà; ma la loro opinione stavolta conta; e me la annoto su un taccuino.

DANIELE FACCHINETTI (Bergamo). - Perché domande di questo genere? E passi: Isa Miranda è nata a Milano, in una casa di Porta Genova andata poi distrutta dai bombardamenti. Era supergigante davanti all'attuale cinema Orfeo. La Miranda, giovanissima, frequentava quel cinema (che, mi sbaglio?, si chiamava allora Pathé) e sognava quel che la radio ha raccontato e tu hai sentito. Ho accompagnato nell'inverno '45-'46 la Miranda (al secolo Ines Sanpietro) a rivedere la sua casa, o meglio le macerie. E lei ci scrisse su una poesia che — nota, ti prego, la mia normale diffidenza in materia di improvvisazioni — è davvero buona, Mariella Lotti, stando agli annuari che rivedono anche il suo vero nome (Anna Maria Pianotti), è nata a Busto Arsizio. Perciò la tua Bergamo è completamente esclusa dalla vita delle due « dive » di casa nostra. E basta per oggi con le stars.

GIUSEPPE GOLA (Milano). - E' destino che in questa puntata le mie informazioni debbano avere un carattere prevalentemente bibliografico. Perciò mi rassego a segnalarti una buona rivista francese mensile, Cahiers du Cinéma, il cui abbonamento annuale (3.600 franchi per l'Italia) può essere pagato al 146 Champs-Élysées, Paris (8°).

IL POSTIGLIONE

(Continuazione dalla pag. 102)

ce, quando perde la fiducia nella propria funzione, riducendo il suo atteggiamento ad una forma di militarismo, senza alcuna problematica interna (se non si escluda quella tattica), capace solo di condurre al dogmatismo, ad un cieco attivismo ed a molte disillusioni. Se non sapessi di preciso — per via delle mie molte amicizie nel vostro campo e di varie letture — che la parte migliore di voi non ha affatto rinunciato (dichiarerebbe, tra l'altro, la propria impotenza) a tentare di risolvere i problemi dell'arte e della cultura, nella sede adeguata, dovrei proprio pensare — stando alle affermazioni di Serravalli — che voi rappresentate soltanto una forza materiale cristallizzata e ansiosa di sopraffare gli altri, con la scusa della difesa. Ma tu stesso — il tuo atteggiamento, nonostante certe affermazioni — mi dimostra che non è così. Me lo dimostra l'enorme mole di lavoro di Gramsci, il quale si poneva — pur essendo anche un dirigente politico — continuamente in quelle posizioni problematiche che sole permettono il libero discorso della cultura: e non aveva paura di caricarsi — non solo a parole, ma anche a concetti — delle ragioni dei propri avversari, accogliendone quella che riteneva la parte consacrata alla conquista degli uomini, per accrescere il loro patrimonio, non per spezzarlo.

Ma debbo concludere. La nostra discussione ha ormai toccato argomenti che ci porteranno rapidamente a tirare in campo la Genesi, la luna e le stelle, se non sapremo limitarla a qualche caso particolare. E' perciò che io ti propongo di rimandarla, se non altro, al ritorno dal viaggio a Karlov Vary, per aprire queste pagine al dibattito non generico, tra coloro che ci saranno stati, di cose viste che serviranno la nostra informazione e la nostra cultura. Altrimenti rischiamo di comporre un nuovo, interminabile « dizionario della paura », dove, come in quel libro ormai famoso, uno espone dei dubbi e l'altro lo rassicura. Scusami, infine, se ti ho proposto dubbi invece di certezze. Ma lo spero che, almeno, la mia risposta abbia contribuito ad una ulteriore costruzione di quel bestiario dei caratteri, che serve alla definizione della attuale commedia umana, sempre presente, assieme all'epica ed alla tragedia. Tuo

RENZO RENZI

1

Caro « Cinema »,

nel n. 73, del novembre, il signor Nerio Budello, indirizzando una lettera direttamente a Renzo Renzi, affronta il problema dei rapporti intercorrenti tra arte e socialità, prendendo lo spunto da pretesi limiti esistenti nel metodo del suddetto critico.

Dopo aver difeso gli scritti di Renzi dalla accusa di accademismo ed aver sostenuto il carattere di socialità della cultura, come fatto ormai ovvio per chiunque voglia operare in funzione pienamente umana, la lettera così prosegue:

Scaturisce evidente, da tutta la lettera del Budello, quella che sarebbe l'aspirazione di questo signore, il risultato tanto caro a cui egli vorrebbe giungere: instaurare un metodo che abbia per base una precisa concezione critico-politica. Ma tra una logica cultura a carattere "comune"-sociale ed una critica che sarebbe, così, improntata a concezioni politiche, la differenza è evidente; e, pertanto, i due sistemi non possono essere così tranquillamente confusi: il primo essendo cosa naturale e chiara, il secondo una pura sforzata illazione. Infatti la critica anche "politica", dando una esagerata importanza agli aspetti contenutistici di una opera d'arte (o di una pseudo opera d'arte) ed innestando su di essi problemi di vario genere, finirebbe col trascurare, o addirittura ignorare, quell'elemento formale il quale, in fusione col "contenuto" dell'opera stessa, è, in fondo, il linguaggio universale dell'artista. E, in un ordinamento simile a quello auspicato dal Bu-

dello, è chiaro come, spesso, non sarebbe possibile quell'assoluta indipendenza e freddezza di considerazione le quali, invece, sono tra le qualità migliori. Ed è molto significativo, a questo proposito, che una penna autorevole si pronunci per una precisa obbiettività, da qualsiasi punto di vista (v., nel n. 66, le risposte del Postiglione a "Piccola Sheba" e a Giovanni Stoppa); e che, come si apprende proprio nel medesimo numero di Cinema in cui è apparsa la lettera del signor Budello, nel corso della "Settimana di cultura cinematografica" indetta a Perugia dalla F.I.C.C., due tra le personalità più rilevanti nel mondo della teorica cinematografica, e proprio i due maggiori rappresentanti del marxismo e dell'idealismo, in questo campo, Barbaro e Chiarini, abbiano precisato « che solo attraverso la forma dell'opera d'arte si può intendere il contenuto, il quale non è quello apparente... ma quello più profondo che si svela nella rappresentazione artistica e che dalla forma è, appunto, inscindibile » (n. 73, 1-11-51: La Settimana rossa, di L. Chiarini), venendo così, indirettamente ma chiaramente, a spezzare una lancia in favore dell'obbiettività della funzione critica.

La lettera continua rivendicando una necessaria indipendenza del metodo critico nei riguardi delle opere d'arte, per giudicare proficuamente le quali è utile attenersi all'invito contenuto nell'ultima parte dell'articolo di Renzi, intitolato « Significato del film medio e accaparramento ideologico », che la lettera stessa, per concludersi, riporta di seguito:

Volevamo soprattutto segnalare alcune di quelle che, a nostro avviso, sono le esagerazioni negative del contenutismo dichiarato o di quello che si maschera dietro un insincero atteggiamento formalistico. Ma dovremo rinunciare ai nostri sforzi verso l'obbiettività, accodandoci alla tesi nazista di un Rosenberg, il quale sosteneva che l'obbiettività è una menzogna della borghesia e che lui non era obbiettivo, era tedesco, soltanto perché l'obbiettività, che non esiste evidentemente allo stato puro, è soltanto una meta cui tendere? Il nostro invito vuole avere soltanto uno scopo limitato: quello di temperare le nostre credenze, chiarendole, per impedire loro di diventare fanatiche, alla ricerca di una comune misura civile. Ci aiuta ciò che ebbe a scrivere un giorno Thomas Mann: « La cosa migliore non sarebbe quella di considerare l'umanesimo come il contrario del fanatismo? L'umanesimo non è punto una faccenda accademica, e non ha rapporto diretto con l'erudizione. L'umanesimo è piuttosto uno stato d'animo, una disposizione intellettuale, una condizione dello spirito umano che comprende giustizia, libertà, scienza, tolleranza, grazia e serenità e anche dubbio: non in quanto riguarda il fine, ma in quanto noi possiamo raggiungere la verità, in quale sia lo sforzo più generoso che possiamo compiere per sbarazzare la libertà dalle pretese di coloro che vorrebbero nascondersela sotto il moggio ». In un tempo in cui si elaborano teorie che impediscono di considerare la grandezza dell'avversario, sempre stupido e vergognoso per definizione; in un ambiente nel quale il motto potrebbe essere spesso il seguente: disprezzo ciò che è grande e che non appartiene alla mia ideologia, ammiro ed amo ciò che è mediocre e che invece vi appartiene, ci piace ricordare la distinzione civile che fece Antonio Gramsci in una delle Lettere dal carcere, quando scrisse: « si ama il proprio poeta, si ammira l'artista in generale ». Il fatto è che noi siamo così poco sicuri delle nostre posizioni da dover continuamente negare il valore dell'avversario per stare tranquilli. Ce lo ha insegnato il fascismo. Ma non è forse il fanatismo uno stato di ignoranza e di debolezza? E' evidente che il signor Budello aderisce, appunto, al contrario, ad una tendenza critica ben definita, la quale ha lo scopo preciso di analizzare e giudicare ogni film in funzione degli schemi di una casistica che spesso ha ben poca attinenza con l'opera stessa; tendenza intorno alla quale ci ripromettiamo di scriverti ancora.

