

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **86**

NUOVA SERIE - 15 MAGGIO 1952

LETTERE

Caro «Cinema».

ho notato il tuo interessamento per la cinematografia e la filmologia scolastica. Argomento interessantissimo, perché il cinema, efficace mezzo didattico audio-visivo, ha una sua funzione educativa. Leggendo il pezzo di Vincenzo Bassoli (n. 77), il cinema cammina e la scuola sta ferma, ho pensato che nei numeri successivi avrei trovato una risposta. Venne infatti la risposta del signor Remo Branca, preside di scuola media. Allora mi son detto: la scuola italiana, e segnatamente quella elementare, starà ferma. Quello della cinematografia scolastica è un problema che va affrontato seriamente. I tessuti di parole ben congegnati, le dispute e le polemiche da salotto, le citazioni dotte non servono a nulla. Il Bassoli sfiora appena un argomento scottante, ma poi trova più comodo scaricare tutto sulla impreparazione dei maestri. Il signor Branca, rispondendo al Bassoli, non risponde, perché ha una sola preoccupazione: precisare «come qualmente questo e quest'altro l'ho già detto io» (e invece non è affatto vero).

Ma torniamo al Bassoli. Direi che non sono quattrocento i maestri elementari pronti a dichiarare la loro impreparazione cinematografica, ma l'80 per cento dei maestri d'Italia. Essi però sanno di non averne colpa. Se provassimo a interrogarla, questa massa di impreparati, (anche quelli che a scuola non hanno preso sufficiente confidenza con Rousseau, Pestalozzi, Froebel, per citare qualcuno), troveremmo che il cento per cento ci direbbe che il cinema è l'unico potente ed efficace mezzo didattico audio-visivo. Ci chiederebbe però corsi di aggiornamento decentrati con criterio. L'Italia non si ferma a Bologna Roma o Palermo. La scuola è italiana anche nelle piccole località scomode e sono maestri anche coloro che insegnano in quelle scuole. Forse il Bassoli non la pensa così? Ripeto che le dispute teoriche, e impostate polemicamente per onore di firma, non servono alla cinematografia scolastica. Per la cinematografia scolastica ci vogliono fatti; ci vuole volontà e cuore, ci vuole sopra tutto una chiara e realistica visione di un fine da raggiungere. In teoria tutto è eccellente. Con piacere ho letto nel n. 83 che Guido Aristarco, nella sua relazione al Congresso dell'Unesco, (19-23 maggio) non si è limitato agli aspetti teorici del problema, ma si è soffermato sulle reali condizioni della nostra scuola. Qualcuno finalmente ha avuto del coraggio. Ma forse non ha detto tutto. Nei vari congressi nazionali e internazionali, i signori congressisti si sono mai posta la domanda: «Qual è il vero stato della scuola italiana, oggi?». Mancano migliaia di aule. Altre centinaia di aule favoriscono la miopia, e i banchi esistenti per una forte percentuale (come giustamente diceva un maestro al primo Congresso dell'INAIL) favoriscono la «scogliosa». La metà delle scuole italiane è sfornita di impianti ra-

dio riceventi (e si tratta di una valutazione ottimistica).

Da una lettera del signor Ezio Corti da te pubblicata nel n. 83, apprendo che in Italia esistono 2.800 comuni sprovvisti di cinematografo. Ma io mi pongo un'altra domanda angosciata: quante sono le scuole italiane, «eccetto qualche grande centro portato immanabilmente come modello», fornite di macchina di proiezione? Non parliamo di sale di proiezione, ci accomoderemmo in un'aula. La scuola italiana è scuola di Stato! «Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono uguali davanti alla legge» (art. 3 della Costituzione). «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica» (articolo 9 della Costituzione). E sarebbe da citare tutto l'articolo 34. Sulla cinematografia e filmologia scolastico-didattica ed educativa, circolari se ne sono



PASSIONE NELLA GIUNGLA

avute fin troppe: non bastano. Ci vogliono fondi. Chi li fornirà? Lo Stato? La carità di enti? I privati cittadini? Sento dire che il Comune di Torino ha distribuito in questi ultimi tempi una ventina di proiettori cinematografici. Ma Torino è un Comune da citare «come modello». Vediamo di qualche piccolo centro dove non mancano l'iniziativa e la volontà. Il signor Morgutti, direttore didattico di Mariano Comense, da circa due anni, con la collaborazione dei maestri dipendenti, si adopera per realizzare un proiettore facilmente trasportabile per le numerose scuole che da lui dipendono. Ha raccolto circa 200.000 lire. Nelle scuole non potrà più bussare a danari. Chi fornirà il resto? I comuni ai quali è demandato il mantenimento e l'attrezzatura delle scuole? Non si trincerano i sindaci sulle passività del bilancio? Da notare che Mariano

Comense è un po' il centro dell'industria dei mobili della Brianza. E le migliaia di altre scuole d'Italia?

Caro Cinema, ti ho rubato molto spazio ma il problema è importante. Ora che hai cominciato, insisti. Va' fino in fondo. I maestri italiani, da taluni considerati, «spese improduttive», desiderano che la scuola cammini più del cinema.

Fortunato Cirino

Siamo lieti che il signor Fortunato Cirino, che nella scuola lavora, ci abbia inviato questa lettera, che pubblichiamo davvero volentieri. Da tempo stiamo preparando una vasta inchiesta sul cinema e la scuola.

BERGAMO, maggio

Caro «Cinema».

la poesia scritta da Umberto Saba per Charlot, datata Trieste 1926, venne pubblicata nella terza pagina di Milano-sera del 13-14 maggio 1946. Appartiene all'epoca di Cuor morituro (1925-1930), una stagione biograficamente sciagurata (confessa lo stesso Saba in Storia e cronistoria del Canzoniere, 1948) ma poeticamente assai felice della carriera di Umberto Saba. E si comprende come tale poesia resti esclusa dal testo de-

ne, rotto appena dall'animarsi di improvvise visioni allucinate (che suggeriscono a Gabriele Baldini il nome d'un Rimbaud), Crane esprime la disperata solitudine, la fredda e talora lugubre desolazione di chi s'apparta dal mondo, e pur si fa pago di gioie elementari, di umili consolazioni: Chaplinesque è l'insegna di un mondo in cui il «miserabile» che si fa in disparte, per vivere secondo il suo cuore, si trova in urto col mondo stesso e con gli uomini. Emblema della sofferenza è il vagabondo Charlot («the pirouettes of any plant cane»), e il «materiale plastico» impiegato dal Crane è ben suo: le tasche sfondate, il gattino affamato sulle scale; con l'innocenza e la sorpresa del «ribelle». Il poeta Hart Crane è dalla parte di Charlot, anche per lui la sola voce cui prestare ascolto è la voce interiore: «We can evade you, and all else but the heart».

Cordiali saluti

Gian Carlo Pozzi

MODENA, maggio

Caro Aristarco,

essendo apparsi su Cinema n. 79 e n. 82, rispettivamente un comunicato dell'U.I.C.C. e una lettera del dott. Mario Prelati, in cui sono contenute affermazioni che contraddicono le nostre personali esperienze di dirigenti di un Circolo federato, ci sentiamo in dovere — per obbligo di verità verso tutti e per lealtà verso la F.I.C.C. — di precisare quanto segue:

1) L'attività del nostro Circolo non è «controllata», non diciamo «rigidamente» come afferma il comunicato dell'U.I.C.C., ma neppure blandamente dalle segreterie centrali, romana o milanese, della F.I.C.C. Le decisioni relative alla programmazione e a qualsiasi altra iniziativa del Circolo sono prese, sempre e soltanto, dal «nostro» Consiglio direttivo dopo lunghe e spesso laboriose discussioni che sono allargate, nei casi più importanti, all'Assemblea dei soci.

2) La disorganizzazione degli uffici federali, «proverbiale» secondo il dott. Mario Prelati, nei due anni della nostra attività (38 proiezioni a tutt'oggi) non ci ha ancora fatto «saltare» un solo spettacolo, né ci ha mai costretto a frettolose sostituzioni di film.

3) Il repertorio dei film attualmente distribuiti dalla F.I.C.C. giudicato «scadentissimo» dal dott. Mario Prelati comprende tra gli altri: Dies Irae, L'incrociatore Potemkin, Himlaspelet, Admiral Nakimov, Il milione, L'Atlante, Alessandro Nevskij, Barricata muta, Tabù, La chienne, Ossessione, Le chapeau de paille d'Italie, Micciurin, ¡Que viva Mexico!, e l'elenco potrebbe continuare, se non temessimo di abusare della cortesia di Cinema a cui ci permettiamo di chiedere ospitalità.

Film questi, aggiungiamo infine, di natura, oltreché di nazionalità, così varia, che non capiamo in qual modo possano venire inquadri in quella «applicazione settaria di un programma culturale progressivo» di cui il citato comunicato dell'U.I.C.C. accusa i dirigenti della nostra Federazione.

Ringraziando,

Magda Pollari Maglietta

Annamaria Dondi

Salvatore Carruba

(membri del Consiglio direttivo del Circolo «Pasinetti» di Modena aderente alla F.I.C.C.).

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Redattore capo: GUIDO ARISTARCO

Nuova serie
Volume VII

Anno V - 15
Maggio 1952

FASCICOLO 86

Questo numero contiene:

Lettere	Seconda di copertina
Cinema/gira	250
SANTE DAVID	
<i>Il cinema e la lingua</i>	253
LO DUCA e GUIDO ARISTARCO	
<i>Cannes: viva il realismo italiano</i>	254
ALBERTO LATTUADA	
<i>Omaggio a Gogol</i>	258
LUIGI CHIARINI	
<i>Esuberanza di Carmela e sette peccati capitali</i>	260
O. D. F.	
<i>Rider's indigest</i>	260
BRACCIO AGNOLETTI	
<i>Anche i produttori hanno una testa (Inchiesta. Risposta di FORTUNATO MISIANO)</i>	262
JAROSLAV BROZ	
<i>Il Golem visita il fornaio dell'imperatore</i>	263
GIORGIO N. FENIN	
<i>Violenze sessuali al Woman University Club</i>	266
FERNALDO DI GIAMMATTEO	
<i>Il cinema francese e la decadenza dei miti</i>	267
ANNA GAROFALO	
<i>Kurosawa non voleva il neonato nel portale</i>	269
GIULIO CESARE CASTELLO	
<i>Galleria: Pierre Renoir</i>	270
ALADINO	
<i>Scaffale del regista</i>	272
FRANCESCO BIAGI	
<i>Cavalcanti si inchina a Monsieur Verdoux</i>	273
GULLIVER	
<i>Segnalibro: "L'angelo azzurro" visto dalla rivista "Pégaso"</i>	274
ORESTE DEL BUONO	
<i>I cortometraggi</i>	275
L'ARCHIVISTA	
<i>Film archivio</i>	276
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema</i>	277
C. TERZI e F. ROCCO	
<i>Biblioteca</i>	278
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	280

Impaginazione: F. F. FRISONE

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 563.063-563-064 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085
PARIGI: 5, Av. Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. Jas 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
229 West, 97 Street - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrat.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Renato Rascel in "Il cappotto", film diretto da Alberto Lattuada.



Ingrid Bergman in Europa 1952; questo film, che Rossellini ha terminato in questi giorni, verrà forse presentato alla Mostra di Venezia.



Cannes, V Festival internazionale del film. A sinistra: Renato Castellani parla di Due soldi di speranza dopo la proiezione del film, che ha ottenuto, con l'Othello di Orson Welles, il Gran premio. A destra: Favre Le Bret, segretario generale del Festival, e Henri-Georges Clouzot.

CINEMA GIÀ

ITALIA

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, Ralph Truman, Paul Campbell, Jean Debucourt, 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; DOV'E' LA LIBERTA'? (Ponti-De Laurentiis), regista Roberto Rossellini, operatore Aldo Tonti (temporaneamente sostituito da Tonino Delli Colli), interpreti Totò, Nyta Dover, Vera Molnar, Franca Faldini, Leopoldo Trieste, Giacomo Rondinella e i fratelli Fortunato, Pasquale e Nino Misiano; ARTICOLO 519 CODICE PENALE (ex Violenza carnale; coproduzione italo-francese Zeus-Francinex), soggetto e regia di Leonardo Cortese, operatore Anchise Brizzi, interpreti Henri Vidal, Cosetta Greco, Giorgio Albertazzi, Rosy Mazzacurati (del C.S.C.), Maria Laura Rocca, Paolo Stoppa, Denise Grey, Emilio Cigoli, Augusto Mastrantoni; CARICA EROICA (Mambretti-Lux Film), regista Francesco De Robertis, operatore Carlo Belleiro, interpreti attori non professionisti (il film viene realizzato con la collaborazione dell'Associazione dell'Arma di Cavalleria); 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 realizzato contemporaneamente dalla troupe di tecnici del film precedente), regista C. L. Bragaglia, operatore M. Albertelli, interpreti Massimo Girotti, Tamara Lees, Roldano

Lupi, Luciana Vedovelli, con la partecipazione di Umberto Spadaro; CUORE FORESTIERO (produzione: Ditta Ferrigno, Napoli), regista Armando Fizzarotti, operatore Carlo Carlini, interpreti Piero Lulli, Aldo Nicodemi, Maria Piazzai, Gigi Pisano, Amalia Pellegrino, Franco Jomonte, Arturo Ghiati; RIMORSO (Romana Film), regista Armando Grottini, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Otello Toso, Maria Grazia Francia, Linda Simi, Mirko Ellis, Tina Pica, Agostino Salvietti, Gigi Pisani, Enzo Maggio; I TRE CORSARI (Ponti-De Laurentiis), regista Mario Soldati, operatore Tonino Delli Colli, interpreti Ettore Manni, Cesare Danova, Marcello Salvadori, Marc Lawrence, Barbara Florian, Alberto Sorrentino, Tiberio Mitri; JOLANDA, LA FIGLIA DEL

CORSARO NERO (Ponti-De Laurentiis; realizzato contemporaneamente al film precedente), regista Mario Soldati, operatore T. Delli Colli, interpreti Kay Wilkens, Marc Lawrence, Ettore Manni, Renato Salvadori, Barbara Florian, Umberto Spadaro, Guido Celano; L'INGIUSTA CONDANNA (Zeus-Electron), regista Giuseppe Masini, operatore Augusto Tiezzi, interpreti Rossano Brazzi, Gaby André, Elvy Lyssack, Umberto Scipiantini, Mino Doro, Sergio Tofano, Fedele Gentile, Ubaldo Ley, Amedeo Trilli, con la partecipazione di Guido Riccioli e Nanda Primavera; L'ORFANELLA DI POMPEI (Colamonic-Montesi), regista Flavio Calzavara, operatore Adalberto Albertini, interpreti Hélène Remy, Guglielmo Barnabò, Evi Maltagliati, Delia Scala,

Cannes. L'inventore delle "bathing girls", Mack Sennett, con Miss Binkini. Mack Sennett è stato uno degli ospiti più simpatici del Festival.



Mario Terribile, Antonio Barone; UOMINI SENZA PACE (Centro Latino Cinematografico - Chapala Film; iniziato in esterni in Ispagna, come già comunicato nel «Cinema-gira» del n. 82), regista Saenz De Heredia, interpreti Raf Vallone, Elena Varzi, Giulio Peña, Emma Pennella, Fernando Fernán-Gomez; OMBRE VIVE (Film-E.N.I.C.), regista Mario Baffico, interpreti Eduardo De Filippo, Lea Padovani, Paolo Stoppa, Leda Gloria, Giorgio Di Lullo, Gisella Sofio, Antonio Pierfederici, Nyta Dover, Luciana Vedovelli; LA COLPA DI UNA MADRE (ovvero «Il segreto dell'isola»; Zeus-Manca), regista Carlo Duse, con la supervisione di Carmine Gallone, operatore Dino Giordani, interpreti Marina Berti, Folco Lulli, Otello Toso, Mirrella Uberti, Ave Ninchi, Erno Crisna, Lauro Gazzolo, Marcella Rovena, Carlo Tusco, Richard McNamara, Albino Principe; IL TENENTE GIORGIO (Flora Film; dal romanzo di Nicola Misasi), regista Raffaele Matarazzo, operatore Mario Montuori, interpreti Massimo Girotti, Milly Vitale, Gualtiero Tumiati, Paul Muller, Achille Millo, Luigi Pavese, Enzo Fiermonte, Aldo Nicodemi, LA BARRIERA DELLA LEGGE (ex «La valle proibita»; A.B.C.; la lavorazione di tale film, già dato come terminato nel «Cinema-gira» n. 84, temporaneamente interrotta, è stata invece ripresa), regista Piero Costa, operatore Augusto Tiezzi, interpreti Lea Padovani, Jacques Sernas, Maria Frau, Enzo Fiermonte, Cesare Fantoni, Elio Ardan, Evar Maran, Giulio Donnini, con la partecipazione straordinaria di Rossano Brazzi.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: 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, Recessana Podestà; GIOVINEZZA (Zeus-Bomba), regista Giorgio Pástina, operatore Clemente Santoni, interpreti Delia Scala, Hélène Remy, Franco Interlenghi, Virgilio Riento, Eduardo Passarelli, Camillo Pilotto, Carletto Sposito, con la partecipazione di Charles Trenet, Riccardo Billi, Mario Riva, Fiorenzo Fiorentini, Alberto Sordi, Enrico Lu-



Cannes. Le attrici festeggiano « il padre di tutti i comici americani ». Da sinistra a destra: Simone Renant, la Prestle, Sennett e la De Carlo.

zi, Alberto Sorrentino, Nilla Pizzi e Gino Latilla; LA REGINA DI SABA (Oro Film), regista Piero Francischi, operatore Mario Montuori, interpreti Gino Cervi, Marina Berti, Dorian Gray, Nyta Dover, Aldo Fiorelli, Gino Leurini, Leonora Ruffo, Mario Ferrari, Franco Silva, Umberto Silvestri, Cesare Fantoni.

Le prime scene...

...della Salomè hollywoodiana in technicolor, con la partenza di Ponzio Pilato per la Giudea, sono state girate in questi giorni a Roma, in una zona opportunamente archeologica. Il regista, che è William Dieterle, con tutta la troupe, ha proseguito immediatamente per Gerusalemme, dove avranno luogo le successive riprese, eccezione fatta per quelle cui dovrà partecipare la protagonista, Rita Hayworth, che si effetteranno comodamente ad Hollywood, negli studios della Columbia, produttrice del film.

Si è inaugurato...

...il 26 aprile il Corso di tecnica cinematografica indetto dalla Federazione italiana dei Cine Club (Fedic): esso prevede una serie di lezioni impartite da istruttori specializzati, e numerose esercitazioni con la macchina da presa. Il corso, che ha la durata di due mesi, si svolge presso il Centro sperimentale di cinematografia.

A Venezia...

...nel corso della Mostra internazionale d'arte cinematografica, avrà luogo una rassegna del film a formato ridotto per famiglie.

Massimo Mida...

...ha condotto a termine un nuovo documentario, La città dei martiri, girato in occasione del centesimo anniversario della morte dei martiri di Belfiore. Operatore: Gianni Di Venanzio; commento musicale: Mario Zafred.

Roberto Rossellini...

...sarà il regista del film Italia mia, da un soggetto di Cesare Zavattini, e su sceneggiatura dello stesso regista e del soggettoista. Il film, annunciato in un primo tempo per la regia di De Sica, attualmente in America, sarà con ogni probabilità interpretato da attori non professionisti. Ora che l'accordo definitivo fra Ros-

sellini e Zavattini è stato concluso, si prevede che le riprese del film, prodotto dalla Ponti-De Laurentiis, avranno inizio entro il prossimo luglio.

I nostri registi...

...sono quasi tutti impegnati nella preparazione dei loro prossimi film: Giuseppe De Santis sta sceneggiando Case aperte, sulla legge Merlin, insieme a Gianni Puccini e con la consulenza di Zavattini; Alessandro Blasetti è alla vigilia del primo giro di manovella de La fiammata; Augusto Genina pensa al suo Scala B. interno 5, la storia di quattro ragazze figlie di un pensionato; Luciano Emmer ha concluso le trattative per una coproduzione italo-francese, Les gueules noires, sui minatori italiani nella Francia settentrionale e nel Belgio; Alberto Lattuada ha già girato alcuni « appunti cinematografici » per il suo film sul mezzogiorno d'Italia; Mario Soldati si prepara a dirigere La provinciale, dal racconto di Alberto Moravia; e Gianni Franciolini ha recentemente eseguito alcuni provini ad Alida Vali per uno degli episodi del film Noi donne (già annunciato nel « Cinema-gira » del n. 81). Pare invece confermata la voce che Luchino Visconti non dirigerà più Marcia nuziale.

A Montecatini...

...avrà luogo dal 5 al 9 luglio il terzo Concorso Fedic, al quale potranno partecipare solo i soci di Cine Club aderenti alla Federazione. I problemi della cinematografia industriale a formato ridotto verranno inoltre studiati nel quarto Convegno che si terrà, nella stessa sede, dall'11 al 14 luglio.

Dal 30 aprile...

... ha avuto inizio al Teatro Lirico di Milano, il « Maggio culturale cinematografico ». Il programma dell'interessante manifestazione comprende numerose proiezioni di film di vario interesse culturale, di cui diamo i titoli: Romanzo di un chirurgo, I bevitori di sangue, I cieli della musica, Guerra o pace?, Gli ultimi cannibali, Picasso, I diritti dell'uomo, Pauroso Oriente, Siero della verità, La carovana dell'Hachich, Uomini bianchi, uomini neri, Popoli che muiono, Le donne più belle del mondo.



Cannes. Sopra: Danièle Delorme e Micheline Prestle, l'attrice di Le diable au corps di Autant-Lara, eccellente film proibito dalla nostra censura. Sotto: La Prestle e la Delorme escono dalla proiezione di Il capotto di Lattuada, una delle opere più vive del recente cinema italiano.





Cannes. Sopra: Dolores del Río e l'attrice spagnuola Amparito Rivelles. Sotto: Il produttore Erich Pommer, il cui nome è legato a opere importanti del cinema internazionale come Variété e Der blaue Engel.



Un concorso...

...dotato di un premio di centomila lire, per un soggetto a tema libero di un film ambientato nel Molise, è stato bandito dall'Ente provinciale del turismo di Campobasso, in occasione del recente Convegno per la valorizzazione cinematografica della regione. Giornalisti, attori e tecnici cinematografici hanno partecipato al Convegno, al quale hanno dato la loro adesione l'Alto commissario per il turismo, il Direttore generale dello spettacolo, l'Ispezione generale per il teatro, il Presidente dell'ANICA, e l'on. Filomena Delli Castelli, presidente dell'Unione nazionale cinematografica per il formato ridotto.

GRAN BRETAGNA

Leslie James Banks...

...il noto attore inglese, del teatro e del cinema, è morto a Londra all'età di 62 anni. Era nato infatti a West Derby (Liverpool) nel 1890, e dopo gli studi ad Oxford, si era dedicato al teatro fin dal 1911, sia come attore che come regista. Il suo inconfondibile volto è apparso in numerosi film inglesi o americani; dal 1932, data del suo debutto cinematografico effettuato ad Hollywood in *The Hounds of Zaroff* (noto anche col titolo *The Most Dangerous Game*), uno dei più terrificanti prodotti dell'epoca. Successivamente prese parte ai film *Strange Evidence* (1933), *Farewell Again* e *Wings of the Morning* (Sangue gitano, 1937), tutti in Inghilterra, *Jamaica Inn* (La taverna della Giamaica, 1933), ad Hollywood, e fra i più recenti all'*Henry V* (1945). Negli ultimi anni era tornato al teatro.

IRLANDA

Un comitato...

...per la fondazione di una società di produzione irlandese si è costituito a Dublino, secondo quanto ha annunciato Lord Michael Killanin, Pari d'Irlanda nonché giornalista di fama. La produzione vera e propria avrà inizio probabilmente nel 1953, con film girati in gran parte all'aria aperta o in ambienti reali, con attori esclusivamente irlandesi. Del Comitato che curerà l'iniziativa fa anche parte il regista americano John Ford, che è di origine irlandese.

NORVEGIA

Una serie di film...

...in doppia versione, americana e norvegese, verrà realizzata dal produttore americano indipendente James B. Cassidy, in attività dal 1944, e dal regista norvegese Tancred Ibsen, nipote del drammaturgo, da opere di quest'ultimo: l'americano si è assicurato infatti tutti i diritti per la riduzione cinematografica dei drammi di Ibsen, e dopo *Casa di bambola*, attualmente in lavorazione, conta di tradurre per lo schermo, in un prossimo futuro, *Un nemico del popolo* e *Hedda Gabler*.

FRANCIA

Ventinueve milioni...

...di franchi è costato, secondo il giornale *Paris Presse*, il recente Festival di Cannes: di essi, ventidue sono stati sborsati dal Governo e gli altri sette dal Consiglio Municipale di Cannes e dall'Amministrazione Provinciale. Se gli albergatori della città continueranno a rifiutarsi, come quest'anno, di accordare le facilitazioni dell'anno scorso, si prevede che gli organizzatori della manifestazione metteranno in esecuzione il già ventilato progetto di trasferire il Festival dell'anno prossimo a Monte-Carlo o addirittura nell'Africa del Nord, probabilmente ad Algeri.

...ha avuto luogo a Mosca la dodicesima assemblea plenaria del Comitato organizzativo dell'Unione artisti sovietici, i cui lavori sono durati quattordici giorni. Una serie di provvedimenti atti ad eliminare le deficienze dei cartelloni pubblicitari e dei documentari di argomento politico, sono stati approvati alla chiusura dell'Assemblea, insieme al nuovo statuto dell'Unione Artisti Sovietici, il capo della cui Direzione centrale, P. Sisiof, ha dato un resoconto dei lavori, rilevando le critiche e gli interventi dei vari delegati.

U.R.S.S.

Nella seconda metà di aprile...

...al Soviet Supremo, K. Orlovski, presidente del "kolkhoz" Alba, nella Bielorussia, è il protagonista di un lungometraggio a colori, a carattere documentario, ma che svolge anche una vicenda drammatica, intitolato appunto *Il kolkhoz Alba*. Il film è stato diretto da A. Zarski, premio Stalin, su soggetto e sceneggiatura dello scrittore M. Posledovich.

Un deputato...

...è il titolo del primo film che Vittorio Gassmann interpreterà per la M.G.M., dalla quale è stato scritturato per sette anni: si tratta di un Technicolor da girarsi al Messico, con molti esterni, al quale prenderanno parte un gruppo di "stelle" di grande richiamo, da Ava Gardner a Cyd Charisse, da Ricardo Montalban a Fernando Lamas, e che verrà diretto da Norman Foster. L'attore italiano, che sarà libero tuttavia di accettare altri impegni per sei mesi all'anno, ha da poco terminato il suo primo film americano, *The Glass Wall*, con Gloria Grahame, diretto da Maxwell Shane per una casa di produzione indipendente. La stampa ha particolarmente apprezzato la lettura di poesie italiane effettuata recentemente da Gassmann al "Circle Theatre" di Los Angeles, definita testualmente « il più importante avvenimento artistico e teatrale registrato da quindici anni a questa parte ».

U.S.A.

« Sombbrero »...

Il Ministero della Giustizia...

...nel quadro delle leggi anti-"trust" ha iniziato azione giudiziaria dinanzi al Tribunale federale di New York contro le case distributrici Paramount, Warner Bros., 20th Century-Fox, R.K.O., United Artists, Columbia e Universal International. L'accusa precisa è che le ditte in parola hanno cercato di monopolizzare la pubblicità relativa ai film da esse prodotti.

NUOVA SERIE

15 MAGGIO

1952

CINEMA

86

IL CINEMA E LA LINGUA

UMBERTO D. sa perfettamente ciò che dice. E' logico, perché, come tutti sanno, Umberto D. al secolo si chiama Carlo Battisti, e non fa il pensionato ma il professore di glottologia con sulle spalle una dozzina di volumi fondamentali su problemi linguistici. Di lingue ne sa più d'una, e bene. L'ho sentito parlare in francese, e mi è venuto in mente quella famosa, ma non mai frusta espressione di Carlo V: « Una persona che sa due lingue vale due persone ». Sapere una lingua, in questo senso, non vuol dire sapere fare una piacevole conversazione col repertorio di vocaboli onnipresenti, ma scendere nelle riposte pieghe della lingua altrui, comprendere e attuare un'altra famosa verità, detta da uno dei fratelli Grimm, per cui la lingua non è altro che l'animo di un popolo resosi sonoro. Dico perciò che Carlo Battisti vale tutte le persone le cui lingue sa così. Nella storia del teatro sono rari gli attori che uniscano in sé la spontaneità apparentemente inconscia, da sonnambuli, con la non meno evidente presenza a se stessi. Keats, Orson Welles, Moissi, Basserman, la Garbo, Ricci, Ruggeri: la loro mente li sorveglia sul filo di rasoio delle loro interpretazioni. Sono pochi: comunque, ci sono stati, ci sono. Ma il caso di un attore che abbia appesato insieme alla visività del suo discorrere e agire il sapore delle parole non ancora dette, dei silenzi, delle parole e dei silenzi altrui: chi lo può citare? Ora è avvenuto con Umberto D. di Carlo Battisti.

Non so se ci siano altri film con esigenze altrettanto speciali nel dialogo come *Umberto D.*, dove la severità artistica è al servizio di un dramma personale che si allarga al sentimento dell'umanità dolorante tutta. Certo è che difficilmente un'altra opera cinematografica può offrire tanti spunti all'introspezione dell'attore-indagatore come questo prodotto di Zavattini-De Sica-Battisti. Quest'ultimo, anzi, ci ha conversato a lungo sul tema e vale la pena di riportare qui il succo del suo pensiero. Battisti pensa che la tecnica del mezzo linguistico nella creazione cinematografica, come mezzo artistico, non sia stata sufficientemente affrontata dai teorici del film; che voce, timbro, registro, intonazione, declamazione, impiego della voce non abbiano fatto reali progressi. Nemmeno il rapporto fra lingua e doppiaggio gli sembra ben avviato, ma la

colpa, dice Battisti, è anche « nostra », cioè dei linguisti di professione che hanno fatto poco o niente per contribuire alla soluzione. E' eccessivo, dice Battisti, il pudico purismo di quelli fra « noi » che vorrebbero che anche la lingua del cinema perpetuasse il ruolo di « elemento primo dell'educazione d'un popolo ». E' eccessivo e utopistico. Poiché l'attuale libertà di linguaggio non è che una delle conseguenze del rapido processo di assestamento spirituale della borghesia del ventesimo secolo verso più vasti strati sociali meno colti, più facilmente impressionabili, più freschi. Il processo di eliminazione di neologismi goffi e inutili viene, del resto, da sé, le cose solo brutte o inutili non si mantengono. Il cinema, superando di velocità il teatro, ci ha abituati a un maggiore verismo, staccato

gior parte della produzione cinematografica a Roma va da sé che fra le innovazioni linguistiche del film prevalga il romanesco come è altrettanto ovvia la poca importanza innovatrice degli altri idiomi regionali. Ma dove la parlata regionale entra nel dialogo del film, essa, come ogni altra espressione propria di ambienti abituati ad esprimersi senza eccessivi riguardi, agirà nella direzione del livellamento verso il basso e agirà rapidamente ed intensamente, tanto da indurre ad affermare che l'azione linguistica del cinema sta in rapporto inverso all'educazione dello spettatore. Il cinema generalizza l'uso dei nuovi mezzi espressivi forniti dalla lingua popolare. Tornando a Umberto D., per l'attore-commentatore Battisti il tono non può essere che uno: popolareggiante, non brillante, capa-

Per Carlo Battisti due sono le funzioni della lingua nel film: quella dell'apporto allo sviluppo dell'italiano parlato, e quella che nel cinema è condizionata dalle sue esigenze speciali

dai principi della correttezza-grammaticale. Con la radio, il cinema non ha in comune che il bisogno di rapidità e di immediata chiarezza dell'espressione; altre analogie non ci sono. La parola, nel film, non è il coefficiente principale, ma deve collaborare, mettendosi sullo stesso piano di verismo cogli altri mezzi, di cui il cinema dispone, per tradurre in quadri successivi il dramma. La lingua letteraria ha il compito di rendere immediatamente, e senza il concorso di altri fattori, l'emozione dell'autore. Nel film non esiste questo « a solo », perché l'espressione linguistica collabora col quadro, fa cioè parte del linguaggio cinematografico.

Dopo aver parlato delle concessioni linguistiche, necessarie quanto, spesso, deplorabili del regista nel campo del doppiaggio, Battisti affronta le due funzioni della lingua del cinema, quella dell'apporto allo sviluppo dell'italiano parlato, e quella che nel cinema è condizionata dalle sue esigenze speciali. Per la concentrazione della mag-

ce piuttosto d'efficacia sedativa che esaltativa, senza espressioni pittoresche. Anche nella parte descrittiva, non dialogica, egli tende, con perfetta coscienza, ad uno stile scarno e lineare, a tonalità smorzata, cerca di evitare vocaboli vistosi e neobarocchi. Pur evitando il dialetto, l'atmosfera linguistica può e deve tradire certe sue condizioni regionali specie quando diventa testimonianza della vita vissuta, poiché il dialetto torna allora a essere veicolo d'idee, di intuizioni, di stati d'animo, di tonalità personali che, nei momenti di commozione, aderiscono al flusso dei sentimenti. Disgraziatamente la lingua letteraria è lontanissima ormai dall'italiano parlato. Ma il cinema scavalca le barriere della legiferazione della lingua. Lungi dal dolersene, il Battisti, collaboratore di un'opera neorealista, nonché glottologo, invita i colleghi puristici a ricordare che sono le evasioni dal convenzionalismo intellettualistico ad avere per noi un fondo affettivo ingenuamente paesano e aiutano a comprendersi, settentrionali e meridionali, nella individualità di italiani.

SANTE DAVID



CANNES 1952

VIVA IL REALISMO ITALIANO

PRIMO TEMPO

MANCO in genere di carità cristiana, e le manifestazioni internazionali mi rendono esigente al punto da dimenticare amicizie, nazionalismi e scuse d'ogni calibro. In altra sede ammetterei debolezze concilianti, compromessi di buon vicinato, scuse di stato civile (puerilità o senilità); ma come non essere intransigenti dinanzi a rassegne che si dicono universali (o quasi)? Dopo il XII Festival di Venezia eccoci al V di Cannes. Gli organizzatori di queste mostre dovrebbero riunirsi e confrontare onestamente le loro esperienze, ed eliminarne il lato negativo. Si accorgerebbero certo che una giuria non troverà più credito se non sarà internazionale, che i festival non potranno reggere se non elimineranno i film brutti, dozzinali e noiosi, che il pubblico finirà con l'essere insensibile alla continua inflazione dei premi. Abbiamo visto l'inconveniente, per Venezia, d'una giuria formata da nomi insufficientemente noti all'estero; ma confessiamo che «son rose e fiori» al confronto con la giuria di Cannes, che non aveva più di tre competenti su sedici giurati (parlo di competenza riconosciuta non di dilettantismo «visuale»). Della giuria faceva parte Queneau, scrittore noto; ma

non immagino nel suo comitato letterario della N.R.F. la presenza di qualche cineasta, come non l'immagino alle Belle Arti, ove vedo benissimo i colleghi di Chapelain-Midy. Possedere un paio d'occhi (con occhiali o senza) non è sufficiente per «vedere» l'opera d'arte tradizionale; perché lo sarebbe dinanzi a uno schermo? (*Lapalisse dixit*). Dando una scorsa alle professioni dei giurati, capiremo subito l'assurdo del Gran Premio di Cannes, diviso tra *Due soldi di speranza* (a cui la giuria non poteva non essere sensibile in quanto pubblico) e *Othello* (a cui la giuria fu scusabile grazie all'incompetenza particolare degli intellettuali infarinati di tutto). Ma non anticipiamo. Se le mostre (una per emisfero sarebbe sufficiente) vogliono sopravvivere, devono trovare l'autorità non tanto di accettare dei film, ma di rifiutarli. Una giuria di selezione, formata dai più noti e meno discussi specialisti dovrebbe essere abilitata a scartare lo scarto. I critici dei festival farebbero il resto, cioè contribuirebbero a classificare le migliori opere dell'annata. Che la Columbia giri il suo primo film non è ragione sufficiente per «godercelo». Che la repubblica di Analivia illustri le sue dottrine con immagini fotografiche in movimento e chiacchierate fedelmente incise non significa affatto che è nostro dovere di ve-

derle e ascoltarle. La giuria internazionale — o di fama internazionale —, la severità della direzione e il rigore delle premiazioni salveranno forse i festival o mostre che dir si voglia. Dico «forse»: perché mi pare che il cinema potrebbe anche inaridirsi e diventare un fotomaton senz'anima.

Il cinema americano — modesto una volta tanto coi suoi tre film — ebbe l'onore della prima sera con il technicolor di Vincente Minnelli *An American in Paris*, abile film commerciale senza rischi di sorta, ma dal quale sarebbe possibile estrarre un bel documentario su Gene Kelly (musica di Gershwin). Il film meritava il premio della scenografia (il solito Cedric Gibbons e Preston Ames), ma la giuria non tenne conto delle abili allusioni all'*École de Paris* e non vide affatto uno dei migliori tentativi d'uscire dai sentieri battuti del cinema americano. L'eccezione di *Rasciomon* non si è ripetuta con *Arashi no Naka no Haha* («Nella tempesta»), annunciato per il secondo giorno e proiettato alla fine. Taceremo di *Pasó en mi barrio* («Accadde nel mio quartiere») film argentino di Mario Soffici. Un gran successo di curiosità ottenne invece *Hon dansade en sommar* («Non ballò che un estate») film svedese di Arne Mattsson, fotografato da Strindberg, incredibilmente puro e giovane. Puro fino all'ingenuità, gio-

Festival di Cannes. A sinistra: Lee Grant in *Detective Story* di William Wyler. La Grant ha ottenuto il premio per la migliore interpretazione femminile. A destra: Marlon Brando in *Viva Zapata!* di Elia Kazan. A Marlon Brando è stato assegnato il premio per il migliore attore.





Festival di Cannes. Sopra a sinistra: da *Nous sommes tous de assassins* di André Cayatte. Sopra a destra: da *Le rideau cramoisi* di Alexandre Astruc. Sotto a sinistra: da *Fanfan la Tulipe* di Christian-Jaque. Sotto a destra: da *Le banquet des fraudeurs* (Belgio) di Henri Stork.



vane con insolenza. Certe scene sono state giudicate magistrali, le danze di San Giovanni particolarmente. Il terzo giorno fu riservato al cinema di lingua tedesca, con *Das Letzte Rezept* (« L'ultima ricetta ») di Rolf Hansen, drammone di una danzatrice

Da *Gigolo and Gigolette*, episodio del film inglese *Encore* di French, Jackson e Pélissier.



morfinomane stile 1926 (Germania) e *Der Weibsteufel* (« L'indemoniata ») di Wolfgang Liebeneiner, con Hilde Krahl (Austria), lunga, monotona e teatrale storia del risveglio dei sensi di una donna. Di *Cry the Beloved Country* (« Piangi, paese mio! ») di Zoltan Korda (Inghilterra) segnaleremo l'onesta fattura e di *Fanfan la Tulipe* di Christian-Jaque, l'onesto divertimento. Per la prima volta, dinanzi a una specie di « western » di cappa e di spada, il festival rideva. Non è un merito da neglegere. Il richiamo del Nilo di Iussef Sciahine è uno di quegli insopportabili film egiziani, ripieni di luoghi comuni europeizzanti, che vorremmo veder sparire dalle mostre del cinema. Una bandiera di più sui tetti non giustifica due ore di asfissia. Il secondo film giapponese del Festival era un avvenimento: *Rasciomon* è stato giudicato da noi come il miglior film nipponico. Eccoci dinanzi a *Genij monogatari* (« Romanzo di Genij ») di Kosaburo Yoshimura che è considerato dai giapponesi come il loro miglior film. In verità molti, troppi, dei suoi meriti ci sfuggono. Mal abituati ai visi d'estremo-orientale, li confondevamo tutti, a danno del meccanismo drammatico. La tecnica della ripresa e la bellezza eccezionale di certe scene (scenografia o scelta di ammirevoli fondi) giunsero fino alle nostre percezioni occidentali. Ecco un film da studiare, da conoscere, da imparare a vedere sulla fede della sua struttura esterna. *Umberto D.* — ben noto

LO DUCA

(Continua in terza di copertina)

SECONDO TEMPO

IL SECONDO tempo di Cannes si è aperto con *Due soldi di speranza*. E la speranza ha sostenuto questo V Festival internazionale. Intendiamo dire, e senza pressioni di carattere nazionalistico, che sui nostri film era maggiormente puntata l'attenzione, e che su di essi si contava particolarmente per dare un decoro e un'importanza alla manifestazione, così gravida di opere monotone e grigie come la pioggia che per quasi venti giorni si è riversata sulla Croisette. Del resto ogni sospetto di nazionalismo viene eliminato dal fatto che il film di Castellani ha ottenuto il primo Gran premio, ex aequo con l'*Othello* di Welles, e che ai nostri film è andato il diploma per la migliore selezione. Si è ripetuto a Cannes quanto accadde nel 1951, anno in cui *Miracolo a Milano* vinse il Grand prix insieme con *Fröken Julie* (« Signorina Giulia ») di Alf Siöberg, e il film di De Sica-Zavattini, *Il cammino della speranza* di Germi, *Napoli milionaria* di Eduardo e il *Cristo proibito* di Malaparte si imposero sulle rappresentanze straniere. E anche quest'anno si sono verificati equivoci ed errori analoghi a quelli di allora. E' assolutamente impossibile, in fatti, mettere sullo stesso piano *Miracolo a Milano* e *Fröken Julie*, *Due soldi di speranza* e *Othello*; e come nel '51 la giuria si dimenticò di dare un riconoscimento individuale



Festival di Cannes. A sinistra: Ulla Jacobsson in *Hon dansade en sommar* («Danzò una sola estate»), il fresco e polemico film svedese di Arne Mattsson. A destra: l'attrice Randi Kolstad in *Nödlanding* («Atterraggio forzato»), presentato dalla Norvegia e diretto da Arne Skouen.

all'opera di Germi, presentata di pomeriggio in un'atmosfera da funerale di terza classe, così questa volta il funerale di terza classe è toccato a *Umberto D.* e con il film di De Sica-Zavattini la giuria non ha preso nella dovuta considerazione *Il cappotto*, preferendo a entrambi l'artigianale *Guardie e ladri* di Steno e Monicelli. Le considerazioni che si possono fare in proposito sono molte, di varia natura, e investono anche interessi di "buon vicinato". In questo "carnaval du cinéma", scrive il polemicissimo Jeanson, «tout est faux: les producteurs les critiques, les scénaristes, les metteurs en scène. Seuls les parlementaires sont malheureusement vrais. Il leur importe peu, à tous, évidemment, que le cinéma sorte de là méprisé!» (1). Nella foga polemica a

lui consueta, Jeanson esagera; ma c'è della verità nella sua dichiarazione. Senza dubbio a relegare *Umberto D.* in una 'séance' pomeridiana, e farlo tenere in disparte dalla giuria, hanno contribuito pressioni più o meno ufficiali e gli echi di certa stampa: quelle stesse pressioni e quegli stessi echi che avevano posto in partenza, a 'leader' della nostra selezione, *Due soldi di speranza*. Ciò non toglie, comunque, che il film di De Sica-Zavattini rimanga per noi il migliore tra quelli apparsi al Festival e che, nella selezione italiana, andava incluso *Bellissima*. A tutt'oggi l'opera più importante e completa prodotta da noi in questo inizio di stagione, essa poteva prendere se non altro, e a scatola chiusa, il premio per l'interpretazione femminile (Anna Magna-

ni); premio che è così andato a una caratterista chiusa nel facile 'cliché': a Lee Grant di *Detective Story*, traduzione discutibilissima e pseudo psicologica dell'omonimo lavoro teatrale di Kingsley, fatta dall'abile William Wyler.

In verità, stando così le cose, il diploma alla migliore selezione (quest'anno il premio si è mutato, all'ultimo momento, in diploma: e sarebbe interessante conoscerne le ragioni) va inteso in un senso ampio, esteso cioè, oltre ai quattro film presentati a Cannes, anche agli altri, e non son pochi, che hanno caratterizzato un inizio di stagione veramente felice: il già citato *Bellissima* di Visconti, *Roma, ore 11* di De Santis e *Achtung! Banditi!* di Lizzani ecc.

Festival di Cannes. A sinistra: una inquadratura del film giapponese *Genji monogatari* («Il romanzo di Genji») di Kosaburo Yoshimura. A destra: dal film greco *Nekrh politeia* («La città morta») di Ph. Eliades. Interprete principale Irene Papa, che era presente alla proiezione.



Nonostante i tentativi chiaramente contrari (gli attacchi organizzati contro *Umberto D.*; la separazione da tempo vagheggiata, e ora ottenuta, di De Sica e Zavattini; i progetti interessanti e coraggiosi stroncati sul nascere, specie nel caso di Visconti) il cinema italiano continua in fatti sulla via della nuova civiltà del realismo. Ed è proprio in virtù di tale civiltà che esso continua ad avere la supremazia su altre cinematografie, smentendo ancora una volta chi sosteneva, e ancora tenta di sostenere, che il successo del nostro film, nel dopoguerra, poggia sul mito di qualche titolo soltanto. Questo il significato maggiore di Cannes, quest'anno, almeno per noi. D'altra parte, conoscendo direttamente, eccetto *Il cappotto*, le opere della nostra selezione, l'interesse del Festival stesso — per quanto appunto concerne la 'lettura' delle opere esposte negli ultimi dieci giorni — è per noi assai limitato. Il secondo tempo di Cannes vede in prima linea, oltre a *Due soldi di speranza*, l'ultimo film di Alberto Lattuada, liberamente tratto dal famoso racconto di Gogol legato alla non meno famosa dichiarazione di Dostoevskij: « Noi tutti (scrittori realistici) proveniamo dal *Cappotto* ». In questo stesso numero Lattuada spiega le ragioni che lo hanno spinto a rivolgersi a un classico russo trasferendone la vicenda ai nostri giorni, come ha affrontato e risolto gli elementi fantastici e realistici del testo originale, che cosa ad esso ha tolto e aggiunto. Il film merita un'approfondita analisi, e verrà fatta quando apparirà sui nostri schermi. Per il momento ci interessa sottolineare che Lattuada e gli sceneggiatori (Zavattini, Prospero, Curreli, Corsi e Malerba) si sono allontanati da una certa tendenza a interpretare il racconto di Gogol più sul piano fantastico che su quello realistico-umanitario. Essi si sono attenuti al duplice sviluppo di *Il cappotto*, ne hanno seguito la direzione e fantastico-grottesca e realistica insieme, cercando di rendere più chiara, al lettore meno preparato, l'inesistenza di un vero distacco tra queste due direzioni, che è soltanto apparente anche là dove Gogol scrive: « Ma chi potrebbe immaginarsi che con ciò non tutto fosse detto sul conto di Akakij Akakjevic, che gli fosse destinato di vivere alcuni giorni rumorosi dopo morto, come compenso di una vita così ignota a tutti? Ma accadde proprio così, e la nostra storia acquista qui d'improvviso una fine fantastica ». Individuata la giusta prospettiva dello spirito gogoliano, nel seguire contemporaneamente



Lilia Prado in *Subida al cielo* (« *Salita in cielo* »), film messicano di Luis Buñel che, sia pure indirettamente, si rifà a un film di Blasetti e Zavattini: *Quattro passi fra le nuvole*.

le due direzioni Lattuada si è valso di parti aggiuntive di netta intonazione fantastica e talvolta anche surrealista (Carminio de Carminio che cerca il danaro nascosto nel materasso di piume; il 'gag' iniziale: lo scrivano che si riscalda le mani con l'alito del cavallo). Altre parti, non contemplate dal testo originale, tendono invece a maggiormente sottolineare la morale del racconto stesso: si vedano il funerale; il discorso, del personaggio importante, disturbato dall'eco. Come il racconto gogoliano influì sulla letteratura russa, e decisamente, così esso ha influito su Lattuada in senso 'umanitario' e polemico, come presa di posizione di fronte all'inumanità dell'uomo, alla burocrazia, e alla tirannia del più forte sul più debole. Il regista ha capito ed

espresso quanto tormentava il giovane impiegato il quale, sull'esempio dei compagni e del loro spirito di cancelleria, aveva canzonato Akakij Akakjevic: « Una forza soprannaturale lo allontanò dai suoi compagni, con i quali aveva fatto conoscenza considerandoli come giovani di buona società e di buoni costumi. E per molto tempo, nei momenti più allegri, gli tornava alla memoria l'impiegato bassotto con la sua calvizie in fronte e con queste sue penetranti parole: 'Lasciatemi stare! Perché mi offendete?' E sotto queste parole penetranti, si sentivano altre parole: 'Io sono tuo fratello'. E il povero giovane si copriva gli occhi con la mano e molte volte, durante la sua esistenza, egli ebbe a fremere alla vista di quanto c'era d'inumano

Festival di Cannes. A sinistra: da *Herz der Welt* (« *Il cuore del mondo* »), film realizzato nella Germania occidentale da Harald Braun. A destra: un'inquadratura di *Amar bhoopali* (« *Canto immortale* ») di V. Shantaram. Questo film, presentato dall'India, ha molto annoiato il pubblico.