Tuoi

GIACOMO GAMBETTI
e ENZO TASSINARI

Caro Renzo Renzi,

la sua risposta sul n. 77 di Cinema alla lettera del signor Budello, mi porta a fare alcune considerazioni che mi sembrano necessarie per inquadrare le possibilità di sviluppo della cortese polemica. Prima di tutto lei sosterrà la necessità che la stampa indipendente andasse liberamente a Karlov Vary e criticasse la cinematografia di oltre cortina ai fini della possibilità di una maggiore conoscenza di detta

cinematografia in particolare e della cinematografia in genere. Personalmente credo che Karlov Vary si riempirebbe, piuttosto che di amatori del buon cinema, di scrittori sul tipo di V. G. Rossi i quali scriverebbero quaranta articoli non solo sul pessimo cinema russo o affilato, ma anche sulle condizioni di inenarrabile schiavitù nelle quali si vive in Cecoslovacchia ecc. ecc. Tutte cose che Lei sa come me, perché oggi, salvo casi speciali, è ben scarso il giornalismo veramente puro e sincero, mentre il pennivendolismo sembra diventare ogni giorno norma più comune.

D'altra parte, caro Renzi, come possiamo noi credere oggi, proprio oggi, a una posizione erasmiana, alla validità della posizione erasmiana quando sempre di più si respira un clima da crociata o da guerra santa e gli enormi interessi che sono in causa rendono del tutto transeunte e senza importanza qualsiasi discussione intorno all'arte? A chi interessa veramente sapere se i film sovietici o parosovietici sono buoni o no? La Russia ha fatto dei buoni film, molti nomi russi esisteranno sempre nella storia del cinema, questo è un dato di fatto, ma oggi, caro Renzi, non interessa sapere a che punto sta il film sovietico, ma interessa che il militante ritenga che tale film sia buono, anche se per caso non lo fosse, come, a chi è contro, interessa dire che è cattivo, anche se per caso fosse ottimo. Sospendere il giudizio, mantenersi equanimi ed equilibrati, cercare la verità? a quale scopo? L'arte non è necessaria, caro Renzi, e tanto meno l'arte cinematografica. Quello che è necessario è vincere, vale a dire sopravvivere. Lo chieda alla Corea che cosa è necessario.

Tutto quello che Lei dice nella sua nota è giusto, apprezzabile e onesto. E' bello, è europeo, è civile. Ma oggi non è umano, non è vitale. Karlov Vary non è un centro di cultura cinematografica, ma è un centro di propaganda cinematografica. Quanto migliori saranno i film proiettati, tanto meglio sarà, ma sarebbe inutile fare questo festival se esso non dovesse raggiungere i suoi scopi propagandistici, come certamente oggi raggiunge in pieno. E' parlo di propaganda nel senso più pieno e più vivo della parola, propaganda come mezzo di combattimento, come mezzo per attuare il permanere d'una idea nel mondo, il sussistere di uomini di una certa fede. Noi non sappiamo molto del pensiero cartaginese prima della caduta della città, ma siamo ben convinti che i dotti che per caso si siano dedicati a esso, in quell'inusitato periodo, avrebbe fatto meglio a cooperare sulle mura con i più incolti dei cittadini. In un convento medioevale circondato dai mussulmani, credo che tutti sospendessero per un certo tempo le cure della biblioteca per salvare semplicemente la pelle.

In sostanza, caro Renzi, è questo il punto del problema, anche se, come dice Hemingway in Quinta colonna, molte volte si tratta di fare una firma per una specie di servizio militare a tempo indeterminato; anche se la firma potrà durare tutta la nostra vita e oltre, o certo almeno per tutto il tempo che i Mussulmani, mi perdoni il bisticcio, circonda il convento. Né temo con questo l'accusa di semplicità, né mi adatto a questa dura necessità senza un crudele rimpianto di tutto quello che può essere il mondo della cultura. Ma credo che lo "slogan" della "cultura come vita" abbia fatto il suo tempo, almeno per molta gente, perché la cultura, purtroppo, non è poi l'ultima o la prima cosa del mondo. Caro Renzi, la prego di scusare questo scritto forse troppo lungo. Mi dispiace che esista il muro e sarei veramente felice che non esistesse. Non c'è muro fra uomo e uomo, e io posso comprendere e apprezzare altamente Lei e tutto quello che ha scritto per la cultura cinematografica fino ad oggi, ma non posso ignorare che il muro diventa ogni giorno più alto, di metri, per interessi economici spaventosi, mentre la libertà ai critici cinematografici di andare a Karlov Vary non potrebbe abbassarlo che di millimetri, se, probabilmente, non servirebbe invece per innalzarlo ancora di più.

Oggi, caro Renzi, esistono solo due posizioni, o di qua o di là dal muro: chi sta in cima riceverà le frottole da una parte o dall'altra anche se vi sta con la migliore delle intenzioni del mondo. La prego ancora di scusarmi con i migliori saluti. Suo

LUIGI SERRAVALLI

(già membro del Comitato direttivo nazionale della Federazione dei Circoli del cinema e presidente del C.C. di Merano, Via XXX Aprile 13, Merano).



Continua la moda dei film musicali in technicolor: Vera Ellen e Fred Astaire in The Belle of New York di Charles Walter.