Festival di Cannes. Da Surcos («Gli sradicati»), film spagnolo diretto da José Antonio Nieves Conde e che vorrebbe essere realistico. In Spagna ha ottenuto il premio per il miglior film nazionale presentato nel 1951.

nell'uomo, quanta feroce rudezza era nascosta nella mondanità raffinata e istruita e, Dio! perfino nell'uomo che il mondo considera onesto e nobile...». Per rendere ancor più chiara la morale del racconto, per estenderla ad ambienti e fenomeni contemporanei, Lattuada e gli sceneggiatori ampliano l'azione di alcuni personaggi: quello del capo ufficio, a esempio (il segretario generale). Si vedano anche l'amico influente e l'amante dell'uomo considerevole: personaggi maggiormente avvicinati a Carmine de Carmine. Quando si parla di maggiore chiarezza e sviluppi, sia bene inteso, vogliamo essere e siamo al di fuori d'ogni giudizio critico comparativo, assurdo più che impossibile. del resto, in questo suo desiderio di chiarezza che potremmo definire 'divulgativa', il film eccede nel finale. Scostandosi da Gogol, esso mostra l'uomo importante del tutto pentito e pronto a cambiare vita. L'opera rimane comunque considerevole, e reca il segno evidente dell'apporto costruttivo di Zavattini, specie in certe sequenze (il funerale, a esempio), in alcuni particolari psicologici (il desiderio dell'impiegato per la "straniera") e in genere in tutta la costruzione del protagonista, interpretato da Renato Rascel, il quale, diretto con attenzione estrema, si rivela di grandi possibilità espressive. Ecco un attore professionista, uno dei pochi se non l'unico, su cui il nostro cinema da oggi può contare.

visto vano ogni loro tentativo ottennero, in cambio, che all'Italia venisse assegnato il diploma per la migliore selezione. Rascel, invece, dovette cedere all'ultimo momento di fronte a Marlon Brando, attore di straordinaria forza in *Viva Zapata!*, il miglior film presentato dagli Stati Uniti d'America e, dopo *Due soldi di speranza* e *Il cappotto*, il più interessante e suggestivo apparso nella seconda metà del Festival. L'opera di Kazan, che formalmente qua e là richiama *Que viva Mexico!* di Eisenstein, e dove è avvertibile la presenza dello sceneggiatore e dialoghista Steinbeck, presenta in genere i difetti sostanziali del romanzo di Pinchon da cui essa è tratta. Negli autori è presente, dalla prima apparizione di Zapata alla sua uccisione per tradimento, una spiccata simpatia per il grande rivoluzionario messicano, il desiderio di metterne in evidenza la lotta che egli condusse per liberare la sua terra e dare ai 'peoni' una dignità umana, la sua profonda sensibilità alla giustizia (per la quale si mise, suo malgrado, anche contro il fratello. Kazan e Steinbeck si schierano, in altre parole, dalla parte dell'eroe, cercando di suggerire, tra l'altro, il dramma di una coscienza posta di fronte ai pericoli del potere conquistato; pericoli dai quali Zapata seppa sottrarsi rimanendo integro nei suoi ideali. Ma tutta la vita dell'eroe, così come appare nel film, risulta

in più parti confusa nelle premesse e negli sviluppi; certi fatti determinanti sono o accantonati o scavalcati con dialoghi vaghi quanto oscuri, invece che storicisticamente affrontati e risolti. Molti personaggi e figure risultano inoltre volutamente equivoci; fenomeno senza dubbio derivante da quella ondata di apprensione che incombe su Hollywood. Sicché, pur rimanendo la simpatia e il desiderio accennati, e la suggestione che comunque emana il personaggio dell'eroe, questo risulta diminuito rispetto alla sua autentica portata, psicologicamente e storicamente falsato, anche se non mancano pagine di una forza e persuasione indubbie: la liberazione, all'inizio, di Zapata da parte dei 'peoni' e, alla fine, la selvaggia uccisione dell'eroe. Momenti persuasivi non mancano anche nel francese *Nous sommes tous des assassins*, di quell'André Cayatte troppo superficialmente laureato a Venezia, nel '50, con *Justice est faite*, film che sposta il problema particolare e di viva attualità dell'eutanasia su quello più comune della relatività di ogni giustizia umana, della impenetrabilità delle coscienze, della non obbiettività — in buona fede — dei giudici popolari. Tali principi sono anche alla base del nuovo film di Cayatte, logica continuazione del precedente. E' vera giustizia, si domanda Cayatte, la pena capitale? L'omicidio legalizzato e codificato è una necessità o non piuttosto un nuovo crimine? Non può la società difendersi con mezzi diversi dalla ghigliottina, la sedia elettrica, la forza e la camera a gas? A queste domande, il regista, che è anche avvocato penale, cerca di rispondere esponendo quattro casi di condannati a morte: un giovane che ha imparato a uccidere durante la guerra e continua poi a scopo di rapina; un dottore accusato di uxoricidio; un corso che ha soppresso un nemico per vendetta; un padre che ha ammazzato la figlia. Le quattro esecuzioni, dice il film, sono inutili, non costituiscono esempi tali da prevenire altri ed analoghi crimini. Il primo dei quattro giustiziati non è altro che il prodotto di un certo clima e di certe circostanze storiche a esempio; e la miseria ha condotto quel padre alla anomalia. Tutti noi siamo "assassini": è la società, cioè, la vera colpevole. Una società che si occupasse degli uomini, e prima ancora dei bambini, significherebbe, conclude il film, vedere meno di frequente la lugubre scena del secondo che sorprende nel sonno un condannato, con le manette ai polsi e le catene ai piedi, e lo supplica di avere coraggio. Gli assunti di *Nous sommes tous des assassins* sono di una nobiltà indiscutibile; e c'è davvero da augurarsi che possano convincere: che provochino un movimento di opinione pubblica per un ampio e radicale rinnovamento della società. Ma il film rimane sul piano delle buone intenzioni, convince più il tema in se stesso che la sua rappresentazione. La quale spesso si perde nel generico, nel vago, nell'abbozzo, nel melodrammatico, determinando un'atmosfera farraginosa. Ciò deriva anche dal fatto che il film è giunto a Cannes in un'edizione dal montaggio affrettato e che la sceneggiatura, pur portando la firma di Charles Spaak, non è sullo stesso piano del precedente *Justice est faite*.

I PREMI

LA GIURIA del V Festival international du film (Cannes) ha assegnato i seguenti premi:
Gran Premio: «ex aequo» e per ordine alfabetico a *Due soldi di speranza* (Italia) di Renato Castellani e a *Othello* (Marocco) di Orson Welles.

Premio per la regia: a *Christian-Jaque* per *Fanfan la Tulipe* (Francia).

Premio speciale della giuria: a *Nous sommes tous des assassins* (Francia) di André Cayatte.

Premio del film «lyrique»: a *The Medium* (U.S.A., indipendente) di Gian Carlo Menotti.

Premio per lo «scenario»: a *Tellini, Brancati, Flaiano, Fabrizi e Maccari* per *Guardie e ladri* (Italia) di Steno e Monicelli.

Premio per l'attrice: a *Lee Grant* per *Detective Story* (U.S.A.) di William Wyler.

Premio per l'attore: a *Marlon Brando* per *Viva Zapata!* (U.S.A.) di Elia Kazan.

Premio per la musica: a *Sven Sköld* per *Hon dansade en sommar* («Danzò una sola estate» - Svezia) di Arne Mattsson.

Premio per la fotografia e la «composition plastique»: a *Kohei Sugiyama* per *Genij monogatari* («Il romanzo di Genij» - Giappone) di Kosaburo Yoshimura.

Diploma speciale per la migliore selezione: all'Italia (Umberto D. di *De Sica-Zavattini*, *Due soldi di speranza* di Castellani, *Il cappotto* di Lattuada e *Guardie e ladri* di Steno e Monicelli).

Gran premio per il documentario: a *Jetons les filets* (Paesi Bassi).

Premio speciale per il documentario: a *Groenland* (Francia) di Marcel Ichac e J. J. Languepin.

Premio per il colore: al cortometraggio *Animated Genesis* (Gran Bretagna) di Joan e Peter Foldes.

Che cosa rimane dopo i film citati? Un discorso a parte meriterebbe, tutt'al più, il 'moyen metrage' *Le rideau cramoisi* ispirato a un racconto di d'Aureville e diretto da Alexandre Astruc; interessante esperimento per la ricerca di un linguaggio e di uno stile in vista di una narrazione a più largo respiro. Una citazione al merito va al norvegese *Nödlanding* («Atterraggio forzato») di Arne Skouen, per aver riportato sullo schermo, sia pure aneddoticamente, il movimento della Resistenza contro i nazi. Luis Buñuel ha invece piuttosto deluso con *Subida al cielo* («Salita in cielo»). Come *Los olvidados* è una cattiva copia di *Sciuciscia*, così questo suo ultimo film cerca di rifarsi al blasettiano *Quattro passi tra le nuvole*; e non manca la solita sequenza surrealistica. A un'altra pellicola di Blasetti, ma poco felice, *La corona di ferro*, si riallaccia il retorico e pretenzioso *Parsifal* dello spagnuolo Daniel Mangrané, che vuole creare un poema cavalleresco simbolizzante la redenzione umana del Cristo, l'esaltazione della pietà e della purezza. Risultato: un vero oltraggio al buon gusto del pubblico, proprio come *Maria Morena* di Forque e Lazaga, che ci porta in un'Andalusia al bromuro e da operetta. Il terzo e ultimo film della selezione spagnuola, *Surcos* («Gli sradicati») di Antonio Nieves Conde, offre

invece un eloquente esempio di cinema nato dagli equivoci del realismo inteso come formula. Inoltre questa pellicola se ci fa vedere, cosa insolita per la Spagna franchista, la miseria e la fame che regnano in una grande città (probabilmente Madrid), è però messa al servizio di una propaganda interna, volta a combattere l'urbanesimo. Alla fine, la famiglia che aveva abbandonato la campagna per la metropoli, alla campagna ritorna. Una propaganda tutt'altro che interna è invece al centro di *Herz der Welt* («Il cuore del mondo»). Realizzato da Harald Braun nella Germania occidentale, il film dice di narrare la vita di Bertha von Suttner (uno dei primi premi Nobel), e rivendica con estremo candore ai tedeschi ogni proposito pacifistico. Infine, mentre la Gran Bretagna con *Encore* di French, Jackson e Pélissier ritenta il successo di opere analoghe (*Trio*, *Quartet*) — poggiando su novelle di Maugham e sul tipico 'humour' inglese, e non oltrepassando i limiti di un decoroso mestiere —, l'Egitto e la Grecia dimostrano di essere cinematograficamente rimaste ai tempi eroici di Lumière. La prima con *Leilet gharam* di Ahmed Badrakhan («Una notte d'amore») cerca di riproporre il tema dei figli illegittimi; la seconda, il cui cinema celebra quest'anno (e non si direbbe) il venticinque-

simo anniversario, narra in *Nekrh politeia* («La città morta») di Ph. Eliades una storia di vendetta ambientata nei pressi dell'antica Sparta. Queste le opere esposte nella seconda metà del Festival, insieme con *The Medium* di Menotti e *Othello* di Welles, sulle quali altre volte abbiamo riferito. Bilancio piuttosto magro. Del resto quest'anno Cannes si presentava in svantaggio rispetto all'edizione precedente, che fu l'unica rassegna veramente importante del 1951 per la sua autentica internazionalità; essa contava in fatti, tra i paesi partecipanti, anche l'Unione Sovietica, la Ungheria, la Cecoslovacchia e la Polonia. Quest'anno Cannes non ha avuto dunque una internazionalità tale da minacciare Venezia, anche se neppure Venezia riuscirà a superare la divisione netta che separa occidente e oriente. Superamento che ci auguriamo, insieme a una maggiore tolleranza per opere e uomini non confessionali.

GUIDO ARISTARCO

(1) Cannes: Henri Jeanson vous présente le *Carnaval du cinéma*, in Arts Spectacles, Paris, 1-7 maggio 1952. Sulla stessa rivista (numero dell'8-14 maggio) si può leggere un altro articolo dal titolo significativo *Fanfan-la-Croisette ou le triomphe des boys-scouts à Cannes*, firmato Henri-François Rey. Su *L'Observateur* (Paris, 8 maggio 1952) André Bazin scrive del resto: «Credo che il Festival di Cannes 1952 sia il più brutto del dopoguerra».

Abbiamo rivolto ad Alberto Lattuada le seguenti domande:

1) Hai in genere tratto i tuoi film o dalla storia o cronaca italiana, o dalla nostra letteratura. Come mai questa volta ti sei rivolto a un classico russo?

2) Sei stato attratto dal realismo così umano di Gogol?

3) Il racconto di Gogol ha pagine di una fantasia realistica assai bella. E' la prima volta che in un film tu affronti elementi fantastici: come intendi risolverli?

4) La trasposizione del racconto ai giorni nostri, che cosa significa?

5) Che cosa hai aggiunto e che cosa hai tolto al testo originale?

Lattuada ha risposto:

1) Mi sono rivolto a uno scrittore classico russo perché i caratteri del suo racconto sono caratteri universali ed esemplari, e quindi i valori della storia raccontata da Gogol sono validi in qualunque parte del mondo e in qualunque tempo. Il contrasto fra il «personaggio considerevole», simbolo della tirannia e cecità burocratica, e il meschino e candido copista d'archivio, è di un realismo che esce dalla contingenza e muove i sentimenti della società di tutti i tempi.

2) Sì, il realismo di Gogol è ricco di un insegnamento che commuove subito il lettore perché, nell'oppresso, si riconosce la maggior parte dell'umanità.

3) Il fantastico finale del racconto di Gogol consola un poco il lettore angosciato della sorte troppo cattiva toccata al piccolo impiegato. Nella

OMAGGIO A GOGOL

riduzione cinematografica l'accento non è caduto nel facile trucco di esibire il fantasma del protagonista, ma piuttosto di rendere chiara la morale del racconto indicata da Gogol senza equivoco nell'ultima pagina della sua meravigliosa storia, e cioè il ravvedimento del «personaggio considerevole» attraverso il sacrificio della vita del più misero degli uomini. Era necessario che Akakij Akakjevich morisse, perché il borioso tiranno non gridasse più «come osate?», «sapete con chi state parlando?», e diventasse uomo tra gli uomini, non abusando del suo potere che la sua vanità aveva reso

mostruoso. Il finale è dunque ben poco ricco di effetti soprannaturali, e piuttosto che illustrare la bizzarra vendetta del piccolo impiegato che strappa i cappotti dalle spalle dei passanti, sottolinea la redenzione dell'antagonista finalmente illuminato dalla luce della verità.

4) La risposta è contenuta nel n. 1.

5) Al testo originale, per necessità di condotta spettacolare nel senso migliore della parola, sono state apportate molte modifiche, soprattutto nello stringere il rapporto fra il personaggio considerevole e lo scrivano, in un continuo duello, prima umoristico e poi tragico e grottesco.

via via fino alla fine. La figura del sarto è quella più fedelmente rispettata. Una idea nuova aggiunta è quella del funerale dell'impiegato, funerale che, nella sua passiva umiltà, riesce a rovinare quasi del tutto l'effetto grandioso dei festeggiamenti ordinati dal vanitoso personaggio per assecondare i suoi sogni di megalomane. Questa sequenza, che precede il finale, è totalmente una invenzione interpolata nel racconto. Lo sforzo costante è stato quello di essere fedelissimi allo "spirito" del racconto, non smentirne mai il tono semplice, dimesso e umanissimo, rispettare gli snodi fondamentali della storia concedendo le indispensabili fioriture sul grande albero gogoliano.

ALBERTO LATTUADA



Cannes, Carla Del Poggio, Lattuada e Rascel dopo la proiezione di *Il cappotto*. (Queste foto, e quelle che illustrano il «Cinema-gira», sono state fatte, in esclusiva per *Cinema*, da Robert Hawkins).

ESUBERANZA DI CARMELA E SETTE PECCATI CAPITALI

LE ACCOGLIENZE giustamente calorose al film di Castellani, da parte della critica e del pubblico, quest'ultimo in vero limitato per ora alle prime visioni e al Festival di Cannes, meritano qualche considerazione. C'è stata, infatti, nell'entusiasmo sincero per le notevoli qualità artistiche, un'eccessiva e non del tutto disinteressata ammirazione per quella "pennellata rosa" che il film avrebbe introdotto nel cupo quadro del neorealismo italiano. Pubblico e critica, quasi tutta la critica senza distinzione di colore, han tirato un sospiro di sollievo: ecco un film che, pur rappresentando nella maniera più realistica i dolori e le miserie di un paesino del mezzogiorno italiano, non lascia lo spettatore scosso e angosciato per un'intollerabile condizione umana, ma lo commuove e lo consola nello stesso tempo, lo fa sorridere e divertire intorno alle vicende amorose di un giovane disoccupato il quale per sposare ha come unico capitale due soldi di speranza. In che cosa spera, poi, il protagonista del film di Castellani non è dato sapere. Non certo nell'amore dei genitori, rappresentato dal padre di Carmela, l'arteficiere, che butta sul lastrico la figliuola, colpevole di essersi innamorata di un bravo giovane, ma disoccupato. Neppure nella carità cristiana, visto che chi ne dovrebbe essere l'espressione, il parroco del paese, toglie anche il modesto posto di campanaro al povero Antonio, reo di integrare il magro compenso andando ad attaccare di notte a Napoli manifesti politici, ma comunisti. Nell'onestà del prossi-

mo no: la padrona del cinema dove fa il galoppino, se gli offre qualche buona bistecca è perché gli cava sangue per il figlio malato e gli ha messo addosso gli occhi per le sue incontenibili voglie. Nella solidarietà dei suoi pari? Nemmeno, dato che l'iniziativa del servizio automobilistico tra il paese e la stazione va a monte per lo stupido spirito di litigiosità dei cooperatori. Nella comprensione, nella generosità dei suoi simili? Ma se vuole che la madre non vada in galera per aver rubato un pollo, non da ag-

IL GRAN PREMIO DI CANNES VISTO DA LUIGI CHIARINI

giungere al suo pollaio, ma da riempirci lo stomaco affamato dei figli, deve sborsare quei pochi soldi sudati che ha in tasca. Nella lealtà del prossimo, quando è costretto a far sposare con le minacce la sorella gravida all'uomo che vilmente ne ha profittato?

In se stesso? Ma Antonio indifferente tira le corde delle campane e appiccica sui muri manifesti comunisti e, senza il casuale intervento di Carmela, si sarebbe adattato a tutte le pretese della matura padrona. Perché Antonio ha un solo problema: mangiare, un problema che non gli permette una vita morale e che fa passare in secondo ordine anche l'amore per Carmela. E alla fine quel gesto di ribellione

non viene dalla speranza, ma se mai sottolinea una disperazione che è giunta all'estremo limite e non si sa come potrà esplodere. C'è è vero il paese ostile che all'ultimo si converte e parteggia per Antonio e gli fa credito, ma è uno slancio di generosità momentanea che non ha seguito e non risolve: tutto tornerà come prima, finito il divertimento dei paesani con quello degli spettatori. Come si spiega, dunque, l'esplosione di gioia della critica e del pubblico per l'ottimismo di questo film gaio, sorridente, rasserrenante? Film che completerebbe il lato piacevole del neorealismo italiano? La ragione a me pare debba essere ricercata proprio nel fatto che Due soldi di speranza non è un film neorealista, ma una delle più costruite, e direi delle meglio costruite, commedie cinematografiche italiane, secondo la tradizione della commedia dell'arte. E' un divertimento arguto e intelligente, che raggiunge però la poesia nella figura di Carmela, centro effettivo e unico dell'opera. E in Carmela esalta la prepotenza della giovinezza, l'istinto naturale alla vita, la forza vergine e pudica dell'amore, espresse in un ritmo che pervade tutto il film con la sua onda prorompente, che, nonostante tutto, è volontà, è gioia di vivere. Il mondo attorno è pura condizione, accidente perché il carattere di Carmela possa balzare fuori a tutto tondo. Carmela solo è viva, è vita: gli altri personaggi recitano la loro parte per lei: sono gli ostacoli ben predisposti perché il puledro possa apparire con tutta la sua giovanile irruenza, la sua grazia e la sua scattante energia. Per Carmela tutto il paese è stato trasformato in un grande palcoscenico, tutti i paesani si son fatti attori (e come bravi!) e ruotano intorno a lei, unica creatura umana, vera, come in una festa della giovinezza. A Boscotrecase non ci sono né buoni, né cattivi; non c'è né bene, né male; non esistono né poveri, né ricchi: c'è un carattere di fanciulla schiettamente italiano che riempie tutta la scena e basta di per se stesso a giustificare il film. Il regista si è posto il

SU Combat del 5 febbraio 1952 sotto il titolo «Daniel Gélín opère un rapprochement franco-italien», leggiamo quanto segue:

A force d'être savants, les Italiens viennent de perdre une partie savante. Ils ont intrigué des jours durant pour qu'un de leurs films passe pour la soirée présidée par le chef du gouvernement uruguayen.

Malgré la défense française qui avait inscrit Le Grand Patron pour cette soirée, ils finirent, à la suite d'innombrables marchandages, et contre la cession aux Français d'une soirée supplémentaire et du gala de clôture, par avoir gain de cause.

Ce fut la catastrophique projection de Bellissima, film bavard et soporifique de Visconti, abrutissant de verbiage, de crasse et de cheveux mal peignés, à propos d'une petite fille dont la mère veut faire une enfant vedette.

La Magnani, comme Bette Davis il y a quelques jours, comme Edwige Feuillère en d'autres lieux, vient donner sa note dans le domaine du numéro d'acrobatie de La Grande Comédienne. Triomphe de la démonstration pour la démonstration, déchainement du monstre qui se croit sacré, scènes sur mesures... Malgré



le bruit (car on fatigue la bande sonore là-dedans) tout le monde dormait aux dernières images, vers deux heures du matin.

— Que pensez-vous du film muet? demandait Jacques Becker à la sortie, à un journaliste qui lui répondait:

— Je commence à croire que le culte de René Clair pour le muet est au moins la position d'un sage.

— Que voulez-vous, disait un Italien, la Magnani, pour nous, c'est une reine, une «dictatrice»; elle signe les contrats, elle revoit les textes et le montage, ce qui fait qu'à la sortie du laboratoire il ne reste plus que ses plans sur la pellicule.

Un autre Italien, journaliste et réalisateur, à qui je disais poli-

ment que la non connaissance de la langue nous gênait pour la compréhension, protestait:

— Mais nous non plus, quand la Magnani parle, nous ne comprenons par un mot!

«D'ailleurs, conclut-il, il est deux choses que je n'ai jamais pu accepter: le fascisme et la Magnani».

Sic transit le néo-réalisme et une comédienne qui fut très grande.

Comme quoi, histoire d'enfoncer le même clou, il faut cultiver les acteurs et massacrer la race des vedettes. On dira qu'il n'est pas besoin d'aller dans les Amériques latines pour y rencontrer semblable vérité première.

Aux dernières nouvelles: Gélín opère un rapprochement franco-

italien; Françoise Christophe ne s'est pas assez méfiée des selles uruguayennes et ne fera pas du cheval de sitôt; Arletty, en se baignant, a vu un requin et dit son âge à tout le monde. «Les autres le font pas, ajoute-t-elle, moi je trouve ça plus drôle, pour moi et pour elles»; et quand on la complimente, elle donne aux jeunes admiratrices ce conseil: «Les massages et les produits de beauté, cela ne sert à rien si vous vous mettez en colère ou dites et pensez du mal des autres, c'est ça qui vieillit et on ne vous le signale jamais dans les instituts de beauté». Michèle Auclair assure qu'il a vu Erolj Flynn... mais il est seul de son avis.

Odile Versois est partie; elle doit jouer La Petite Hutte à Bruxelles. Le Festival a perdu son ingénue, il en est tout triste.

Brigitte Auber a trouvé un trapèze pour répéter son numéro du Gala de l'Union des Artistes, mais c'est un trapèze aquatique, derrière bateau; il paraît que cela ne fait pas le même effet.

Vorremmo sapere chi è il «giornalista realizzatore» che ha fatto le sopra riportate dichiarazioni, che non soltanto non sono esatte ma ci sembrano piuttosto sciocche.

O. D. F.



A sinistra: l'attrice non professionista Maria Fiore in *Due soldi di speranza*. Carmela è, con la Maddalena di Visconti (Bellissima) il personaggio femminile più esuberante e convincente del cinema italiano. A destra: Castellani mentre dirigeva, a Boscotrecase, *Due soldi di speranza*.

solo problema di intendere questo carattere, di esprimerlo in tutta la sua sconcertante e appassionante vivezza: e c'è riuscito. Chi scambia questo vivido ritratto di donna con la rappresentazione di una società paesana del mezzogiorno italiano commette un errore di prospettiva che gli fa svuotare il significato del film. Il quale nello sfondo resta limitato alla tradizione del teatro dialettale con le sue scene ingenuamente caratterizzate, le sue macchiette gustose e riuscite. La storia e la condizione umana di un paese del mezzogiorno, ai nostri tempi, altri potrà rappresentarle nella loro effettiva realtà: Castellani ci ha dato un carattere di donna che ne prescinde, valido, oggi come ieri, come domani. Il suo film non ha problemi né sociali, né religiosi: manca dell'atteggiamento critico proprio del neorealismo: è l'incantato abbandono all'esuberanza naturale e innocente della giovinezza. Carmela è riuscita a vincere il temperamento ironico e distaccato del regista, a far circolare nel suo scaltro e raffinato mestiere il sangue caldo della poesia. Che l'abbia anche conquistato a una più larga e profonda comprensione umana? Staremo a vedere.

Per ora l'atteggiamento della critica e di certo pubblico mostrano chiaramente che il neorealismo ha di fronte a sé una ben dura battaglia.

DELLA CENSURA cinematografica non possiamo davvero essere soddisfatti. (Di quella teatrale si è occupato Vitaliano Bran-

cati nell'introduzione a una sua commedia proibita, pubblicata ora presso l'Editore Laterza, facendocene un profilo in vero assai edificante). Per restare al cinema non si sa per quali ragioni film di un alto livello come *Le diable au corps* o *La ronde* debbano essere sottratti al pubblico italiano, con un giudizio che non può non essere pessimistico e umiliante insieme. Si dirà che oggi la censura si ispira a rigidi criteri in fatto di morale, dato il carattere del partito al governo: che la censura non fa distinzione tra arte e commercio e applica per tanto inesorabilmente i suoi principi. Ma quali? Per rendermene conto sono andato a vedere giorni addietro in un cinema romano, che aveva annunciato *Furore di Ford*, ma che poi lo ha sostituito all'ultimo momento non si sa bene per quali motivi e per ordine di chi, il film *I sette peccati capitali*, nato e prodotto in un clima assai vicino al Centro cattolico cinematografico. Il titolo, del resto, ne svela l'assunto, che dovrebbe essere improntato alla più ortodossa morale cattolica. Ebbene, in questo film, che dal punto di vista non dico artistico, ma artigiano non può essere preso in considerazione nonostante nomi illustri di registi e di attori, c'è una povertà morale, una indifferenza davvero sconcertanti: i peccati capitali non fanno più orrore a nessuno, sono materia da scherzi e barzellette scollacciate, che, forse, fanno ridere la censura e quando si ride, quando si prende il mondo morale sottogamba è evidente che ogni pericolo è fuor di sospetto. Perché veramente sembra

che la censura si preoccupi ogni qual volta un film, per avere raggiunto un livello artistico, induce il pubblico a riflettere sui problemi sociali e morali. Esternavo a persona amica, vicina alle "sfere dirigenti", il mio stupore per l'episodio del film che tratta il vizio della gola nel quale dormono in unico letto marito moglie giovane e prospera e ospite accolto durante la bufera. E mentre il marito, come è naturale, è caduto nel sonno più profondo, la donna e l'ospite, che è un giovane ben portante, fanno discorsi equivoci, che per il contesto e la situazione non possono essere interpretati altro che in un senso. Ma ecco, quando il pubblico si attende il piccante, l'ospite si alza dal letto e va in cucina a mangiare del formaggio. Di questo si parlava! L'amico ebbe a rispondermi: via! è uno scherzo eppoi è l'unico episodio divertente del film. E io ho fatto la figura del bacchettone moralista; già del bacchettone, proprio con lui che mi considera uno scomunicato, perché mi son fatto difensore della morale cattolica osservando che non mi sembrava neppure riverente scomodare i peccati capitali per raccontare delle storie grasse.

Ma via, si ride.

Si, si ride.

Purtroppo della censura non possiamo ridere quando mostra di fondare il proprio giudizio sul capriccio e l'arbitrio. Perché, certo, non si può credere che il film *I sette peccati capitali* rappresenti l'indirizzo morale cattolico per la censura cinematografica.

LUIGI CHIARINI

ANCHE I PRODUTTORI HANNO UNA TESTA

(INCHIESTA A CURA DI BRACCIO AGNOLETTI)

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

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

Questa volta abbiamo interpellato Fortunato Misiano (produttore di « Verginità », « Santo d'onore », « Monaca santa », « Vendetta di una ragazza », « Nido di Falasco », « Nessuna pietà per le donne », ecc.) il quale ci ha dichiarato:

PROVENGO dalla gavetta cinematografica. Sono stato segretario di produzione, ispettore di produzione, direttore di produzione, prima di diventare produttore. Una lunga esperienza mi ha insegnato che lo spettatore si appassiona soprattutto alle situazioni drammatiche che fanno appello ai sentimenti più elementari. A parte ciò, ho potuto constatare che il mio gusto personale coincide con quello del gran pubblico, che, cioè, se una battuta, una situazione, una vicenda, piace a me, piace in genere anche alla massa degli spettatori. Questo dico non per vantarmi ma per fare, semplicemente, una constatazione di fatto. Giorni fa, mentre usciva da un cinema di Caserta, Otello Toso, che ha interpretato la parte di « cattivo » nel film Carcerato, è stato individuato e apostrofato da gruppi di spettatori. Questo dimostra che i "felloni" e i "buoni" dei miei film restano presenti nella memoria e nella fantasia della folla; sono insomma figure dotate di una determinata vitalità artistica, comunque gli esteti di professione si compiacciano poi di classificarle. Ritengo del resto che il carattere di ingenuità e la mancanza di voluto artificio, che si riscontrano nei miei film, siano non solo uno dei motivi del loro successo, ma costituiscano un pregio reale. D'abitudine intervengo personalmente in tutte le fasi della preparazione e della elaborazione dei film che produco, dalla scelta del soggetto e organizzazione generale, alla sceneggiatura e alle riprese. Ne consegue che mi considero anche pienamente responsabile della

maniera in cui viene realizzato ognuno di essi e considero perciò a me imputabile sia un risultato positivo che un risultato scadente.

Per quanto riguarda l'atteggiamento della critica cinematografica nei confronti della mia produzione ho potuto fare una curiosa constatazione: in genere i film giudicati favorevolmente hanno avuto scarso successo, mentre quelli giudicati in senso negativo hanno segnato le punte massime negli incassi. Personalmente ritengo che il critico ha il pieno diritto, anzi il dovere, di valutare il film in base alle proprie convinzioni estetiche, tenendo anche conto possibilmente del tipo di pubblico a cui è destinato, mentre invece dovrebbe senz'altro attenersi a determinate regole per quanto riguarda il modo di esprimere i propri giudizi. Voglio dire che i critici dovrebbero sempre formulare il loro parere attraverso una argomentazione motivata, serena ed esauriente, anziché limitarsi semplicemente, come a volte succede, a liquidare un film con qualche apprezzamento sbrigativo. Se così facessero, anche i produttori sarebbero più facilmente portati a seguire i loro con-

sigli. Si osserva spesso e da molte parti che i film dovrebbero avere una funzione educativa e contribuire ad elevare il gusto del pubblico. Esigenza di per sé più che giusta; senonché il maggiore rischio economico che importerebbe una produzione di film ispirati a tali principi non verrebbe affatto compensato e coperto dalle attuali previdenze e disposizioni in materia di cinema. Per produrre dei film ispirati a scopi estetici ed educativi bisognerebbe, per prima cosa, che lo stato istituisse a questo fine un fondo speciale o che intervenisse in questo senso qualche apposito ente. Insomma, soltanto col concorso di un mecenatismo statale o privato che fosse, si potrebbe giungere a realizzare questo tipo di produzione.

Giacché stiamo parlando di disposizioni e provvidenze governative ritengo opportuno rilevare che, fra i produttori italiani, c'è attualmente uno stato, se non proprio di allarme, di preallarme a causa delle ventilate restrizioni nell'assegnazione dei contributi. Ora è facile dimostrare, cifre alla mano, che nessun film prodotto in Italia e realizzato col dovuto impegno rappresenta un investimento attivo se non ottiene il contributo massimo del 18%. Ecco un fatto da tenere presente, anche perché prova che, se la cinematografia italiana si è ripresa vittoriosamente nel dopoguerra, ciò è dovuto, non solo all'iniziativa dei produttori, ma anche all'appoggio fornito dallo stato per mezzo delle disposizioni sul cinema. Fare quindi macchina indietro e limitare l'assegnazione dei contributi proprio adesso che il cinema italiano, affermatosi sul mercato

FORTUNATO MISIANO

(Continua in terza di copertina)



Fortunato Misiano, produttore tra l'altro di Monaca santa e Nessuna pietà per le donne.

Il mostro d'argilla della leggenda praghese ha ispirato piú di un regista: da Paul Wegener a Julien Duvivier. Oggi questo personaggio ritorna allo schermo per simboleggiare l'energia atomica

IL GOLEM VISITA il fornaio dell'imperatore

SE SFOGLIAMO una qualunque storia del cinema, fin dai capitoli dedicati alle piú antiche e timide manifestazioni di questo nuovo linguaggio popolare, noi troviamo almeno qualche breve cenno sui primi tentativi del cinema tedesco di impadronirsi del "soggetto" ispirato alla storia del Golem. Questa vecchia leggenda, di origine praghese, racconta gli avvenimenti che fanno capo al gigante d'argilla Golem creato dal vecchio e saggio rabbino Löw e reso vivo da una formula magica conosciuta soltanto dal suo creatore. La leggenda in questione, situata nel periodo di governo dell'imperatore Rodolfo II, l'ultimo discendente della dinastia degli Asburgo che sedette nel castello di Praga durante la seconda metà del secolo XVI, ha suscitato un vivo interesse negli scrittori del XIX e del XX secolo. Gli autori dei romanzi «golemiani» sono stati in genere attirati non solo dal mito simbolico di un nefasto mostro animato, ma anche dall'impasto pittoresco della corte rodolfiana popolata da una muta di ciarlatani, impostori e maghi che avevano trovato nell'imperatore un uomo eccentrico deciso a sopportare tutto pur di arricchirsi e di aumentare sempre piú il suo potere di sovrano dispotico. Perciò egli non esitava a sostenere generosamente le "ricerche" di quanti astrologi e alchimisti si presentavano al castello.

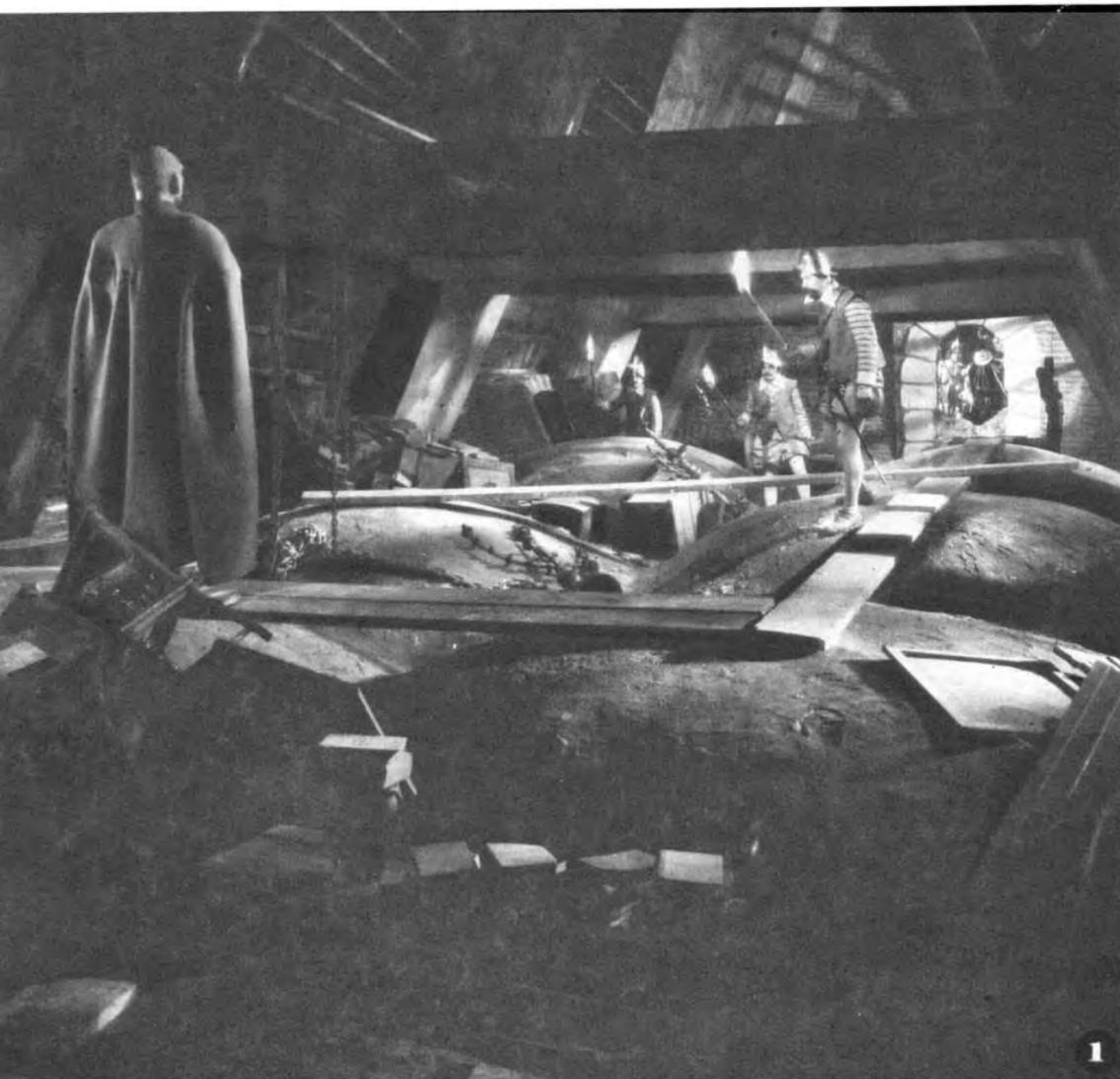
L'adattamento letterario piú popolare della leggenda di Golem è stato scritto, agli inizi del secolo XX, dallo scrittore tedesco, originario di Praga, Gustav Mayerink. L'autore si è lasciato innanzitutto trasportare dal «misterioso» di questa antica leggenda e il suo romanzo *Der Golem* ha ottenuto a suo tempo un notevole successo non solo in Germania, ma in tutta Europa. Il «mistero» del ghetto di Praga durante il periodo rodolfiano ha ispirato però, oltre ai romanzieri, anche i cineasti. Già nel 1915 il noto attore berlinese Paul Wegener, poco tempo dopo aver realizzato col debuttante Conrad Veidt il suo dramma *Der Student von Prag* («Lo studente di Praga»), pieno di un'atmosfera misteriosa, mise mano al primo adattamento cinematografico di *Der Golem*. Nel realizzare questo soggetto, Paul Wegener trovò nel giovane regista tedesco di origine praghese Henrik Galeen un collaboratore che seppe trasportare con la sua fantasia morbida e sensitiva la leggenda sul Golem in un mondo surrealista. E' per questo che si può dire che Galeen, conosciuto qualche anno dopo come l'avvocato fervente e il pioniere fanatico della scuola espressionista del cinema tedesco — soprattutto dell'epoca cosiddetta «caligiana» — deve essere considerato come il vero scopritore dei valori drammatici del tema golemiano. Il



Da un'inquadratura del Golem, realizzato in Germania nel 1915 da Paul Wegener con la collaborazione di Henrik Galeen. Questo è il primo film che porta sullo schermo il gigante d'argilla.

suo adattamento cinematografico della leggenda racconta il destino del gigante d'argilla che sfugge al potere del suo maestro, il rabbino Löw (interpretato, nel film, dallo stesso Paul Wegener). Le passioni del mostro, subitaneamente risvegliate si trasformano in istinti distruttivi e minacciano tutta la città. Fortunatamente, alla fine di questa storia, l'autore lascia cadere il suo gigante dall'alto d'una torre. Distrutto quel corpo massiccio ma fragile, il mostro spaventoso ridiventa nient'altro che ciò che era all'origine: un mucchio di polvere amorfa. Paul Wegener tuttavia, alla vigilia della realizzazione del suo primo film golemiano, si rese conto del fatto che Henrik Galeen si era lasciato prendere troppo la mano dalle sue allucinazioni "morbide" e che per conseguenza si era allontanato dall'apparenza letteraria del Golem conosciuto dai lettori della leggenda. Ecco perché, cinque anni

piú tardi, decise di realizzare lui stesso un secondo adattamento cinematografico del Golem, questa mitica personificazione della forza bruta e cieca. L'esplosione dell'attività distruttrice del mostro non è piú basata sul motivo del risveglio della vita sentimentale del gigante d'argilla. Il nuovo regista fa del suo «eroe» il vendicatore del popolo ebreo oppresso e minacciato da un editto imperiale di allontanamento forzato dalla città. In questo film Paul Wegener ha però conservato in pieno l'atmosfera tramistica e misteriosa di un ghetto medievale animato e sorretto dalla volontà unanime di resistere contro l'oppressione razziale e sociale. Se nella versione cinematografica della leggenda golemiana (1915) «il padre del cinema espressionista tedesco» Henrik Galeen trovò la prima grande occasione per affermare il suo talento maledetto, la forma esteriore della seconda versione del Go-



1, 2, 3) Dal Golem diretto a Praga da Julien Duvivier nel 1935-36. Con questo film si voleva reagire all'intolleranza razziale dei nazisti. - 4, 5, 6,) Da Cisaruv pekar («Il fornaio dell'imperatore», 1951) di Martin Fric, che nella forza gigantesca del Golem simbolizza l'energia atomica che può dare all'umanità la gioia e la ricchezza o la miseria e la distruzione.



lem, creata dal Wegener, ha condotto sovente all'affermazione — sempre contestata dall'autore — che a ragion veduta bisognava considerare questo film come il punto di partenza del cinema espressionista tedesco. Tale opinione era avallata soprattutto dalla collaborazione artistica dell'architetto e scenografo professor Pölzig, che disegnò delle scene medievali fantastiche, ben lontane da qualsiasi rassomiglianza con la Praga rodolfiana e nel complesso staccate nettamente da ogni realtà. Per questo suo aspetto esteriore *Der Golem* di Wegener era certo nel 1920 un'anticipazione singolare di tutte le future opere dell'espressionismo cinematografico tedesco, quali, a esempio, *Caligari* di Wiene, e *Das Wachsfigurenkabinett* (La maschera di cera) di Leni.

Alla leggenda golemiana i cineasti non sono tornati che circa quindici anni dopo, e questa volta nella città stessa del Golem, Praga. L'impulso a questo nuovo adattamento fu dato da due giovani del teatro ceco, che erano nello stesso tempo autori, attori e fondatori della scena satirica del

"Teatro libero di Praga": Jan Werich e Jiri Voskovec. Essi scrissero una versione cinematografica della loro commedia satirica sull'incatenamento del Golem d'argilla rappresentato come il male dell'epoca. Il soggetto fu accettato dai rappresentanti della società produttrice AB di Praga. Tuttavia, trattandosi di un grande film destinato all'esportazione e nello stesso tempo a dimostrare l'attrezzatura tecnica dei nuovi «studios» praguesi a Barrandov, venne deciso alla fine di realizzare l'opera sulla base di una coproduzione franco-cecoslovacca con un gruppo di cineasti francesi capeggiati dal regista Julien Duvivier, che condusse a termine il film nel 1935-36. Per l'occasione, la sceneggiatura dello strano soggetto venne quasi tutta rielaborata e riscritta dal francese André Antoine, il quale ne tolse ogni accento satirico. Il gigante d'argilla animato dal rabbino Löw agisce in questo film come il simbolo vivente degli abitanti del ghetto uniti nella lotta contro l'oppressione razziale e sociale di un de-

JAROSLAV BROZ

(Continua in terza di copertina)



LETTERA DAGLI STATI UNITI

VIOLENZE SESSUALI AL WOMAN UNIVERSITY CLUB

IL PRIMO quadrimestre 1952 può considerarsi alquanto lusinghiero per il cinema americano. Diversi film, presentati a Broadway sono apparsi molto interessanti, come a esempio Viva Zapata! di Elia Kazan, che porta sullo schermo, nelle attuali difficoltà, un vigoroso affresco di vita messicana ai primi del nostro secolo. La tragedia di un popolo oppresso dalla fame, dal clima, dall'ignavia dei governanti e dalla mancanza dell'acqua, costretto a ricercare nel « pulque », distillato dal succo del velenoso « cactus maguey », una forma di evasione dalla tragica realtà quotidiana, ha provocato molta impressione, ingigantita susseguentemente dalle proiezioni del film messicano Los olvidados di Buñuel, sulle spaventose condizioni di certa infanzia abbandonata nei sobborghi malfamati di Ciudad de Mexico. Dopo il fortunato successo di Born Yesterday, George Cukor ha diretto The Marrying Kind, valendosi ancora una volta di Judy Holliday. Il film che ha come tema il problema delle domestiche in una famiglia newyorkese, costituisce una seria e concreta disamina dei valori della vita familiare in USA. Una delle ultime produzioni di Stanley Kramer, My Six Convicts, di Hugo Fregonese, presenta invece con toni umoristici, ma spesso amari, l'ambiente del carcere. Soggetto di particolare attualità, ove si consideri le recenti ribellioni verificatesi in penitenziari nordamericani, persino in quello « modello » situato nello Stato del Michigan. Interessante come tesi è anche

Dopo l'Oscar assegnato a "Un americano a Parigi", Hollywood intensifica la produzione dei "musicals" - Cinque film realizzati da Kramer

Anything can Happen di George Seaton e tratto dal romanzo omonimo di Helen e George Papashvili sulle varie caratteristiche di adattamento di un georgiano immigrato negli Stati Uniti. Il romanzo è molto più completo nella caratterizzazione dei personaggi, ma il film possiede indubbiamente pregi che si discostano dalla semplice propaganda, aiutato come è dalla efficacissima interpretazione di José Ferrer. Nel campo del « musical », la Metro col Singing in the Rain, diretto da Gene Kelly, continua a puntare sul Technicolor spettacolare. Nella produzione dei « westerns » si nota un miglioramento, specie nel tentativo di « umanizzare » i personaggi e di presentare soggetti meno banali del consueto. Bend of the River, a esempio, presentato in questi giorni dalla Universal a Broadway e diretto da Anthony Mann, è opera apprezzabile.

Vi ho già parlato del grande successo che sta ottenendo a Broadway il film italiano. Il tema di Domani è troppo tardi, pur seguito con attenzione dalla stampa, è stato criticato. La maturità psichica del

Janis Carter e Jack Buetel, che hanno interpretato The Half-Breed, film di Edward Ludwig



Sopra: Robert Ryan e Ida Lupino in Beware, My Lovely di Harry Horner. A sinistra: da Anything Can Happen; film diretto da George Seaton, narra la storia di un georgiano emigrato negli Stati Uniti d'America. A destra: da Bend of the River, "western" diretto da Anthony Mann.



IL CINEMA FRANCESE E LA DECADENZA DEI MITI

Alcuni incontri parigini: tristezza, idee confuse, desiderio di dimenticare la crisi

Janiculo nordamericano è in generale molto più sviluppata che da noi. Il Museo di Storia Naturale, a New York, presenta tutto il processo evolutivo del feto, dall'embrione sino al parto. E le mamme portano i loro figli al museo. Giuseppe Amato, co-produttore con Moguy di Domani è troppo tardi, sta intanto per concludere un accordo con David O. Selznick, assente dalle liste di produzione sin dal 1948, anno in cui presentò Portrait of Jennie. Essi dovrebbero girare in Italia un film in versione inglese: The Scarlet Lily. Stanley Kramer, ad un anno di distanza dal suo contratto colla Columbia Pictures, ha prodotto cinque film: Death of a Salesman di Benedek, My Six Convicts di H. Fregonese, The Four Poster, The Happy Time, The Sniper di Edward Dmytryk. E' interessante notare che quest'ultimo, che ha come protagonista un criminale sessuale, recentemente presentato in visione privata al « Women University Club », onde rendersi conto delle reazioni psicologiche delle socie, ha avuto un successo molto vivo. Il programma dei « musicals » della Metro sta per avere la concorrenza della Paramount. Don Hartman, capo della produzione degli studios Paramount, ha infatti dichiarato che le cifre del « Box office » negli Stati Uniti e all'estero dimostrano che i « musicals » di primo piano affollano i locali. Già pronti, e in technicolor, sono Son of Paleface (Tashlin e Welch), Just for You (Elliot Nugent), Somebody Loves Me (Irving Brecher), Slick from Pumpkin Crick di Claude Binyon.

La Metro ha scritturato Anthony Mann per The Naked Spur e Clarence Brown per Plymouth Adventure. La Universal International annuncia intanto il ritorno allo schermo, dopo molti anni di assenza, di Maureen O' Sullivan, la prima compagna di Johnny Weissmuller nelle storie di Tarzan. Dopo Al Jolson Story, che ha incassato molto, si è deciso di fare un film dedicato a Will Rogers, per la regia di Michael Curtiz e con Will Rogers junior.

GIORGIO N. FENIN

OGNI TANTO si sente parlare della crisi del cinema francese: indagini, consigli, ammonimenti a uso dei nostri colleghi d'oltralpe, e i soliti odiosi confronti con la situazione italiana. « Da noi le cose vanno bene; la nostra in fondo è un'industria sana. Basta tenere un po' gli occhi aperti, vigilare i più scalmanati, lavorare seriamente ». E qualcuno davvero crede che i francesi non sappiano fare tutto questo: tener gli occhi aperti, vigilare e lavorare? In realtà, fanno assai di più: fondano ogni giorno un nuovo comitato « per la difesa del cinema francese », costringono varie commissioni parlamentari a sedute interminabili per risolvere la crisi, agitano il problema sui più importanti quotidiani (cosa che da noi raramente accade: qui il cinema è considerato con molta leggerezza, e la cronaca fa sempre premio sui problemi dell'industria cinematografica), si arrovelano per stanare i capitali e trasformano questa faccenda in una sorta di puntiglio, di amor di patria, in una questione di prestigio nazionale. In compenso, la crisi resta al punto di prima. Non cercherò di dare l'ennesima interpretazione del fatto. Bisognerebbe tra l'altro essere un esperto di problemi economici e un profondo conoscitore della società francese (è strano, ma in

Italia chi si occupa di cinema si porta appresso una impagabile presunzione, che lo autorizza a parlare di tutto, delle cose nostre e di quelle altrui). Riferirò di alcuni ricordi parigini, di alcuni uomini conosciuti, della tristezza delle loro parole. Avevano le idee confuse, enunciavano molti complicati rimedi, ma non ci credevano. La crisi era ai loro occhi qualcosa di ineluttabile, anche se non lo volevano confessare. Questo accadeva poche settimane fa, ed oggi penso debba essere la stessa cosa.

Un giorno visitai certi teatri di posa alla periferia di Parigi. Era il primo pomeriggio, e per raggiungere i teatri occorreva seguire per un lungo tratto la Senna fuori della città, sotto la pioggia. Una Senna fiancheggiata da piccolissime fabbriche, da depositi di rottami, da officine del gas, da cassette in miniatura. Era con me uno scenografo della televisione americana, che mi informò minutamente delle difficoltà della lingua francese, e dell'accanimento con cui tenterà di superarle. « Pubblicità dal mattino alla sera la nostra televisione — rispondeva quando io riuscivo a fargli interrompere le sue divagazioni linguistiche. — Una cosa grossa, piena di avvenire ». Visitava i teatri di posa senza sapere perché; forse per passare il tempo. Furono tutti molto gentili con noi. Non parlavano mai della crisi, e non amavano se ne parlasse. Per loro era come se non esistesse, in quel momento, ed io non ebbi il coraggio di amareggiarli con domande indiscrete. I teatri erano molto piccoli, faceva un caldo da crepare. Un barone di cui non ricordo il nome si presentò come produttore, e ci fece conoscere il regista, un uomo compitissimo, che parlava a bassa voce. Stavano girando un film sulla vita di Santa Teresa di Lisieux, e sapevano tutto sull'ordine delle Carmelitane. Ad un certo punto, ci dissero che avevano scoperto una nuova grande attrice, la quale avrebbe interpretato la parte della Santa. Ce la presentarono: una ragazzetta magra e spaurita, che sembrava si trovasse lì per sbaglio. Ce la vollero fare intervistare per forza, e fu una cosa penosissima: nessuno sapeva che cosa chiederle, lei cercava di essere disinvolta, sorrideva mestamente. Aveva capito di non destare alcun interesse, ma si sforzava di posare a « scoperta ». Finì abbastanza male. Fummo maleducati, la lasciammo in un angolo quando appena s'erano cominciati i convenevoli. Il redattore di un giornale a fumetti, che ci aveva raggiunto più tardi, si limitò a guardarla, e si allontanò subito. Ci fecero visitare le costruzioni, che riproducevano gli ambienti del monastero, e ci dissero che erano molto belle. Lo scenografo americano fu immediatamente d'accor-



Danièle Delorme in La jeune folle, recente pellicola francese diretta da Yves Allégret.





Sopra: Simone Signoret in *Casque d'or*, pregevole film di Becker escluso da Cannes per ragioni "politiche". Sotto: René Clément e lo scenografo Bertrand mentre girano il film *Jeux interdits*.



do: per la prima volta si sentiva a suo agio là dentro, perché aveva trovato la moglie del regista che parlava perfettamente l'inglese. La signora ci accompagnò al bar, e ci disse che il marito, ex-commediografo di successo, era un grand'uomo. Poi parlò di se stessa (un po' in francese, un po' in inglese, un po' anche in tedesco perché era stata parecchio in Germania), e della parte che sosteneva nel film (una particina di fianco, di non so quale carmelitana). Il redattore del giornale a fumetti prendeva appunti, io stavo a sentire, ma non riuscivo a prestare molta attenzione: era difficile seguire un discorso animatissimo, in tre lingue contemporaneamente. La signora se ne accorse e mi chiese se avevo preso nota del suo nome. Le dissi di sí, e lei mi guardò

male. (Dimenticavo di aggiungere che quello, *Proces au Vatican*, era l'unico film che si stava girando allora a Parigi).

Mi avevano fissato un appuntamento con Jacques Becker. Lo trovai che stava ultimando la sincronizzazione di *Le casque d'or*. Discuteva con Serge Reggiani su una certa intonazione: la cosa andò per le lunghe. Quando potei avvicinare il regista (un giovanotto alto, con i capelli precocemente brizzolati e un'aria impacciata), cercai di avviare la conversazione su *Antoine e Antoinette*. Mi disse che il suo scopo era quello di scoprire la vita di tutti i giorni: che lui si preoccupava di essere vero, sincero e francese. « Sono il regista meno esteta che esista ». Gli parlai della crisi, ne ebbi rispo-

ste evasive, mi sembrava uno che del problema non si fosse mai occupato. I francesi che fan del cinema vogliono essere ottimisti. Riportai il discorso sui suoi film, e, chissà perché, lo misi in imbarazzo. Tentai di vedere che cosa c'era sotto a questa sua inclinazione, piuttosto nuova nel cinema francese. Mi rispose senza impegnarsi. Quel discorso, evidentemente, non gli piaceva. Alla fine mi disse: « Senta, c'è un tipo che mi conosce bene. Ha scritto un articolo su di me, e dice cose molto giuste. Glielo manderò ». Ed era come se tirasse un respiro di sollievo. Si fece dare il mio indirizzo, e aggiunse: « Vedrà: capirà tutto ».

Tanto è laconico Becker quanto è loquace Carné. « La crisi? Siamo ridotti a mal partito. Il nostro mercato nazionale non basta per coprire le spese di un film. Dobbiamo puntare sull'esportazione, come nel passato. Ma oggi pochi all'estero sono disposti a darci credito. Forse, l'unica via è quella delle coproduzioni ». Poi fece ampi elogi di Salvo D'Angelo, e mi parlò del film sull'*Euridice* di Anouilh andato a monte. Carné è un uomo espansivo, acuto, brillante; parla muovendo nervosamente le mani e aggiustandosi il cappelluccio sul capo. Assomiglia vagamente a Macario, ha un'aria di famiglia che lo rende simpatico. Non ha nostalgie per il passato, non pensa mai a *Le jour se lève*. « Ci sono parecchi Carné: c'è quello di *Le jour se lève* e di *Quai des brumes* e c'è quello degli *Enfants du Paradis* e di *Jouliette, ou la clef des songes* ». Quale Carné preferisce? « Tutti: non faccio differenze ». Pensa che i critici abbiano troppe pretese quando lo vogliono costringere a percorrere una strada piuttosto che un'altra: tutte le strade per lui sono buone. « Bisognerà anche cercare di risparmiare quattrini, oggi, nel girare un film. I produttori ce l'hanno con me perché ho bisogno di grandi mezzi. Ma io ho dimostrato, con *La Marie du port*, che so fare un film con poche decine di milioni, e che lo so far rendere ». Carné oggi non si formalizza, vorrebbe soltanto lavorare. E se la Francia non ha più nulla da offrirgli, è pronto ad accettare la collaborazione italiana. Cerco di capire quali sono i suoi gusti veri, ma è molto difficile. L'unico spiraglio che mi si offre è un'osservazione buttata lì senza troppo riflettere: Carné tesse un elogio incondizionato del *Macbeth* di Orson Welles, uno dei più grandi film che abbia mai visto. E si stupisce che io non condivida la sua opinione. Il giorno dopo, fermatomi in attesa d'una coincidenza alla stazione del « metro » di Barbès-Rochecouart, mi ricordo improvvisamente di *Les portes de la nuit*. Quella stazione ha in verità tutto un altro aspetto da come la si vede nel film, e sarebbe difficile pensarla così lugubre. E' soltanto brutta e squallida, e la gente che vi passa ha molta fretta, parla degli avvenimenti sportivi della settimana, leggiucchia i giornali. Non saprei come immaginare, fra quelle solide strutture di ferro, il « destino » nei panni d'uno straccione. Un mondo perduto: mi vengono in mente le parole di una stupida canzonetta di Prévert, e mi chiedo perché i francesi si ostinino a prenderlo sul serio. Prévert, la stazione di Barbès-Rochecouart, Carné, la decadenza dei miti. Ma quando si parla della crisi del cinema francese, si parla di milioni, di leggi sindacali, di coproduzioni e di tasse.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

IL CASO, che mi portò a Punta del Este, volle offrirmi una eccezionale occasione: l'incontro con i rappresentanti del cinema giapponese di oggi e in modo particolare con i produttori di Rasciomon. A Venezia, nell'estate scorsa, queste stesse persone non avevano voluto fare dichiarazioni alla stampa, dopo la vittoria del loro film. Forse, il successo clamoroso, fra tanta illustre concorrenza, li aveva come intimiditi, fatti bisognosi di raccoglimento. Forse non avevano vinto ancora i loro complessi di inferiorità nazionale, dovuti alla dittatura e alla disfatta. Nella pineta del Cantegril di Punta del Este, invece, davanti a una piscina verde-azzurra, nella quale si bagnavano "les estrellas y estrellitas" di tanti paesi diversi, la delegazione giapponese fu più espansiva, più fiduciosa e accolse il mio invito per una conversazione sul cinema di casa loro.

Il produttore di Rasciomon, H. Matsuyama, dal viso rotondo e attento, e il suo collaboratore T. Kimura avevano fatto, insieme ai loro compagni, cinque giorni di



Festival di Punta del Este. Miki Sanjoo, attrice giapponese, siede a tavola con H. Matsuyama e T. Kimura, produttori di Rasciomon, il film che ha ottenuto a Venezia il Leone di San Marco.

KUROSAWA NON VOLEVA IL NEONATO NEL PORTALE

Il Giappone produce in media duecentoventi film l'anno, dei quali il quaranta per cento si rifà alla tradizione e al costume nazionali

aereo per arrivare in Uruguay e apparivano molto compresi della eccezionalità di un tale viaggio che permetteva incontri ed esperienze non comuni.

« Il soggetto di Rasciomon, essi ci hanno detto, fu tratto da un romanzo scritto venti anni fa, ma ispirato da una leggenda del 1200. In esso ricorre un tema che voi italiani direste pirandelliano e cioè: qual è la verità? Essa non è mai una sola. "Uno, nessuno e centomila". Vuol anche dire che l'uomo è egoista, ma alla fine è anche buono, generoso. In Rasciomon l'antica tradizione teatrale si fonde con la moderna sofferenza degli spiriti umani. I costumi, lo scenario, sono sempre gli stessi, ma lo spirito cambia. Siamo particolarmente grati a questo film che ci ha dato la prova di aver raggiunto, dopo la guerra, una produzione di livello internazionale ».

Dopo queste premesse, siamo venuti a parlare del regista, che il successo e i premi del film hanno posto in primo piano.

« Akira Kurosawa », ci hanno detto i produttori, « è giovane, ha solo 33 anni e non è mai uscito dal Giappone. Egli è uno dei dieci maggiori nostri registi. Cominciò a lavorare nel 1943, e da allora ha fatto ben venti film. Ve ne citeremo due, ad esempio: Lotta per la tranquillità, una storia moderna e Cane sperduto, un film rea-

listico, senza influenze teatrali. Solo nel cinema di costume, da noi, l'influenza del teatro si fa sentire, ma non nel cinema moderno, Kurosawa tende al realismo di Rossellini. Per lealtà verso di lui dobbiamo dire che il finale di Rasciomon, molto discusso e da parecchi criticato, appartiene non a lui ma alla produzione, che volle mandare a casa il pubblico con un po' di dolce in bocca ».

Dal regista passiamo all'interprete femminile, la bellissima Machiko Kiyō, i cui occhi gli spettatori non riescono a dimenticare.

« E' una grande attrice e viene dalla rivista. Ha 27 anni, e non è sposata. Ha già interpretato diversi film. Occorre dire che i suoi compagni, Toshio Mifume (il bandito) e Masayuki Mori (il samurai) la completano in modo perfetto ».

« La nuova vita del vostro paese ha giovato allo sviluppo della cinematografia? », domandiamo, con l'aria di affermarlo.

« Non c'è dubbio. Oggi in Giappone si fa una media di duecentoventi film l'anno: il quaranta per cento di tradizione e costume, perché il pubblico lo vuole e il sessanta per cento moderni. Abbiamo cinque compagnie cinematografiche: Daiei, Sochiku, Toho, Shintoh, Toei, che non ricevono contributo dallo Stato e vivono solo per iniziativa privata. Dopo il premio di Venezia abbiamo avuto molte richieste e offerte. Dal vicino est: Egitto, Medio Oriente, Libano; ma anche dal Nord America e dal Canada, dalle Hawaii, dal Sud America e perfino dalla Francia. Non mandiamo all'estero una speciale produzione, ma la migliore che possediamo ».

Prima di tornare in Giappone, dopo i

giorni riposanti di Punta del Este, la delegazione giapponese indirizzò, attraverso la stampa, un messaggio di saluto agli amici uruguayani, di cui era stata ospite molto festeggiata. Questo messaggio meriterebbe di esser conosciuto. In esso si afferma « che gli anni del dopo guerra hanno portato nel paese un nuovo stile di vita: la democrazia, spazzando tutte le vecchie tradizioni del militarismo e del sistema feudale. Il paese si è data una nuova Costituzione, che fa giustizia di quella arbitraria del 1889, e per cui ogni cittadino ha diritto al rispetto e alla dignità, ed è uguale di fronte alla legge ». Sono dunque già molto lontani i tempi in cui Hirohito era un dio e il principe Konoye, presidente del Consiglio imperiale, scioglieva tutti i partiti politici, fondando il regime nazifascista. Attraverso la conversazione serena e pacata nella pineta del Cantegril, e attraverso il messaggio, anche noi abbiamo sentito che questa era veramente "storia passata", e non per il Giappone soltanto.

ANNA GAROFALO



La giovane attrice giapponese Katsuko Fisimi.

PIERRE RENOIR

UN RICORDO di Pierre Renoir, morto recentemente a poco meno di settant'anni e a breve distanza da Louis Jouvet, suo compagno e maestro da gran tempo sulle scene e il cui posto alla direzione dell'Athénée egli avrebbe dovuto occupare, penso non possa e non debba essere un ritratto strettamente personale. Renoir non è stato un attore tale da lasciare un segno indelebile nella storia dell'interpretazione cinematografica; è stato un eccellente attore di teatro, che, a somiglianza di molti altri suoi colleghi, specie francesi, ha recato al cinema un contributo modesto, ma assiduo, e non trascurabile, legando il proprio nome a quello di alcuni grandi registi e ad alcune opere d'eccezione. Il suo è stato sopra tutto un contributo di civiltà, quella civiltà su cui altra volta ebbi occasione di soffermarmi su queste colonne e che si manifesta, anche, se non sopra tutto, in una sorta di proficua osmosi tra teatro e cinema, caratteristica della cinematografia francese. Quest'ultima, si sa, deve al teatro gran parte delle proprie forze vive. Le quali si accostano periodicamente al cinema con una fiducia più o meno ampia, ma altresì con un senso immancabile di probità e con uno sforzo intelligente di comprensione delle diverse esigenze di quel mezzo espressivo. Si sa che Jouvet considerava, praticamente, il cinema in modo non troppo diverso da Gabriele d'Annunzio. Questi si preoccupava di procacciare, attraverso l'invenzione di "stupende frodi", rossa carne ai suoi celebri cani; Jouvet, non corroso da tabe estetizzante, cercava di ricavarne più borghesemente un consistente pane per se stesso, quel pane che il teatro inteso con rigoroso senso d'arte non è sempre in grado di assicurare ai suoi sacerdoti neppure nella civile Francia. La diffidenza, comunque, era comune. Ma essa non ha impedito a Jouvet di consegnare alla storia del cinema alcune interpretazioni indimenticabili. Non ci vuol molto a immaginare che anche Renoir la pensasse press'a poco come il suo più illustre collega. Ma anch'egli si è comportato verso il cinema con quella lealtà che pare fosse sua peculiare virtù professionale. Insieme con la modestia. La quale gli consentì di svolgere la sua attività per anni all'ombra di Jouvet, rinunciando così a quei più facili allori che attori meno dotati di lui non esitano, anche in Francia, a cercare, magari sulle accoglienti scene del boulevard. Jouvet aveva consacrato la propria esistenza alla valorizzazione di certe grandi figure della scena francese, da Molière a Giraudoux. E Renoir si ritenne pago di seguirlo per questa strada, pronto, come ricordavo altra volta, ad accettare la fuggitiva apparizione nel finale dell'*École des femmes*, e a considerarsi compensato di quella prestazione modesta dalla tutt'altro che imponente parte di Dom Luis in *Dom Juan*. Questi sono fatti, non leggenda, e molti attori italiani dovrebbero trarne una salutare lezione. Pur dominata da questo ritegno, la carriera teatrale di Pierre Renoir è solcata da successi, da

interpretazioni di rilievo, quali periodicamente consentiva il raffinato repertorio dell'Athénée. La designazione di Renoir a successore di Jouvet nacque nell'animo dei teatranti parigini dalla convinzione che la sua era stata una luogotenenza degna di un innamorato del teatro, di un suo disinteressato servitore.

Il Renoir cinematografico non ha diritto ad altrettanta considerazione. D'altronde, il lustro per la famiglia è stato, in questo campo, autorevolmente accaparrato dall'altro fratello, Jean, accanto al quale Pierre ha fornito alcune delle sue prestazioni

trale, si trova di tutt'un po': qualche grande film, un certo numero di solide opere di rincalzo ed un buon cumulo di pacottiglia. Attore sodo, concreto e realistico, trovò più d'una volta efficace impiego durante la fioritura romantico-veristica del decennio 1930-40. Ma qualcuno scoprì evidentemente in lui doti di interprete elementare e popolare. Solo a questa stregua si può spiegare come il suo nome ricorra spesso nei "cast" di film e filmacci a carattere feuilletonistico, come in Francia se ne son sempre prodotti a decine. Un feuilleton qualche volta restituito ai suoi panni ottocenteschi. Ma è anche vero che in costume Pierre Renoir ha fatto pure le sue migliori prove sullo schermo.

Ed ora scorriamo rapidamente il suo cur-

FILMOGRAFIA

1933: *La nuit du carrefour*, di Jean Renoir, con Winna Winfred e Louis Jouvet; *L'agonie des aigles*, di Roger Richebé. - **1934:** *Madame Bovary*, di Jean Renoir, con Valentine Tissier e Max Dearly. - **1935:** *Tovarich*, di Jacques Deval, con André Lefaur e Winna Winfred; *La route impériale*, di Marcel L'Herbier, con Pierre Richard Wilm e Kate von Nagy; *La bandéra*, di Julien Duvivier, con Jean Gabin e Annabella; *Veille d'armes*, di Marcel L'Herbier, con Annabella e Victor Francen. - **1936:** *Les loups entre eux*, di Leon Mathot, con Jean Murat e Viviane Romance; *Sous le yeux d'Occident*, di Marc Allégret, con Pierre Fresnay e Danièle Parola; *Quand minuit sonnera*. - **1937:** *La citadelle du silence*, di Marcel L'Herbier, con Annabella e Bernard Lancret; *L'homme sans cœur*, di Leo Joannon, con Marie Glory. - **1938:** *La Marseillaise*, di Jean Renoir, con Lise Delamare e Louis Jovet; *L'affaire Lafarge*, di Pierre Chenal, con Marcelle Chantal e Raymond Rouleau; *Legions d'honneur*; *Mollenard*, di Robert Siodmak, con Harry Baur e Albert Préjean; *Le patriote*, di Maurice Tourneur, con Harry Baur e Suzy Prim; *La piste du Sud*, di Pierre Billon, con J. L. Barrault e Ketty Gallian; *Nuits blanches de Saint-Petersbourg*, di Jean Dreville, con Gaby Morlay e Jean Yonnel; *Serge Panine*. - **1939:** *Le récif de corail*, di Maurice Gleize, con Jean Gabin e Michelle Morgan; *Pièges*, di Robert Siodmak, con Erich von Stroheim e Maurice Chevalier; *Nadia*, di Claude Orval, con Roger Duchesne; *Nord-Atlantique*, di Maurice Cloche, con René Dary e Albert Préjean; *La maison du Maltais*, di

Pierre Chenal, con Viviane Romance. - **1940:** *Macao. l'enfer du jeu*, di Jean Delannoy, con Erich von Stroheim. - **1941:** *Le pavillon brûlé*, di J. de Baroncelli, con Jean Marais; *Histoire de rire*, di Marcel L'Herbier, con Marie Dèa e Micheline Presle. - **1942:** *La loi du printemps*, di J. D. Norman, con Georges Rollin e Gilbert Gil; *Le journal tombe à cinq heures*, di George Lacombe, con Pierre Fresnay e Marie Dèa; *Dernier atout*, di Jacques Becker, con Mireille Balin; *L'appel du Bled*, di Maurice Gleize, con Madeleine Sologne, *Madame et la mort*, di Louis Daquin, con Renée Saint-Cyr e Henry Guiscol; *Le loup des Malveneur*, di Guillaume Radot, con Madeleine Sologne e Gabrièle Dorziat. - **1943:** *Le voyageur sans bagages*, di Jean Anouilh, con Pierre Fresnay e Blanchette Brunoy; *Les enfants du Paradis* di Marcel Carné, con Brasseur, Barrault, Arletty e Maria Casarès. - **1945:** *Le mystère de Saint-Val*; *Marie la misère*. - **1946:** *Mission spéciale*; *Le capitain*. - **1947:** *Coincidence*, di Serge Debecque, con Serge Reggiani e Andrée Clément. - **1948:** *Cargaison clandestine*, di Alfred Rode, con Luis Mariano e Kate von Nagy; *La dame d'onze heures*, di Jean Devaivre, con Paul Meurisse e Micheline Francey; *Les trafiquants de la mer*, di Willy Rozier, con Jacques Dumesnil e Claude Genia. - **1949:** *Le mystère de la chambre jaune*, di Henri Aisner, con Serge Reggiani e Hélène Perdrière; *Scandale aux Champs-Élysées*, di Roger Blanc, con Guy Decomble e Anouk Ferjac. - **1950:** *Le furet*, di Raymond Leboursier, con Pierre Larquey; *Menace de mort*, di Raymond Leboursier, con Darfeuil.

più significative. Come tanti altri, Pierre Renoir fece le sue prime prove dinanzi all'obiettivo durante il periodo muto. Di questa sua attività non è rimasta gran traccia. Ma verso il 1933, sopravvenuto il sonoro e la grande immissione di forze teatrali nel mondo cinematografico, egli cominciò un'attività fitta e priva di soste. La sua maschera aggrondata e incisa fortemente, con quegli occhi fondi e scuri sotto la spaziosa fronte di calvo, appariva decisamente drammatica, e fu questa la chiave nella quale egli venne quasi esclusivamente impiegato dai vari registi, artisti, artigiani e mestieranti, con i quali si trovò a lavorare. Effettivamente nella carriera di Renoir attore di cinema, a differenza che in quella di Renoir attore tea-

trale, si trova di tutt'un po': qualche grande film, un certo numero di solide opere di rincalzo ed un buon cumulo di pacottiglia. Attore sodo, concreto e realistico, trovò più d'una volta efficace impiego durante la fioritura romantico-veristica del decennio 1930-40. Ma qualcuno scoprì evidentemente in lui doti di interprete elementare e popolare. Solo a questa stregua si può spiegare come il suo nome ricorra spesso nei "cast" di film e filmacci a carattere feuilletonistico, come in Francia se ne son sempre prodotti a decine. Un feuilleton qualche volta restituito ai suoi panni ottocenteschi. Ma è anche vero che in costume Pierre Renoir ha fatto pure le sue migliori prove sullo schermo.



quella del re Luigi XVI in *La Marseillaise* di Jean Renoir. Era, quello, un film sovvenzionato e ispirato dal Fronte Popolare. Un film, quindi, polemico. Nondimeno, pur soggiacendo talvolta alla convenzione del film storico, il regista vi rivelava a tratti l'altezza del suo ingegno, specie in virtù di alcune illuminazioni umane. Sotto questo riguardo la figura del re era la più significativa. E fu singolare a notarsi, in un film, per l'appunto, polemico, come quella figura fosse osservata con carità, con pietà, come essa potesse colorarsi di una sua patetica e crepuscolare dignità, pur nel fallimento della sua missione. 1939: un film sottoprodotto del neoverismo, *Le récif de corail* di Maurice Gleize; un giallo di Robert Siodmak, *Pièges*; un intrico esotico-

avventuroso di Pierre Chenal: *La maison du Maltais*, 1941: è, come sulla scena, il marito maturo, imperturbabile e paradossale di *Histoire de rire* di L'Herbier, da una commedia di Armand Salacrou. 1942: sostituisce Erich von Stroheim, messo all'indice dai nazisti, nelle scene appositamente rifatte di *Macao* (1940) di Jean Dellanoy, che diventa *L'enfer du jeu*. Era un altro dramme d'avventure esotiche e Renoir vi appariva fatalmente spaesato, date le circostanze della sua prestazione « a posteriori ». 1943: è con Jean Anouilh, trasformatosi in regista, per la riduzione cinematografica di *Le voyageur sans bagage*. 1943-45: *Les enfants du Paradis* di Marcel Carné. Questi è il secondo regista di grande levatura che Pierre Renoir ha incontra-

to durante la sua carriera. E la figura torva e ammantata di mistero che egli ha disegnato in *Les enfants du Paradis* rimane tra le poche tracce durevoli del suo contributo al cinema francese. Di tra i suoi stracci di pittoresco vagabondo emergevano quegli occhi fondi, come depositari di un segreto, ed il suo linguaggio si colorava di sapori strani, in un ricorso all' "argot", nota di colore tra le molte e di vario genere che quel film affascinante offriva.

Su questa immagine voglio chiudere il ricordo di Jean Renoir: è l'ultima valida, se ben ricordo, ch'egli ci abbia lasciati. Ché dopo la guerra il cinema, pur senza del tutto dimenticarlo, era andato alla ricerca di volti nuovi.

GIULIO CESARE CASTELLO

SCAFFALE DEL REGISTA



NON DEVE far meraviglia se oggi si ripropone alla lettura uno scrittore che cronologicamente è da considerarsi ottocentesco, ma che, per la novità dei temi e della scrittura, è forse più comprensibile a cinquant'anni dalla sua morte che non all'epoca della sua fioritura. Una fioritura peraltro violenta e fuggitiva, come appunto accade di quei fiori estivi che risultano senz'alba e che al meriggio incandescente fanno subito seguire l'ombra del tramonto. Charles-Louis Philippe è passato nel cielo della letteratura francese come una sconcertante meteora. Ventisette anni (dal 1874 al 1901) sono pochi per un narratore, anche se nella sua anima è racchiusa una vena vulcanica. Philippe ebbe la ventura di vivere in un'epoca letteraria piena di pericolosi riverberi. La Francia si avviava alla conclusione del secolo carica di gloria. Alle elefantiche prodezze dei suoi "romantici" avevano reagito i fondatori di una corrente letteraria, del cui capitale ancor oggi i narratori di tutto il mondo — più o meno coscientemente — godono gli interessi. I naturalisti d'Oltreoceano nella seconda metà dell'Ottocento avevano ricoperto i campi della fantasia romantica con un gran mare di mota. E' una frase amara di un filosofo idealista, che però indica bene l'imponenza della nuova corrente. D'altra parte in quel periodo la Francia non richiamava l'attenzione soltanto coi suoi Balzac, Flaubert, Zola e Maupassant. C'erano i Mallarmé e soprattutto i Rimbaud e i Verlaine con una tal carica di elettricità poetica da illuminare vaste zone del mondo letterario. In quel clima — tra naturalismo e decadentismo, tanto per usare le approssimative definizioni dei cronisti — visse ed operò Charles-Louis Philippe. Ai suoi tempi lo sfortunato narratore di Cérilly dovette accontentarsi di essere catalogato fra gli epigoni della grande infornata naturalista. Di tale posizione probabilmente Philippe non fu mai né persuaso né contento. E di tale parere si mostrò subito, qualche anno dopo la sua morte, André Gide, a cui risale il merito d'aver « riscoperto » per primo Charles-Louis Philippe. Il « piccolo poeta delle fognie » (l'appellativo gli venne attribuito dagli amici in conseguenza del suo impiego presso l'amministrazione comunale di Parigi in qualità di addetto alle fognie) nelle sue opere non rinnega i moti letterari della sua epoca. Non è un ribelle, né possiede la potenza creativa sufficiente per

fare tutto da sé. Alimenta i suoi polmoni con l'aria impregnata di naturalismo e di decadentismo. Però i suoi romanzi non sono soltanto un impasto di cronaca brutale e di effervescenze liriche. Traspira dalle sue pagine quel senso immanente d'attualità che tende a raggiungere i limiti estremi della condizione umana, senza peraltro staccarsi dalla realtà viva della vita stessa. Ed è proprio questo che anticipa gran parte della narrativa dei nostri anni, dopo che sulla fantasia degli scrittori è passata la bufera di una doppia, catastrofica guerra.

Per tale motivo la lettura di Charles-Louis Philippe è più congeniale ai nostri tempi e non dovrebbe riuscire inutile ad un regista che non inseguisse le code dorate dei soggetti commerciali. Durante la guerra (nell'autunno del 1944) è apparsa a cura di Vasco Pratolini la traduzione di « Bubù di Montparnasse », che deve considerarsi il capolavoro di Philippe. E' la storia di una povera prostituta e del suo sfruttatore. Fra i due sciagurati non s'intreccia soltanto un commercio di amorosi sensi. C'è fra i due un

affetto, una partecipazione umana, che per quanto germi su un piano di compromessa moralità, riesce ad ergersi con la delicatezza di un fiore nato nel fango. E quando la donna s'accorge che il proprio sangue è inquinato da una abominevole malattia, il suo tristo compagno reagisce contro l'impulso fisico di fuggire lontano. Sente che non può abbandonarla. Fra loro esiste una solidarietà di destino che non può essere infranta. E allora resta, deciso a sopportare insieme il bianco e il nero della loro unione.

Una vicenda senz'altro scabrosa, che per purificarsi si affida ad una forza creativa stimolata da una profonda simpatia umana. Appunto come era dell'arte di Charles-Louis Philippe.

E' uscito invece di recente nella collana « Biblioteca Palatina » dell'editore Ugo Guanda di Parma un altro libro di Philippe: « Croquignole », tradotto da Giacinto Spagnoletti (nella stessa collana si annuncia pure una nuova edizione di « Bubù di Montparnasse »). Pur non raggiungendo il calore umano e l'armonia rappresentativa dell'opera precedente, « Croquignole » (apparso postumo nel 1906) conserva allo stato germinale le caratteristiche più sorgive dell'arte di Philippe. Viene in mente un altro scrittore francese che, qualche anno dopo, doveva ripetere, in certo

modo il tragico destino di Philippe. Raymond Radiguet (ricordate l'autore di « Il ballo del conte d'Orgel » e di « Il diavolo in corpo »?) ha dato tutto nei pochi anni della sua breve giovinezza. Urgeva dentro di lui la mania di afferrare quanto la vita gli metteva a portata di mano quasi presago della caducità della sua carne. L'ansia di godere, di consumare in una irragionevole fiammata le risorse di una vita intera, è la stessa che ha travolto l'« eterno fanciullo » Radiguet ed il protagonista di « Croquignole ». La vicenda del romanzo, staccata dall'atmosfera creata intorno dal suo autore, si riduce quasi ad una illogica avventura. Ma è appunto nella sua irrazionalità che affiorano i moti meno avvertibili e più sinceri della nostra esistenza. In fondo, alla base del fervore creativo di Charles-Louis Philippe ribolle una estenuante irrequietudine, tipica di chi apparentemente s'infischia della vita, perché è angosciato dai « perché » senza risposta sul destino umano. Una posizione egocentrica e ultraromantica, che, senza andar troppo lontano, Philippe aveva ereditato dalla generazione di Gérard de Nerval.

In « Croquignole » si narra la vicenda di un modesto travet, che per anni soffoca gli aneliti verso l'azzurro nel grigiore del suo ufficio. Un giorno finalmente la buona sorte si ricorda di lui, facendogli ereditare una grossa somma da una vecchia parente. Senza attendere che il denaro accumuli interessi in banca, Croquignole trova subito il mezzo per spenderli in compagnia di una gradevole signora. La quale con facilità sorprendente si trasforma da modesta venditrice d'amore in un irresistibile mammifero di lusso. Il denaro gettato a piene mani al servizio della beatitudine carnale, imprime all'esistenza del piccolo travet un'impennata che incenerisce ad un tempo lo spirito ed il corpo.

Accade che, vicino all'uscio della fortunata amatrice, abiti una specie di Cosette vittorughiana. Un romantico fiorellino di castità e d'innocenza, che trascorre la sua giornata a cucire biancheria. Per lei gli orizzonti sono ancora tinti di virginee colorazioni. Sicché il giorno in cui le viene presentato un onesto collega di Croquignole, nasce rapidamente una comunanza di candidi sogni. Ma a compromettere tutto interviene lo stesso Croquignole, il quale un pomeriggio, in attesa della sua Circe, si ferma nella stanza dell'ingenua vicina. Senza trarne grande soddisfazione e quasi per un impulso meccanico della sua

incustodita mascolinità, egli si trova ad aver colto il fiore di quell'intatto giardino. Un episodio senza importanza, un semplice diversivo nella sua galoppante corsa al piacere. Ma le conseguenze del gesto si rivelano ben presto in modo sorprendente. Il collega, venuto a sapere della bravata, interrompe ogni rapporto con l'ex angelo dei suoi sogni e la povera ragazza, smarrita davanti al suo misero destino, sceglie con fredda disperazione la via del suicidio.

Solo allora Croquignole s'accorge d'aver sulla coscienza una grave responsabilità. Ma come

può un uomo con le ali ormai bruciate dal folle volo, arrestarsi e ritrovare un punto di partenza per il suo rimorso? Meglio accelerare e concludere l'avventura con la distruzione di se stessi. Così Croquignole, dato fondo all'ultimo soldo della sua fortuna, si uccide con un colpo di rivoltella.



DI FORTUNATO SEMINARA abbiamo già segnalato in questa rubrica un suo volumetto, suscettibile di ispirare un documentario sui contadini calabresi. Vale la pena — seguendo il discorso — di prendere

in considerazione il suo nuovo romanzo « La masseria », editore Garzanti, Milano, 1952) che si ricollega a quel mondo e lo esemplifica con un forte e ardito quadro narrativo. Il suo libro è la storia di una masseria calabrese, dove si accumulano le miserie, gli odi e la fame di una gente schiava di una terra insufficiente e di un sistema di vita sordo al richiamo della giustizia sociale. Il romanzo si apre con la morte del vecchio padrone. Uno dei suoi due figli, Filippo (l'altro, Micuccio, è una creatura insolente ed inutile, tipico avanzo d'una società feudale) è appena tornato dal seminario e, attratto da un ideale di eguaglianza, decide di dedicarsi alla masseria, per instaurare una vita nuova. Giovane e robusto, egli sembra aver assimilato nel suo fisico la forza di quella terra aspra e nel suo spirito un substrato di generosità ingentilito da un senso di cristiana comprensione. Egli con l'entusiasmo di un crociato, s'avvia incontro ai poveri ed ai diseredati tendendo loro una mano amica. Ma dall'altra sponda lo si contraccambia con diffidenza ed ostilità. « Voglio essere come voi, avere le vostre stesse sofferenze », grida Filippo. Ma inutilmente. Egli passa attraverso la drammatica vicenda del romanzo sempre restando incompreso. Fra lui e i poveri della sua terra c'è l'abisso dell'ignoranza, la maledizione atavica della differenza di classe. I suoi aneliti di giustizia non potranno impedire che alla fine tutto precipiti nella violenza, unica arma — anche se abominevole — a disposizione dei diseredati contro i loro carnefici in veste legale di giudici. Il romanzo del Seminara, che rivela una sorprendente forza corale, non è soltanto la rappresentazione di un costume locale o di un dramma ristretto alla Calabria. Il dolore dei suoi personaggi, ad un certo momento, diventa il dolore di tutti quelli che soffrono per l'ingiustizia di una società fondata ancora sull'egoismo e sul disprezzo della dignità umana. Un libro che, portato sullo schermo — stante l'attuale capacità di diffusione del cinema — potrebbe servire ad uno scopo di grande merito: mettere la « camera » al servizio di un rinnovamento sociale, che oggi minaccia di essere sincero soltanto nell'animo dei più ingenui.

ALADINO



CAVALCANTI SI INCHINA A MONSIEUR VERDOUX

In Brasile le case noleggiatrici, legate a Hollywood, vedono con antipatia una produzione nazionale

ALBERTO CAVALCANTI lascia l'Inghilterra alla fine del 1949, dopo avervi diretto, due anni prima, *The First Gentleman*. Si reca in Brasile, con l'incarico di dirigere e organizzare la prima grande casa produttrice del Paese: la Vera Cruz, Produce per conto di questa società Caiçara e Terra è sempre terra. In seguito collabora attivamente al progetto del « Conselho nacional de cinema » che dovrebbe, una volta approvato, regolarizzare la vita futura della cinematografia brasiliana. Ma nonostante tutta questa attività, molti attacchi sono stati rivolti recentemente a Cavalcanti.

Prima d'oggi Cavalcanti era quasi introvabile. Trascorrevva molto del suo tempo a Rio de Janeiro, di tanto in tanto faceva sosta brevemente a San Paolo. Attualmente, in compenso, gli uffici della nuova casa da lui diretta, la Kino, sono nel centro di Rio, e nelle ore d'ufficio è possibile trovarlo al suo tavolo di lavoro. Avevamo immaginato una vera e propria intervista, con domande fissate in precedenza e con tappe prestabilite. La conversazione brillante di Alberto Cavalcanti ci ha invece portati molto lontani dal programma fissato. Il regista-produttore ci accoglie immediatamente, ha un aspetto giovanile e gestisce con energia, ma sorridendo spesso. Il suo modo di conversare ci ricorda un episodio della sua vita, quando riuscì a penetrare nei segreti fino allora indecifrabili del reparto della Contabilità generale, portando sullo schermo la figura dell'impiegato nei suoi aspetti più umani. È il critico inglese Forsyth Hardy a raccontarlo, a proposito del film *Big Money*. Cavalcanti non ha soltanto una visione esatta della situazione attuale del film, è anche un uomo di vasta cultura. La sua viva aderenza ai problemi della umanità d'oggi, alla realtà quotidiana, appare in più d'una frase delle sue dichiarazioni; a esempio, quando sottolinea il valore sociale del *Monsieur Verdoux* di Chaplin, o quando considera l'opera del nostro maggiore regista, Luchino Visconti. Cavalcanti intende ritornare alla regia con una "commedia fantastica", la storia di un uomo senza un occhio. Il film dal titolo *Las aventuras de Simon Caolho*, sarà interpretato da Procopio, che ha ottenuto un buon successo con *Comprador de fazendas* di Alberto Pieralisi.

A proposito della situazione del cinema brasiliano, Cavalcanti dichiara: « Il mercato interno è saturo di pellicole provenienti dal Nord America. Le case noleggiatrici, legate a Hollywood, vedono poco volentieri i nostri tentativi di dar vita ad

un'industria cinematografica nazionale. Attualmente non esistono elementi particolarmente dotati tra i nostri tecnici e attori. E questo naturalmente rende più agevole l'avvio a critiche affrettate e, aggiungerò, non del tutto disinteressate. La mia società — a differenza delle altre — intende preparare giovani seri ». Cavalcanti trova inoltre utile una immissione di cineasti italiani nel cinema brasiliano. « Sono già in corrispondenza con Alberto Lattuada: intendo affidargli la regia di un film sulla vita dei viticoltori italiani della valle del Rio Grande do Sul ».

« È difficilissimo trovare un buon soggetto e persone capaci di svilupparlo adeguatamente », ci dice Cavalcanti. « Uscirà presto in Brasile, con il titolo *Film e realtà*, un libro dove si parla di questa e di altre cose. Le segnalo il capitolo dedicato al cinema brasiliano ».

FRANCESCO BIAGI



Sopra: Mario Sergio in *Angela*, prodotto da Cavalcanti per la regia di Martin Gonçalves. Sotto: Cavalcanti sul molo di Rio de Janeiro.



Segnalibro

L'ANGELO AZZURRO

In questa rubrica riportiamo, dai libri e dalle riviste di varia umanità, quei passi che direttamente o anche indirettamente riguardano e toccano i vari problemi del cinema (economici, sociali, morali, artistici e via dicendo).

Questa volta riportiamo un estratto della nota Cinematografo 1930, a firma Guglielmo Alberti, che apparve nel febbraio 1931 su Pégaso (anno III, n. 2), « rassegna di lettere e arti diretta da Ugo Ojetti ». La pubblicazione di questo estratto, dove si parla tra l'altro di *Der blaue Engel*, ci sembra di particolare interesse, specie se messa in relazione con la recente ripresa, sui nostri schermi, del film di von Sternberg.

E CON *Hallelujah!*, che nella sua versione integrale è un film sonoro, parlato e cantato, veniamo alla dibattutissima questione. La quale è teoricamente pacifica: non c'è nessuna ragione valida per esaltare o condannare il film sonoro a danno o a favore del muto: contano solamente certe risoluzioni particolari ed effettuali del problema. Tuttavia non so trattenermi dal riportare dal recente libretto di Jean-Richard Bloch, *Destin du théâtre*, alcune giudiziose osservazioni a questo riguardo: « Dopo un periodo di incertezze e annaspamenti, dopo che i vecchi drammaturghi, i vecchi «metteurs-en-scène», i vecchi attori avranno creduto a un ritorno dei loro bei giorni, ci s'accorgerà, penso, che una grandezza affatto nuova può nascere da questo nuovo balocco. Sarei stupito che non consistesse essenzialmente nella discordanza fra parola e mimica. La parola produrrà degli effetti d'insospettata profondità, ma solo a patto che si scinda dalla mimica un dialogo superfluo e tosto insopportabile ». E cioè, precisando e allargando, parole, parole e rumori, canti e suoni non acquisteranno legittimità che se adoperati contrappuntisticamente; non che sia assolutamente da escludersi l'unisono, e cioè il sincronismo tra figura e suono, ma sarà da adoperarsi secondo l'esempio dei grandi sinfonisti, solo in rare e più che tempestive occasioni. Ho accolto con entusiasmo le possibilità suggerite da un film come *Ombre bianche*, che ho chiamato un poema sinfonico; ma sia chiaro che non intendo limitare tali possibilità a un genere musicale tipicamente strausiano. Penso anche e soprattutto alle grandi classiche sinfonie ricche di tutte le libertà che occorrendo sapevano prendersi un Mozart o un Beethoven; penso pure a una nuovissima forma di "opera", di "melodramma lirico" in cui confluissero le più varie e alte suggestioni, dalla Tragedia greca a Wagner, da Monteverdi a Händel a Mozart e Verdi. E aderisco a quel che Gide scrive a proposito di *Hallelujah!*: « L'intérêt que l'on prend à

Hallelujah! peut se passer de la compréhension des paroles; mais le peu que j'en ai pu saisir me laisse supposer l'importance de leur appoint. Quant à celui de la musique, des chants, des choeurs, des cris, des interjections de la foule, il se confond de la manière la plus heureuse aux mouvements d'ensemble, au point que l'on ne peut imaginer ce film privé de cet élément musical qui fait d'*Hallelujah!* une sorte de symphonie avec des "allegro", des "andante", des "largo", des "presto agitato", où la parole elle-même ne se mêle que comme élément rythmé ».

L'edizione di *Hallelujah!* che si proietta attualmente in Italia è notevolmente mutilata; sforbiciata via un'intera parte, soppressi tutti i dialoghi e parecchi degli accompagnamenti degli spirituals, i canti religiosi negri. Lo squilibrio che ne risulta è piuttosto sensibile, ma dai pochi brani integrali ci viene tuttavia il senso di una grandezza tragica indubitabile. Intanto questa folla d'indigeni (gli attori sono tutti negri senza eccezione) ci conquide colla sua larga natu-

feta, salvatore dei suoi simili attraverso la predicazione. Fin quella donna perduta riesce soggiogata dal nuovo messia. Ma nel momento stesso della conversione, il profeta viene soggiogato dal fascino istintivo della donna; Ezechiele getta alle ortiche il suo camice di evangelizzatore, fugge lontano dalle folle che nutrivano del suo verbo, e va a convivere colla donna. La quale tuttavia non tarda a preferirgli l'antico amante; scoperta la tresca il profeta scaduto fa giustizia dei due in quel tremendo inseguimento cui s'è più sopra accennato, e finisce per espriare forzato, in una cava di pietra, ritmando a colpi di piccone il suo eterno canto. Questa musica del negro che dalla pura salmodia talvolta un po' sonnolenta, attraverso una tepida e tenera sensualità, può giungere ora a una epica solennità ora a un divorante scatenamento orgiastico, costituisce l'intima struttura del film e ne mantiene la continuità, plastica e fluida a un tempo.

All'opposto è la mancanza di continuità che vizia un film per altre ragioni ragguardevole come *Der blaue Engel*, pur



In questa pagina e nella seguente: Marlene Dietrich ed Emil Jannings in *Der blaue Engel* (« L'angelo azzurro », 1930), film di von Sternberg che riappare in questi giorni sui nostri schermi.

ralezza primordiale che tien del biblico. Vien fatto di pensare che da Cam in giù (e lo osservava uno spettatore francese), non c'è al mondo che la razza negra. Razza dolce, musicale, voluttuosa, lenta ma pur nella cattività, vigorosa, pronta ai più passionali trasalimenti e tutta percorsa da una infinita mistica nostalgia. In *Hallelujah!* ci è narrata la vicenda di un giovane, Ezechiele, che per riscattarsi dalla colpa di aver ucciso il fratello, (e l'omicidio avvenne involontariamente nel parapiglia di un incidente di gioco provocato da una donna di bettola), s'investe della missione di pro-

esso sonoro, parlato e cantato, diretto per la Ufa da Josef von Sternberg. Qui assistiamo alle successive scene di una vicenda tratta dal Professor Unrat di Heinrich Mann, ciascuna in sé ben realizzata, con ottimi interpreti e stupenda fotografia, ma senza che la successione ci persuada come necessaria. E poi, è vero che qui per la prima volta ne sentiamo la voce, ma basta con Jannings nella parte del vegliardo traviato! La perla del film, novissimamente scoperta, è l'incantevole Marlene Dietrich che in giubbotto di velluto, calze di seta e cappello piumato, canta al lume della ribalta po-

polare, con quella sua voce calda e un po' s'aldada la canzonetta canagliasca dall'indimenticabile "refrain": Ich bin von Hop zu Fuss auf Liebe eingestellt...

In fine voglio nominare The Love Parade (ribattezzata nell'approssimata versione italiana Il principe consorte) diretto da Ernst Lubitsch per la Paramount e che è propriamente un'operetta. Ora, lo stampo è quello vieto di cui il prototipo rimane sempre La vedova allegra: la musica non è particolarmente notevole; gli interpreti senza essere spiacevoli, rimangono molto superficiali. Eppure presiede alla direzione generale un tale preciso senso cinematografico e tanto accorgimento delle nuove possibilità che offre l'utilizzazione di parola, canto e suono (in chiara opposizione all'errore corrente di cinematografare un'azione teatrale), che il film piace e convince. E si si perde a fantasticare di un nuovo Mozart che ci desse l'equivalente cinematografico di un Flauto Magico... Perché non Strawinsky?

GULLIVER



I CORTOMETRAGGI

IL CORTOMETRAGGIO che stavano proiettando era veramente molto bello. Il soggetto era interessante senza essere strampalato, la tecnica efficace senza essere sofisticata; le immagini si succedevano secondo un ritmo serrato e essenziale. Da parecchio tempo non vedevo qualcosa di tanto decente e decoroso al cinema e mi sorprendevo a rammaricarmi perché presto sarebbe arrivata la fine del cortometraggio. E la fine arrivò abbastanza presto, dato che un cortometraggio è corto. Il pubblico del cinematografo era della mia stessa opinione e salutò la conclusione della breve e felice pellicola con battimani e molti consensi. A questo punto qualcuno mi scrollò con una certa delicatezza ma anche con garbata risolutezza. « Il

signore intende proprio fermarsi? », mi sussurrò all'orecchio una voce compita ma priva d'esitazioni. Sbattei gli occhi nella penombra. Già, l'avevo ormai indovinato; dormivo, sognavo. « Vede, signore », mi disse la maschera, « siamo rimasti solo lei e io in tutto il cinematografo. Gli altri sono fuggiti, tutti, neppure gli innamorati hanno resistito. Quel che occorrerebbe a lei è un buon letto se proprio vuol dormire, non una poltrona scomoda. Quelle di questo locale, poi, non sono neppure chiamarsi propriamente poltrone ». Sullo schermo un generale messicano a colori stava altercando con alcuni furbi americani pure a colori. « Io, veramente, avrei voluto rivedere il documentario », dissi, ma sono sempre stato timido e il contegno della maschera non ammetteva, d'altra parte, né obiezioni, né tergiversazioni. Già mi alzavo. « Pensi alla salute », disse la maschera, e mi accompagnò gentilmente sino all'uscita.

E' stato per questo banale contrattempo che non ho potuto rivedere per la terza volta il cortometraggio Cappelli di paglia e non ho potuto quindi esaurire e placare un interrogativo che ancora oggi mi tormenta. L'interrogativo è: perché mai Cappelli di paglia? Quando il titolo è apparso sullo schermo devo confessarlo ho pensato si trat-

criniere sciolta sullo sfondo d'un cielo carico di pesanti nuvole bianche, si vedono aratri dissodare la terra, mammelle di vacche sprizzare latte, burro e formaggio arrotolarsi in morbide forme candide, si vedono autocarri trasportare carichi preziosi, gente lavorare con assiduità e impegno, si vedono insomma tante, tante cose, ma non si vede assolutamente neppure un cappello di paglia. E' per questo che ho esaminato una seconda volta il cortometraggio, per questo che mi disponevo a vederlo una terza volta, alla disperata ricerca d'una giustificazione, d'un significato. Non si può ammettere che l'assurdità ci circonda, senza grave pregiudizio per la nostra ragione. Fatto il primo passo sulla via delle ammissioni è anche troppo facile scivolare verso l'idiozia. E' per questo che aspirerei a rendermi sempre conto delle cose. Ma perché questa pellicola, fatta da tanta brava gente e supervisionata da Carmine Gallone, s'intitoli Cappelli di paglia rimane per me un mistero ancora oggi. E' vero: a un certo punto la solita voce fuoricampo dice presso a poco: « E allora gli uomini; indossarono i loro cappelli di paglia e tornarono al lavoro... », ma nell'immagine commentata dalla voce si vedono alcuni contadini a capo scoperto. Le uniche persone che in tutto il cortometraggio ostentino un qualche copricapo, portano o berretti schiacciati da operai o bustine da soldati. Il mistero è destinato a rimanere. Titolo a parte, il cortometraggio in questione è una povera cosa. Fotografie con qualche misera didascalia parlata. E per mettere insieme tale opera si sono riuniti in tanti? Un mistero, evidentemente, tira l'altro.

E' da registrarsi un piccolo fenomeno. I cortometraggi pubblicitari vanno a poco a poco imponendosi per qualità a quelli, diciamo per amore di discorso, artistici. E' naturale che anche nel settore pubblicitario abbondino le banalità, i pasticcietti improvvisati di solito con due donnette che s'incontrano, si salutano con affezione e si fanno reciprocamente la pubblicità del sapone X o della cera per pavimenti Y o del celebre smacchiatutto Z; tuttavia da qualche tempo a questa parte sullo schermo appaiono anche cortometraggi pubblicitari curati, attenti, dotati persino d'una certa fantasia e d'un certo brio. Ho segnalato la volta scorsa un divertente cortometraggio di Nino Pagotto. Oggi è la volta di cinque brevi componimenti pubblicitari di Aldo Franchi, già autore di apprezzati documentari girati in Sicilia, uno dei quali prese a Venezia il primo premio. Le cinque "favole pubblicitarie", così le chiama lui, di Franchi sono state presentate alla II^a Rassegna della cinematografia al servizio della pubblicità della Fiera di Milano, e sono cinque piccoli lavori interessanti: La fonte miracolosa, Il grande dono, Il tesoro misterioso, La vittoria di Nappetta, La pergamena magica. Particolarmente riuscito, e quindi efficace, La pergamena magica, pubblicità dell'industria dei pesci in scatola. Franchi dichiara di essere « un regista che non si vergogna del fine pubblicitario, ma che vuol contribuire a rialzare le sorti d'un genere che ormai gli spettatori hanno in odio ». E' un programma schietto che raggiunge il suo risultato. Franchi non ha proprio da vergognarsi delle sue favolette cinematografiche con morale obbligata. E' uno dei pochi che lavorino con coscienza nel settore dei cortometraggi, pubblicitari, o no.

ORESTE DEL BUONO

In queste due ultime settimane non sono apparsi lungometraggi a soggetto di particolare rilievo, eccetto « Le journal d'un curé de campagne » di Bresson, opera di cui abbiamo ampiamente parlato da Venezia. Pertanto rimandiamo al prossimo numero la rubrica « Film di questi giorni ».

trasse di un'ennesima pellicola sull'industria toscana dei cappelli di paglia e mi sono rassegnato a vedere le solite cose. Chi non ha visto almeno una mezza dozzina di cortometraggi sulla pittoresca industria che fiorisce in riva all'Arno, scagli la prima pietra. Senonché ciò che è seguito a quel titolo ha smentito nella maniera più categorica le mie supposizioni e previsioni: niente fiorentina, devo dir di più: niente cappelli di paglia, anche. E qui sta il problema, qui sta la mia perplessità: perché cappelli di paglia allora se non ci sono, se non se ne vedono in tutta la pellicola? Nel cortometraggio, prodotto dalla Documento Film, ideato e diretto da tale M. Paggi, con la supervisione di Carmine Gallone, fotografato da almeno quattro operatori, si vede infatti di tutto: si vede una carta geografica dell'Agro pontino, si vedono bradi maremmani galoppare a

FILM ARCHIVIO

(A CURA DELLA CINETECA ITALIANA)

IL PROBLEMA della cultura cinematografica è stato posto in questi anni del dopoguerra con urgenza crescente, sollevando interessi e polemiche, dettando iniziative e attività che sono andate sviluppandosi in tutta la nazione. E' nota la fioritura di circoli del cinema, oggi radunati nella F.I.C.C. o nell'U.I.C.C., di cineforum, di cineclub universitari; ed è altrettanto noto che molti sono oramai gli enti, le associazioni, perfino le aziende che, svolgono una generica e saltuaria attività di cultura cinematografica. Ma alla base di questo problema sta quello delle cineteche, e in Italia la Cineteca Italiana, che conta ormai quasi quindici anni di vita, assolve oggi nel limite delle sue possibilità il compito di salvare e proteggere le opere più significative della storia del cinema, non soltanto quelle che hanno riconosciuti valori d'arte, ma anche quelle di interesse come documento; e poi il compito, altrettanto impegnativo, di svolgere manifestazioni per la diffusione della cultura.

Non è certo un lavoro facile quello della Cineteca Italiana, così come non è facile il lavoro di tutte le cineteche. Esse però lo svolgono giorno per giorno, e i risultati sono eccezionali se si pensa solo ai film re-

periti in questi ultimi tempi: pellicole che, terminato il normale sfruttamento commerciale, scomparivano per sempre sono invece recuperate, selezionate, perfino integrate o ricostruite in quella che fu la loro versione originale; ed in più i documenti di tutta la vita del cinematografo, quelli tecnici, quelli letterari, quelli di propaganda sono raccolti e messi a disposizione degli studiosi. E nel campo della divulgazione della cultura cinematografica, non minore è l'impegno delle cineteche; e in più la responsabilità di avallare o quanto meno di promuovere quelle revisioni critiche che trascorrono in ogni arte ed oggi inseriscono la loro voce autorevole anche nel cinematografo. Revisioni che proprio nel caso del cinema non possono non comportare un più agguerrito impegno, una più sottile indagine, poiché fattori estranei (commercio, politica, «divismo») facilmente possono incidere.

La Cineteca Italiana, dalla fine della guerra a oggi, è andata ampliandosi con l'acquisizione di un patrimonio retrospettivo di alto interesse e con una serie di manifestazioni. Basterà fare un bilancio dell'attività svolta nell'anno 1951 per rendersi conto dell'importanza di tale lavoro.

Da Eldorado, recente documentario inglese di John Alderson presentato agli Amici della Cineteca Italiana e al Festival di Cannes. Alderson ha lungamente soggiornato nella Guinea inglese.



ECCO in sintesi l'attività della Cineteca Italiana durante il 1951 e nel primo trimestre del 1952:

Lavori d'archivio - Stampe di film. - Sono stati stampati da negativi tra lunghi e corti metraggi oltre 40 film. Tra i più importanti: «Golem», «Ma l'amor mio non muore», «L'allegro fante», «Quatorze Juillet», «Don Chisciotte», «Lui e la palla», «L'uomo di Aran», «Una avventura movimentata». - Controlli di film. Da copie positive, uniche negli archivi della Cineteca, sono stati controtipati una ventina di film. Segnaliamo: «La caduta di Troia», varie comiche di Chaplin, «Cenere», «Entr'acte». - Depositi e acquisti. Sono stati acquistati o depositati oltre un centinaio di film, tra cui diversi primitivi italiani e numerosi negativi originali («La nave», diversi «Maciste», «Teodora», «Quo vadis?»). - Scambi con le cineteche estere. Un importante gruppo di film è stato scambiato con il «British Film Institute» di Londra («Il circo», «Il gabinetto del dr. Caligari», «L'assalto al treno»). Altri scambi sono avvenuti con le cineteche di Parigi, Amsterdam, Bruxelles.

Manifestazioni - Nella stagione 1950-51: III mostra retrospettiva del cinema, al cinema Arlecchino di Milano, dal 26 maggio al 4 giugno. La Mostra è stata organizzata in collaborazione con la National Film Library di Londra e durante essa sono stati proiettati 24 film retrospettivi, molti dei quali inediti: («Ma l'amor mio non muore» (1913), con Lyda Borelli, regia di Mario Caserini; «Il circo», (1927), di C. Chaplin; «Cenere» con Eleonora Duse e Febo Mari). - II Mostra retrospettiva del cinema, al cinema Fulgor di Bologna, dal 4 al 10 giugno. Furono proiettati quindici film retrospettivi; la Mostra è stata organizzata con la collaborazione del Circolo bolognese del cinema. - III Mostra retrospettiva del cinema, al cinema Odeon di Roma, dal 10 al 20 giugno. La Mostra è stata organizzata in collaborazione al Circolo romano del cinema e le proiezioni furono riservate agli aderenti al Circolo stesso. Nel quadro della IX Triennale, la Cineteca Italiana ha allestito la Mostra della scenografia del cinema italiano esponendo bozzetti originali, costumi, fotografie e documenti di Lucio d'Ambra, Mario Chiari, Veniero Colasanti, Mario de Matteis e Gastone Medin. Sempre in occasione della Nona Triennale sono state organizzate la Rassegna retrospettiva del film d'avanguardia, la Mostra René Clair e Vecchio cinema italiano. - Rassegna retrospettiva del film d'avanguardia, dal 7 al 14 luglio; proiezione di ventisei film molti dei quali inediti in Italia; alla Rassegna hanno collaborato le Cineteche di Olanda, del Belgio e di Danimarca. - Mostra René Clair, dal 12 al 18 settembre. All'inaugurazione fu presente il regista; sono stati proiettati i film più significativi di Clair dal '24 al '49. Vecchio cinema italiano, dall'1 al 4 novembre, per la chiusura della Nona Triennale sono stati proiettati nove film muti italiani tra i più significativi del ventennio '909-'929. All'inizio della stagione cinematografica '51-'52, la Cineteca italiana ha organizzato, per la prima volta in Italia, un ciclo di proiezioni riservate agli studenti universitari e delle scuole medie superiori, offrendo agli aderenti alla I^a Rassegna storica del cinema un panorama generale di storia del cinema: Aspetti del cinema muto, Registi del cinema muto e La prima epoca del cinema sonoro. La rassegna ha avuto come sede il teatro Lyrico di Milano e le proiezioni si sono susseguite ogni sabato pomeriggio, dal 24 novembre al 19 aprile. La Rassegna ha ottenuto gli auspici della Presidenza del Consiglio dei Ministri ed il patronato del Gruppo Lombardo dei Giornalisti Cinematografici. Intanto è stata riaperta la «sezione» degli Amici della Cineteca, giunta al suo settimo anno di attività; le proiezioni hanno luogo ogni martedì sera e sono previste trenta opere classiche e contemporanee. Un'altra «sezione» è stata aperta, quest'anno, anche a Roma; le proiezioni si svolgono ogni domenica mattina al Cinema Rivoli. Infine sull'esempio della Rassegna di Milano, è stata organizzata anche a Bologna la I^a Rassegna storica del cinema; la manifestazione si è inaugurata domenica 27 gennaio ed è terminata domenica 6 aprile; le proiezioni hanno avuto luogo al Cinema Modernissimo ogni domenica mattina. Anche la Rassegna di Bologna, posta sotto gli auspici della Presidenza del Consiglio, ha ottenuto il patronato dell'Università e quello personale del Rettore Magnifico prof. Felice Battaglia.

L'ARCHIVISTA

CIRCOLI DEL CINEMA

Edizioni della FICC - In occasione del Festival di Cannes, e in collaborazione con l'Unitalia, la Federazione italiana dei Circoli del cinema ha pubblicato, come già aveva fatto lo scorso anno, una scheda critico-informativa per ognuno dei quattro film italiani facenti parte della selezione, curandone l'edizione in lingua francese. E' da segnalare che nelle schede per *Umberto D.* e *Il cappotto* sono contenute — tra l'altro — importanti dichiarazioni inedite di Cesare Zavattini e Alberto Lattuada. Un'altra interessante iniziativa editoriale della F.I.C.C., che si viene ad aggiungere ai "quaderni", alle schede e al notiziario è costituita dalla pubblicazione di una collana di opuscoli divulgativi a larga diffusione. Il primo fascicolo di questa nuova serie è dedicato a Jean Vigo, di cui la F.I.C.C. nelle scorse settimane ha messo in circolazione i tre film che costituiscono praticamente la sua opera omnia. L'opuscolo (di sedici pagine, dello stesso formato delle schede e dei quaderni) è stato curato da Corrado Terzi. Sempre nell'intento di collegare l'edizione di questo nuovo tipo di materiale culturale con la possibilità di realizzare nei Circoli del cinema manifestazioni cinematografiche e culturali, la F.I.C.C. sta attualmente curando la preparazione di un opuscolo (numero doppio) dedicato a Jean Renoir, di cui si sta allestendo la Mostra personale. Alcuni Circoli hanno inoltre richiesto la pubblicazione del testo integrale dell'importante conferenza del prof. Carlo Battisti, *La lingua e il cinema*, di cui un estratto è già stato riportato dal n. 3 di *Circoli del Cinema*.

Sui film delle Ambasciate - La rassegna del cinema cecoslovacco (che era già stata realizzata con molto successo da circa quaranta circoli) e i film messi a disposizione dalla legazione ungherese sono stati improvvisamente tolti dalla circolazione, interrompendo anche le programmazioni già fissate. Il grave provvedimento, adottato su richiesta urgente delle relative ambasciate, è motivato dal testo di una "nota verbale" indirizzata dal Ministero degli Affari esteri alle rappresentanze diplomatiche in Italia per vietare la concessione, anche per proiezioni private, dei film dalle stesse importati per attività culturali. Questa disposizione sembra fatta apposta per aggravare o addirittura per cercare di rendere impossibili i già difficili scambi culturali cinematografici internazionali, gravati di infinite complicazioni burocratiche, doganali, di diritti d'autore e commerciali, da cui spesso non vanno esenti nemmeno i film di Cine-teca. L'improvviso ritiro dei film di cui sopra e le conseguenti difficoltà per l'organizzazione delle nuove rassegne che erano in via di allestimento metterebbero i Circoli italiani nell'impossibilità pratica di realizzare un comma fondamentale del loro statuto sul contributo «allo sviluppo degli scambi culturali cinematografici tra i popoli» e ne limiterebbero seriamente la libertà di iniziativa culturale. Questa nuova situazione — di indubbia gravità perché tocca una delle più importanti fonti di rifornimento di film ad uso dei Circoli del cinema — sarà esaminata al prossimo Consiglio Di-

rettivo nazionale della F.I.C.C. che deciderà l'azione da svolgere. Nel frattempo, in occasione del III Congresso internazionale dei Cineclub (che si è svolto a Parigi nei giorni 17 e 18 maggio), la delegazione italiana non ha mancato di far presenti, esprimendo la sua protesta, questi nuovi ostacoli che vengono frapposti all'attività culturale delle nostre associazioni. Il problema sarà anche fatto presente alla Presidenza del Consiglio che già due anni fa, prima che la F.I.C.C. iniziasse qualsiasi contatto con le Ambasciate per la realizzazione delle "rassegne", era stata informata dell'iniziativa.

Sulla Cineteca Nazionale - Numerosi Circoli del cinema chiedono alla F.I.C.C. come mai la Cineteca Nazionale (del Centro sperimentale di cinematografia) distribuisca i suoi film d'archivio quasi esclusivamente ai Circoli scissionisti e non esista invece un accordo per tutti i Circoli federati che sono i soli, almeno sino ad ora, a offrire quelle serie garanzie di regolare funzionamento che sono costituite dalla tessera federale e dallo statuto-tipo. Indubbiamente a una simile domanda solo la stessa Cineteca Nazionale può rispondere. Da parte sua la F.I.C.C. non ha mancato di insistere per mesi, a partire dalla fine del 1950, perché si addivesse alla semplice formalità della firma di un accordo già concretato e steso nella sua forma definitiva con i dirigenti della Cineteca stessa, senza però ottenere alcun risultato. Dopo l'entrata in vigore del "gentleman's agreement" tra le Cineteche della F.I.A.F. e le Federazioni naz. dei Circoli del cinema, la F.I.C.C. ha più volte richiesto ufficialmente al C.S.C. l'applica-

zione di detto accordo internazionale ottenendo finora soltanto risposte evasive. E' da tener presente che la Cineteca Nazionale è — fino a questo momento — membro "candidato" della F.I.A.F. Questa posizione — a termini di statuto (art. 5) — impone alla Cineteca l'osservanza di tutte le norme di funzionamento, senza di che la Cineteca in questione, alla successiva assemblea, anziché essere ammessa come membro effettivo verrebbe respinta ed esclusa dalla F.I.A.F. e quindi da tutti gli scambi internazionali.

Sugli scissionisti - Alla fine di aprile si è avuta a Roma la prima riunione di delegati dei Circoli scissionisti. Riservandoci di tornare ulteriormente sull'argomento, se ne sarà il caso, ci preme sin d'ora segnalare due elementi di notevole interesse per la causa dell'unità dei Circoli: anzitutto l'avvenuto incontro, in epoca precedente alla riunione di Roma, tra alcuni dirigenti della F.I.C.C. e dirigenti del gruppo scissionista; in secondo luogo il fatto che uno degli argomenti fondamentali di discussione del Congresso di Roma è stata proprio la possibilità di una riunificazione di tutti i Circoli d'Italia.

V. T.

ANCONA - Dai programmi di maggio del Cineclub Ancona, forniti dalla F.I.C.C., segnaliamo: *La bataille du rail*, *Terre sans pain*, film di Lumière e Méliès, il festival *Ivens* ed i tre film del festival *Jean Vigo*: *A' propos de Nice*, *Zéro de conduite*, *L'Atalante*.

AOSTA - Proseguendo la sua interessante attività, il Cineclub Aosta ha presentato: *I bambini ci guardano*, *Paris qui dort*, l'ultimo miliardario, *Ossessione*, *Cristo tra i muratori*.

BERGAMO - La prima proiezione nazionale del «festival Jean Vigo» (*Zéro de conduite*, *A' propos de Nice*, *L'Atalante*) si è svolta a Bergamo a cura del Circolo del Cinema «La Cittadella», il cui particolare contributo ha permesso alla F.I.C.C. di mettere contemporaneamente a disposizione di tutti i Circoli federati le opere di quel regista. Tra gli altri film

Brigitte Helm in *Atlantide* (1932), film di Pabst presentato dal Circolo di Chiari (Brescia).



proiettati ricordiamo: Vacanze in collegio, Gli uccelli del Lago Balaton, Ossessione.

CAGLIARI - Il locale Circolo ha recentemente messo in programma: Estasi, Paris qui dort, Il cappello di paglia di Firenze, film jazz.

CATANZARO - Dal programma di maggio del Circolo Catanzarese del Cinema: Estasi, L'ultimo miliardario, Gli uccelli del Lago Balaton.

CHIARI (Brescia) - Il Circolo ha proiettato: Atlantide, Ossessione, Il tesoro di Arne, Il carretto fantasma, L'Atalante.

CREMA - Il giovane Circolo del cinema di Crema, membro candidato della F.I.C.C., ha recentemente proiettato: L'ultimo miliardario, Atlantide, Il cappello a tre punte, Gli uomini, che mascalzoni!, Ossessione.

GENOVA - Tra i programmi del Circolo Genovese del Cinema ricordiamo I due timidi e un festival Joris Ivens.

IMOLA - Due film italiani sono stati recentemente proiettati dal Circolo Imolese: La tavola dei poveri e Gli uomini, che mascalzoni!

LA SPEZIA - Il Circolo del cinema «Robert Flaherty» ha proiettato La corazzata Potemkin e dei film jazz.

LIVORNO - Il locale Circolo ha proiettato nelle ultime settimane La bataille du rail, Ossessione e i tre film muti di Clair (Paris qui dort, Les deux timides, Le chapeau de paille d'Italie).

MANTOVA - Dai programmi di maggio segna-



Da The Southerner («L'uomo del Sud», 1945) di Jean Renoir, presentato dal Cineclub di Pisa.

LIBERISMO

LIBERO SOLAROLI: «Come si organizza un film» Roma, Bianco e Nero editore, 1952.

QUESTO LIBRO del Solaroli si rivolge a una categoria di lettori ben precisa, ed è auspicabile che in essa trovi la diffusione e l'accoglienza che merita. È inutile stare a ripetere, qui, il quadro attuale del cinema italiano dall'angolo della produzione: sappiamo tutti molto bene con qual meraviglioso spirito d'avventura e con quale raffinata tecnica dell'improvvisazione si prepara un film a Roma.

La realtà è ancora assai lontana dal concretarsi secondo le regole e gli avvertimenti così chiaramente esposti dal Solaroli. Ciò non pertanto, se si vuol scrivere un libro che spieghi come si produce un film e come la produzione vada diretta, altre strade non esistono oltre a quella scelta da Libero Solaroli: «le altre sono avventurose e conducono prima o poi al disastro». Se così non fosse, non potremmo spiegarci il fatto che in Italia nascono produzioni come funghi, che dei funghi hanno la stessa breve esistenza, ma il cui prodotto non è altrettanto saporito (forse perché si tratta di funghi velenosi). È vero che «le condizioni di questo secondo dopoguerra hanno spesso giustificato metodi d'organizzazione improvvisati o imprese nate da istanze non meramente industriali, politiche, finanziarie, ecc.: ma quanto dureranno condizioni così particolari?», si domanda l'A. Il problema, poi, non è di aspirare alla creazione di una macchina di tipo hollywoodiano, ma semplicemente di stabilire dei criteri che inibiscano una buona dose di serietà all'ambiente, che riducano il dilettantismo e peggio. Ma se si vuol operare in questo senso e si spera di ottenere qualcosa, non si può impostare l'argomento in maniera strettamente scientifica: si deve invece tenere sempre presente la realtà,

l'esistenza di una situazione anormale (o non ancora normale), e in essa inserire il discorso.

È quanto ha fatto il Solaroli, che non è un teorico ma un uomo del mestiere e un tecnico preparato. Con questa premessa, la sua «guida» non poteva non risultare, alla fine, un testo che ogni lettore anche del tutto sprovvisto in materia non possa leggere per farsi finalmente un'idea chiara del mondo della produzione cinematografica e dei connessi problemi di ogni ordine e genere. È proprio in questo sta, secondo me, il maggior merito del libro: nel suo riuscire a destare l'interesse anche di chi non fa, di mestiere, il direttore di produzione; anche di chi, del cinema, conosce solo i film che vede la domenica sera. Se ne convinca, il Solaroli, e si tranquillizzi quando, nella conclusione, scrive: «il libro è troppo rigido e schematico e crede troppo nel razionalismo...». Quest'opera non sarà certamente spreca: la sua pubblicazione era indispensabile perché colma una lacuna da molto tempo sentita, da quando — almeno — la grossa trattazione dell'Ottavi (L'industria cinematografica e la sua organizzazione) divenne introvabile e fu superata dal mutare della situazione.

CORRADO TERZI

CINECLUB, periodico del Circolo del Cinema «Sequenze» - numeri 1 - 11.

CHI, NEL futuro, vorrà ricostruire la storia ed il «clima» dei problemi culturali e tecnici dei Circoli del cinema italiani, attraverso le loro vicende, spesso polemiche, non potrà ignorare una pubblicazione come Cineclub, cui danno vita la pazienza e le cure disinteressate che Saverio Völlaro e pochi altri nutrono verso la cultura cinematografica pure in mezzo a fraintendimenti più o meno coscienti ed a difficoltà ambientali e di ogni genere.

Cineclub, che nasce nell'ottobre

del 1950, pur presentandosi come organo del Circolo del Cinema «Sequenze» di Reggio Calabria (uno dei più attivi e meglio organizzati), «vuole essere un periodico che interessi tutti i Circoli del Cinema». Con i propri mezzi e, se vogliamo, nei propri limiti, ma anche con la propria sincerità e serietà, esso contribuisce inoltre a sfatare, ancora una volta, il concetto che si può avere di un Meridione inteso come provincia della cultura. Insieme agli scritti di varia natura (recensioni di film, di libri, articoli di critica, notiziari, ecc.), conferiscono a Cineclub un carattere personalissimo le note d'indole tecnico-pratica, il Contributo a una ricerca e la Inchiesta sui Circoli del Cinema. Tra gli scritti specificamente dedicati all'aspetto tecnico-pratico-culturale dell'attività dei Circoli, i Circoli e la Federazione dopo il Congresso, di V. (n. 2 - novembre 1950), tocca un problema di estrema importanza per il movimento dei Cineclubs: quello dei rapporti tra politica e cultura, inquadrati dal punto di vista dell'organizzazione della cultura cinematografica. Riconosciuti i legami sostanziali che legano le due attività e avvertita l'esistenza di determinati motivi politici, entrati in seno all'organismo federativo «per iniziativa dell'una e dell'altra parte, e ormai si direbbe, per necessità di entrambe», V. non lamenta, in astratto, il formarsi di un settarismo sul piano culturale (obiettivamente impossibile, anche perché «l'autentica cultura cinematografica, il cinema inteso come arte rivoluzionaria senza indugi, sono, per se medesimi, mezzi di progresso, e non conoscono applicazioni e sfruttamento molto particolari»), bensì il sorgere di un settarismo formale, che non serve né sul piano politico né su quello della cultura, e viene esercitato in vista di quegli scopi pratici — non autenticamente politici, si badi, che come tali sarebbero degni di tutta la nostra considerazione — che, in verità, sono estranei all'arte e alla cultura. Sul n. 3 di Cineclub, in Un chiarimento, V., riprendendo la materia, chiarisce ulterior-

mente il suo pensiero: «È soltanto ridicolo pensare ad un cineclub che abbia paura di dire una cosa, e quindi di dirne un'altra, e poi ancora un'altra, e infine paura di concludere o di lasciare liberi di concludere su un qualsiasi argomento. Se questa è apoliticità, e allora noi non possiamo che essere per la politica: se politica vuol dire vita, scambio e fermento di opinioni, in una parola, cultura». «Niente dunque, da parte nostra, della mortificante concezione di un Cineclub per larve, per manichini, per obiettivissimi pilati. Tutto al contrario, invece. A qualsiasi vicenda pratica possa condurci la situazione, noi non saremo mai con chi intenda spiegarci per quel genere di Cineclub; così come oggi siamo contro coloro i quali considerano con superficialità e inadeguatezza la verace natura dei Circoli del Cinema e, pur individuandola, questa natura, la considerano in un modo, diremmo, egoistico (come se si trattasse d'una invenzione, di un brevetto di parte), e rischiano di portarla su un piano di applicazione ravvicinata, sviluppata anzitempo, epperò univisuale e settaria, e di avviare non solo il fallimento di essa e della relativa impostazione culturale, ma di provocare, con la reazione generale, una concreta possibilità di ritorno al passato». In questi due articoli sono già chiaramente delineate le premesse del programma culturale di Cineclub: premesse che hanno recentemente trovato i loro conseguenti sviluppi anche in fatti di ordine pratico (si vedano in proposito Ai Circoli del Cinema, in Cineclub, n. 9 e Scisma di malavoglia di S. Völlaro, in Rassegna del film, n. 1).

Non possiamo qui riportare per intero i sommari degli undici numeri sinora usciti di Cineclub. Ci contenteremo di esaminare il contributo ufficiale portato a quella revisione che (specialmente qualora se ne afferri il senso ideale e sotto la sua luce s'inquadrino anche gli altri scritti di natura diversa, se non addirittura l'intera fisionomia e la «personalità» della rivista) costituisce (come s'è detto), accanto agli articoli «tecnici»,

liamo: La bataille du rail, Sang d'un poète, comiche di Buster Keaton.

MESSINA - Il locale Circolo ha proiettato Atlantide e Admiral Nakhimov.

MILANO - Il Cine Club Popolare Milanese ha proiettato La bataille du rail, un festival Ivens ed ha organizzato una mattinata popolare con referendum per il film Buongiorno, elefante! di Franciolini, distribuendo la scheda critico-informativa della F.I.C.C.

NUORO - Il circolo nuorese ha messo in programma per maggio i tre film muti di Clair distribuiti dalla F.I.C.C. Per l'occasione è stato realizzato un circuito regionale di cui hanno usufruito gli altri due circoli sardi.

NAPOLI - Il Circolo Napoletano del Cinema, nel corso della sua intensa attività, ha messo in programma per maggio i seguenti film: L'Atalante, A' propos de Nice, La bataille du rail, Zuiderzee, Il carretto fantasma.

PARMA - Dai programmi di maggio del Circolo Parmense segnaliamo: L'Atalante di Jean Vigo e Evasione (« Douce ») di Autant-Lara.

PESCARA - Il Circolo Abruzzese del cinema ha proiettato La corazzata Potemkin e Ossessione.

PISA - Il programma di maggio del Cineclub Pisa comprende: Dies Irae di Dreyer, Orphée di Cocteau, Bara en mor di Stöberg, Terre sans pitié di Buñuel, Battuta nei mari del Sud di Murnau e Flaherty, Enrico V di Olivier. La sezione studentesca presenterà invece: Tabu,

L'uomo del Sud, Enrico V oltre a un film che sarà scelto per referendum dagli stessi studenti. Il Cineclub Pisa ha anche istituito una sezione operaia a Marina di Pisa che ha proiettato nel primo mese di attività: Il silenzio è d'oro, I bambini ci guardano, Monsieur Verdoux, Breve incontro.

PRATO - Il locale Circolo ha proiettato Estasi e Tabu.

RAGUSA - Il Circolo del Cinema ha realizzato una « rassegna del cinema italiano sonoro », presentando: Acciaio, La tavola dei poveri, Il cappello a tre punte, Gli uomini, che mascalzoni!

RAVENNA - Il Circolo Ravennate del Cinema, proseguendo la sua intensa e ben organizzata attività ha presentato in maggio La bataille du rail e tre film sovietici: Miciurin, Nakhimov e Nevskij.

REGGIO EMILIA - Atlantide, Vacanze in collegio e Evasione sono stati recentemente presentati dal Circolo Reggiano del Cinema che ha pure organizzato una anteprima di Furio.

ROMA - Il Cineclub Studenti Romani, sotto gli auspici della Cineteca scolastica del Ministero della Pubblica Istruzione, proseguendo nella sua attività ha presentato un programma di film documentari e Tabu.

ROVIGO - Il Circolo rodigino ha messo in programma Il cappello di paglia di Firenze,

Paris qui dort, il festival Ivens e comiche di Chaplin.

SESTO S. GIOVANNI - Dal locale Circolo sono stati recentemente presentati Il cappello a tre punte e Aleksandr Nevskij.

SUZZARA - Il Circolo del Cinema ha presentato recentemente La bataille du rail, Atlantide, il cappello di paglia di Firenze, Paris qui dort, I due timidi, Aleksandr Nevskij, Dies Irae.

TRENTO - Il Centro Universitario Cinematografico Trentino ha programmato per maggio il festival dei tre film di Jean Vigo (recentemente messi a disposizione dei Circoli dalla F.I.G.C.) e il festival Joris Ivens.

TRIESTE - La bataille du rail e La corazzata Potemkin sono stati recentemente presentati al Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste.

UDINE - Il Circolo Udinese del Cinema ha presentato L'Atalante di Jean Vigo e La bataille du rail di Clément.

URBINO - Il locale cineclub ha presentato due film di Clair: I due timidi e Il cappello di paglia di Firenze.

VENEZIA - Dai programmi del Circolo « F. Pasinetti » segnaliamo: il festival dei tre film di Jean Vigo e La bataille du rail.

VICENZA - Il Circolo del Cinema « Mondo nuovo » ha programmato per maggio: L'Atalante, La bataille du rail, Ossessione.

la spina dorsale della pubblicazione. L'argomento, anche qui (sul n. 3) avviato da G. Aristarco, che sottolinea alcuni aspetti del problema da lui posto su Cinema e in seguito sviluppato in L'arte del film e Storia delle teorie del film, viene ripreso, sullo stesso numero, da P. E. Ambrogio, che sostiene, tra l'altro, la necessità di una libertà assoluta « della critica prima ancora che dell'arte », libertà nel senso di antiprogrammatismo, unico clima nel quale potrà aver luogo una feconda discussione, come sembra affermare (sul n. 4) anche P. Mondello, quando sottolinea il carattere interno e di autocritica che la polemica dovrebbe assumere. Mentre L. Chiarini riconferma, in una lettera, la sua posizione di sano idealista, V. Pandolfi sposta su un piano "sociologico" il problema, e su questo piano cerca, appunto, di trarre alcune conclusioni, sia pure di carattere generale: lamentata la situazione della critica d'arte, che sembra voler restare chiusa a certe istanze e correnti culturali e rifuggire d'altronde da un lavoro di sensibilità e di "sistemazione", egli propone di ricondurre alle sue dimensioni storiche e umane il fatto artistico, liberandolo da impacci teorici, e di approfondire in senso storico-sociale la funzione della critica, che, invece di avviarsi per la strada di un arido intellettualismo, dovrebbe "chiarire anche attraverso il cinematografo il momento storico che si attraversa". U. Barbaro, che interviene nel dibattito con una breve nota apparsa sul n. 5, dopo avere dichiarato che il problema, così come solitamente si pone, non è nuovo, ma fu enunciato, ed anche risolto, tra l'altro, nel suo Soggetto e sceneggiatura, dichiara sorpassata da ogni teoria estetica la questione della specificità delle arti e ritiene inutile soffermarvisi ulteriormente. F. Di Giammatteo avverte i limiti della specializzazione, e a sua volta invita, giustamente, a prospettare il problema in un ambiente più vasto, cioè di cultura. E' un vero peccato che la sua nota, come già quella di Pandolfi, per quanto

ricche di osservazioni acute e pertinenti, risentano (cosa del resto notata dagli stessi autori) di una certa approssimazione e genericità, che impediscono, nell'ambito della materia trattata, di raggiungere risultati più precisi e caratterizzati. Discutibile ci sembra l'articolo di V. Stella, che appare sul n. 6, e che, tra l'altro, come osserva anche v. s. nella nota redazionale che lo accompagna, esula parzialmente dall'argomento. Il dibattito prosegue sul n. 8 di Cineclub, ad opera di Louis Chavance e di F. Rocco. Molto acutamente, il primo denuncia i pericoli dell'astrattezza teorica: ma cade poi, nelle sue conclusioni, in una forma di verismo sconsolato e senza scampo per l'arte cinematografica. Intervengono poi nella discussione, sul n. 9 L. Autera, e, sul n. 10-11, F. Zannino, condirettore di Cineclub, con un articolo non più basato su principi teorici, ma sull'applicazione diretta di alcuni di essi a un film come Les dames du Bois de Boulogne ed alla sua fonte letteraria, cioè Diderot. Sempre sulla revisione troviamo infine un ampio saggio di P. Speri: il quale ama tornare all'aspetto filosofico-idealistico della questione.

Nell'Inchiesta sui Circoli del Cinema, una rubrica che vive da due numeri e alla cui importanza ben allude il titolo, sono finora intervenuti P. Speri, C. Malaspina e L. Bianciardi (sul n. 9), e P. Mondello, F. Rocco, R. Mammarella, P. E. Ambrogio (sul n. 10-11). Non si può chiudere senza ricordare un altro merito del periodico Cineclub: l'ospitalità che offre a scrittori e saggisti nuovi, finora ignorati, dei quali valorizza il contributo, d'indole tecnica e culturale, spesso notevole. Anche in questo senso dunque Cineclub merita tutta l'attenzione e la simpatia delle persone comunque interessate al progresso ed allo sviluppo della cultura: esso è una fucina di forze nuove, dalle quali la cultura, sotto qualsiasi aspetto la si voglia considerare, non ha nulla da perdere, ma tutto da guadagnare.

FERDINANDO ROCCO



Da un'inquadratura di Les dames du Bois de Boulogne (1944), film di Bresson presentato dal Circolo del Cinema "Sequenze" di Reggio Cal.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

ANNA SEGA (Vercina). - Leggerò i tuoi soggetti appena avrò tempo e darò nel contempo una risposta ad un amico di Biella che l'attende da mesi. Ma che strano incarico! Questo, del leggere i soggetti, mi sembra un compito sbagliato, o per lo meno inutile: è un po' come chiedere il giudizio su certe romanze a uno che non le potrà mai cantare, non solo, ma che di musica ne sa così così. Tuttavia, poiché tra le varie incombenze che mi riserva questa rubrica v'è anche quella di sostituirmi in forma — purtroppo — non ufficiale ai consulenti delle cose di produzione, userò sui testi un'attenzione che toccherà lo scrupolo.

PAOLO M. (Palermo). - Il servizio fotografico è cessato da tempo. Mi dispiace.

EMILIO PANTANI (Teramo). - Ti sei accorto che Cinema, il quale da alcuni mesi pativa di «ritardii», ora sta — come dire — rimontando lo svantaggio? Nessun pericolo in vista, del genere di quelli che tu temi. Molti appunti tuoi colgono nel segno, ma non quelli di carattere tragico: sta sicuro, niente involuzione. Per le altre riviste da te citate, mi sembra indegno da parte mia formulare un giudizio. Poi, tu me lo insegni con la tua lettera piena di buone osservazioni, un periodico può mutare assai da numero a numero: è sovente questione di «occasioni», e quindi il parere dato oggi non vale tra quindici giorni. La storia del cinema del Sadoul — al quale però amo riconoscere un'ottima preparazione storica, specie dal lato della «documentazione» (intendimi!) — mi sembra talvolta ancorata alle premesse politiche del Sadoul. Buone per chi le vuole accettare in blocco. Io, certi suoi giudizi composti a quel lume preferisco non riceverli. La storia del Pasinetti era difettosa, è vero, ma devi anche considerare le difficoltà cui è andato incontro il compianto Francesco: scarsa documentazione per forza maggiore, rare possibilità di rivedere i film di cui parlava a lungo (o anche solo di «vedere», quando a Milano, nel '46, proiettarono Westfront 1918, Pasinetti ammise di non averlo mai conosciuto prima) e soprattutto la non compiuta maturità dell'autore. Certamente, se scritta alla vigilia della morte (1949) la sua storia sarebbe stata un'altra cosa. Oggi molti valori sono rivolti e ovviamente corretti in sede critica: nel 1952, non si dirà, ad esempio, che Nosferatu è un buon film solo perché è di Murnau: un tempo sì, perché la carenza di documentazione, la mancanza insom-

ma dell'opera da riesaminare, la memoria che finisce col tradire, portavano sovente a questi risultati «deduttivi» di bizzarra natura.

G. L. R. (Novara). - Il romanzo Il giorno della locusta di Nathanael West (di cui Elio Vittorini dice meraviglie e che in realtà merita una forte attenzione, ma non quella che Vittorini pretende; è un mio giudizio questo, s'intende) mi ha indotto a cercare un'altra opera dello stesso autore, edita in Italia, e precisamente quella Signorina Cuori-Infranti che Bompiani ha pubblicato nel '48, collezione Pegaso, con scarso successo. Buon libro anche questo. E particolarmente «dedicato» a me che tengo, come il protagonista del romanzo, una pagina di corrispondenza coi lettori. Non mi auguro — lo capirai leggendo il libro — la sorte di Miss Lonelyhearts, ma comprendo, nello scorrere la tua lettera, di essere già molto avanti nei capitoli, in quanto «spirito». Le paginette che mi scrivi non hanno alcuna relazione col cinema, infatti non mi chiedono il nome dell'operatore del film X. Y., né un giudizio sul primo piano usato da De Sica nell'inquadratura 135 di Ladrj di biciclette, ecc.; ma col cinema dovrebbero averla, a conti fatti, una vera relazione. Dovrebbero insomma dar da pensare a un regista che vuol rendersi conto di come pensi, e soprattutto senta, un giovane che si considera solo in mezzo a molti. Conservo la tua lettera, pur confessandomi incapace di trovare una risposta, sia pure di poche parole, adeguata ai tuoi problemi. Ma in effetti, è meglio così: sei lucido nella diagnosi, sarai lucido nel trovare una soluzione. Ti spiace se — nascondendo il nome — mostro quanto mi hai scritto ad un regista amico che potrebbe giovare, in senso cinematografico? (Non pensare affatto, ti prego, a quella vignetta apparsa sul New Yorker alcuni anni fa. Uno psicanalista dice a una signora: «Sarete lieta di sapere che ho venduto il vostro ultimo sogno alla Metro Goldwyn Mayer»).

GI. RAM. (Roma). - L'autore del commento musicale di Zulderzee è Hanns Eisler.

GIANLORENZO DEL CORNO (Milano). - L'amico Turconi ha letto la mia risposta sul n. 83 alle tue richieste di carattere shakespeariano e interviene con nuovi titoli desunti dal suo poderoso archivio. Riporto i dati così come li trasmette l'amico di Pavia, al quale rivolgo un ringraziamento particolare. Ti sono consigliati dunque: Romeo and Juliet, by William Shakespeare, A Motion Picture Edition, London, Arthur Barker Ltd. (contiene il testo

del dramma di Shakespeare, la sceneggiatura del film e alcuni saggi sul lavoro di riduzione cinematografica). Film and Theatre di Allardyce Nicol. New York, Cravell, 1936 (ha un intero capitolo dedicato a Shakespeare e il cinema). Key to the Adaptation of the Best of Shakespeare's Plays to the Stage-Cinema-Interaction Process for the Production of Drama di E. J. Rupert Atkinson. New York, The Knickerbocker Press, 1920, 2 volumi. Shakespeare in the Film di H. Drey (in «Woman's Home Companion» del giugno 1916). Stage to Screen di A. Nicholas Vardrac. Cambridge, Harvard University Press, 1949 (dedica molte pagine ai rapporti tra Shakespeare e il cinema). Shakespeare sullo schermo di Paola Ojetti (in «Bianco e nero» vol. XV, n. 5, luglio 1948). Penso che a dispetto delle ricche informazioni turconiane tu possa, con l'aiuto dell'U.S.I.S. (che ora è trasferito in via Bigli) raggiungere solo il volume del Vardrac. L'articolo della Ojetti lo trovi probabilmente nella biblioteca del Castello.

LUIGI BISSIGNANI (Macerata). - Stiamo cercando il modo — e non è semplice! — di dare rilievo a quegli interessanti esempi di «colore»

LUIGI CIACCO (Spoleto). - Temevo, leggendo le prime cartelle del tuo manoscritto, di trovarmi al cospetto di una «introduzione a un saggio sul neorealismo», poiché, tu stesso lo ammetterai, l'inizio è più un riassunto di posizioni che una posizione vera e propria. Ma finalmente una frase mi ha riscosso: «Perché allora voler giudicare in blocco le opere raccolte sotto questo segno commerciale [il neorealismo], parlare di crisi del movimento, comporre bilanci provvisori, accostando opere diverse tra loro e tenendole staccate da quel curriculum del loro autore in cui si inseriscono e in cui solo trovano giustificazione e illuminazione?». Il resto è un poco ovvio, un poco risaputo. Sì, è un piccolo saggio che dimostra buona volontà: continua così. Ma assenti dalle note e se ti è possibile, dalle troppe citazioni. Il tuo lavoro è lungo quattro cartelle e sette righe, ma ha ben ventisette note a piè di pagina, con riferimenti che vanno da Platone a Viaggi.

CAMILLO MERLINI (Torino). - Grazie delle buone parole che hai per me, anche se non sempre condividi le mie osservazioni e spesso quelle di altri redattori. Ma come è possibile andare sempre d'accordo? Non mi sembrano giusti, a esempio, certi tuoi appunti, né mi piacciono alcuni aggettivi che adoperei («spudorato» non ti sembra eccessivo?). Cinema non ha mai risparmiato riserve di varia natura a De Santis (prova a rileggere le recensioni a Riso amaro. Non c'è pace tra gli ulivi, Roma, ore 11) anche perché De Santis è un nostro amico, e noi abbiamo dell'amicizia un'idea precisa. In verità la tua lettera aperta (troppo lunga per essere pubblicata, e alla quale Cinema comunque risponderà quanto prima) non chiarisce molto le idee.

FRANCO BARILA (Vicenza). - Hai ragione, non si può attaccare in quel modo De Sica e Umberto D. Ma Cinema non polemizza con certi individui, inesistenti come preparazione e intelligenza, né con certe riviste.

GIULIO RICCARDO (Torino). - Anche a te non è piaciuto Roma, ore 11, che definisci sbagliato. Ma la tua critica, come quella del Merlini, non convince; né mi convincono alcune tue osservazioni di carattere generale. Se capiti a Milano, telefona, potremo così chiarire più di un equivoco. Notizie dei concorsi che ti interessano, te puoi tro-

vare nella rubrica «Cinema gira».

ANTONIO PESANTE (La Spezia). - Per quell'annuario del cinema italiano, rivolgiti al dr. Alessandro Ferrai, via Caposile 2, Roma.

IL PRESUNTUOSO (Roma). - Le due copie supplementari sono state passate, appena giunte in redazione, al Premio Pasinetti.

C. GRAZIA E DOLORES (Vigevano). - Avete sbagliato genere di rubrica, care figliole. Perciò il vostro «S.O.S. Il clamoroso appello di tre fanciulle brune» non potrà essere ascoltato dai lettori di Cinema. Avete provato con Bolero Film?

ANNA MARIA NEGRI (Milano). - A quest'ora avrai già appreso, leggendo le cronache da Cannes, i dati del film Detective Story. Comunque, visto che la precisione ti piace, eccoti delle informazioni più accurate. Produzione Paramount 1951-52. Regia: William Wyler. Sceneggiatura: Philip Yordan e Robert Wyler, dal dramma di Sidney Kingsley. Fotografia: Lee Garmes. Attori: Kirk Douglas (Ispettore MacLeod), Eleanor Parker (Mary MacLeod), William Bendi (Ispettore Brody), Cathy O'Donnell (Suzanne Carmichael), Bert Freed (Ispettore Dakis), Frank Faylen (Ispettore Gallagher), William Phillips (Ispettore Callahan), Grandon Rhodes (Ispettore O'Brien), Louis Van Rooten (Joe Feinson), Craig Hill (Andrew), Lee Grant (la ladra; premiata a Cannes), Horace MacMahon (il commissario Monaghan), Warner Anderson (l'avvocato Sims), George MacReady (Schneider), Joseph Wiseman (Charley), Michael Strong (Lewis). Cosa penso del Ponte di Waterloo? Un decente e accurato film spremilacrime.

F. PATRIZI (Livorno). - Più di una volta Boule de Sulf è stato portato sullo schermo. L'edizione del '45, diretta da Christian-Jaque, interpretata da Micheline Presle e Louis Salou, è venuta in Italia col titolo Ribellione. In America ne hanno ricavato un film con Simone Simon e anche in Russia i registi sovietici si sono cimentati col racconto maupassantiano. Quando è apparso Stagecoach («Ombre rosse») in Italia molti critici hanno messo in rilievo la strana parentela dei soggetti, o per lo meno degli «spunti». Stagecoach è tratto da un racconto di Ernest Haycox, Stage to Lordsburg, che puoi trovare nel volumetto The Pocket Book of Western Stories, serie dei Pocket Book n. 293, facilmente rinvenibile nelle librerie italiane.

MARIO ROCCHI (Lucca). - Vorrei non tornare più sull'argomento. Soprattutto se ripenso all'inurbano tono del segretario del Circolo del Cinema di Lucca, con relative minacce di «vie legali» o qualcosa del genere. Perché certi ragazzi spingono la passione del cinema sino all'animosità? Passiamo ad argomenti meno squalidi. Il n. 63 lo devi richiedere direttamente alla nostra Amministrazione, in via Serio 1 a Milano. Io vivo isolato con il mio vecchio e i stolti spelacchiati cavalli; non ho «rese», né arretrati, né registri. Auguri.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

EMILIO PANTANI (Via del Molino 29, Teramo). - Cambierebbe con pubblicazioni e libri di cinema, i nn. 45, 47 e 170 di Cinema — vecchia serie e il volume di Vittorio Calvino Guida al cinema.

MARCO ROMOLI (Via Tamburini 2, Milano). - Cede la rassegna del film, i primi tre numeri, (Comunicazione a M. R.; non posso ospitare l'altro annuncio).

CARL VINCENT (Villa del Conte, Padova). - Cerca Bianco e Nero n. 6, 7, 8 del 1940; 1, 5, 10 del 1941; 3 del 1948.

in Italia — fu presentato un pomeriggio di sole (raro a Cannes quest'anno), ma il nome di De Sica aveva lo stesso riempito la sala. I migliori critici ne furono entusiasti e lo compararono (con eccessiva facilità) a *Ladri di biciclette*. Troppo cinematografico per toccare la giuria, ad altri giochi intenta! È vero che il prestigio di De Sica l'intimidiva, ma la presentazione pomeridiana sembrava autorizzarla a perdere ogni riguardo per uno dei più grandi registi del cinema contemporaneo. Dopo un indiano *Bhoopali* (« Canto immortale ») che d'immortale non aveva che il nome, l'atteso *Banquet des fraudeurs* di Henri Storck (Belgio) deluse un poco gli ammiratori dell'amico di Jean Vigo e del sensibile regista di molti cortometraggi di qualità. Il soggetto di Charles Spaak è stato probabilmente mal servito da attori medi e mediocri. Silenzio (di tomba) sull'*Ausente* (« L'assente »), messicano, e su *Die Stimme des Anderen* (« Canzone d'una notte »), tedesco. I film erano tanto pesanti che un giorno di riposo fu accordato ai partecipanti... D'altronde era il 1° maggio. Il festival stava per entrare nella seconda metà e per non scoraggiare i presenti la Francia presentò il film di André Michel, *Trois femmes* (« Tre donne ») uno dei soliti mosaici di Guy de Maupassant onestamente registrato su pellicola. Ma la rivelazione della Mostra era riservata alla sera del 2° maggio. *Due soldi di speranza* di Renato Castellani affrontava per la prima volta un pubblico internazionale, chiuso alle illusioni, ai ricordi, alle tenerezze d'un linguaggio meridionale, gelido come un Cartesio da salotto, pronto a graffiare (se l'occasione s'offre). Ebbene, il pubblico francese ha meravigliosamente reagito al film di Castellani, con una sensibilità che ci sorprende quando teniamo conto delle differenze di lingua e di costumi. Mi pare che il pubblico italiano sia stato sensibile al contenuto "comico" del film, mentre il pubblico francese seppe vederlo in chiave poetica. Quindi, gioia sprecata delle platee italiane e sorrisi commossi delle platee francesi. Ognuno si rese conto che Castellani evita d'esprimere una « dottrina » che appesantirebbe la sua ispirazione. Ma non è possibile staccare *Due soldi di speranza* dal resto, cioè dalla produzione detta cinematografica. Da questo punto di vista, il contributo di Castellani è immenso; pur restando legato alla realtà, ce la restituisce in esametri. Si ricordi la scena d'amore di Antonio e Carmela e il « fantasma » del padre: si tende l'orecchio, come per afferrare l'eco d'un anfiteatro della Magna Grecia.

Questo primo tempo si chiude su un incontro curioso di J. J. Gautier, il più feroce dei critici "parigini", e di Pierre Laroché, scenarista e critico mordente del più scanzonato dei settimanali: entrambi, dinanzi a *Due soldi di speranza* e alla sua « verve », parlano cautamente dell'alito di Shakespeare. Una cronaca non è fatta per discutere, ma speriamo che questa parola scateni le passioni d'un mondo che non sa neppure cosa fosse la gioia elisabettiana.

LO DUCA

P.S. - Non siamo ingiusti per omissione. Nel primo tempo, su due dozzine di documentari, sono da segnalarsi *Ritmi di Rotterdam* (Olanda), *Groenland* (Francia), *Bambini* (Italia), *Templi e statue antiche* (Giappone) e *Paese indiano* (Svezia).

interno, deve anche affermarsi su quello internazionale, porterebbe ad un arresto del processo di sviluppo della nostra industria cinematografica e ad un danno sensibile per tutti. Il timore che tale limitazione si verifichi influisce già negativamente sul piano psicologico, tanto è vero che sono ormai ben pochi i produttori italiani (e fra questi c'è il sottoscritto) che abbiano il coraggio di impostare sei o sette film nella corrente stagione. Così, dopo la punta massima di 110 film raggiunta nel 1951, il numero dei film italiani tende ora a diminuire e dato che, come è stato giustamente osservato qualche mese fa dal Sottosegretario alla Presidenza, "la qualità si ottiene dalla quantità", è evidente che l'attuazione di disposizioni che portassero ad una ulteriore riduzione del numero dei film non mancherebbe di influire negativamente sul livello qualitativo.

Devo aggiungere che anche la prospettiva di un inasprimento dei criteri seguiti per la censura suscita non poche inquietudini tra i produttori. Anche a questo proposito, per adesso, sembra che si tratti di semplici voci più che di una vera minaccia, né si può affermare che, tutto sommato, i competenti organi centrali esplichino un rigore maggiore di quello che esplicavano nel passato. Ben diverso è invece il comportamento delle autorità periferiche, che, a esempio per quanto riguarda la censura dei cartelloni e degli affissi pubblicitari, manifestano già da qualche tempo uno zelo e un rigore preoccupanti. Per concludere coi vari argomenti finora trattati ritengo che, se non si verificheranno giri di vite nel settore della censura, se il pagamento dei premi e la concessione dei visti di esportazione saranno resi più rapidi, e soprattutto se, anziché limitare i contributi, si largheggerà nell'assegnazione del 18%, l'industria italiana del cinema potrà guardare con sufficiente tranquillità al futuro. Altrimenti saranno guai, e guai seri. Si parla spesso sui giornali e sulle riviste, di crisi del soggetto. Penso anch'io che tale crisi esista e sia oggi chiaramente avvertibile. Nei soggetti che ci vengono presentati si riscontra, da qualche tempo, la mancanza di un libero estro inventivo, si nota una certa stanchezza della fantasia. Ciò dipende, evidentemente, dal fatto che la professione del soggetto si va sempre più commercializzando e si afferma, in conseguenza, la tendenza a sfornare soggetti in serie sugli argomenti considerati di più facile piazzamento perché "alla moda"; ma dipende anche da una certa mancanza di coraggio da parte dei produttori che non forniscono ai soggettisti più dotati di originalità e fantasia il necessario incoraggiamento. E' anche vero però che la prudenza dei produttori è determinata dalle condizioni effettive del mercato. Così l'intero problema del soggetto si muove nei limiti di una specie di circolo chiuso che non si vede bene, per ora, come possa essere spezzato.

FORTUNATO MISIANO

spota maniaco, l'imperatore Rodolfo II, circondato nel suo castello di Praga da una cricca di cattivi consiglieri e di cortigiani avidi. Gli autori senza dubbio volevano con la loro opera reagire all'intolleranza razziale dei nazisti, ma essi, per ragioni di carattere commerciale, non osarono correre il rischio di criticare i potenti vicini della Cecoslovacchia coi quali, del resto, i produttori di Praga mantenevano le migliori relazioni d'affari. La costosa scenografia di Andreiev e la fotografia espressiva degli operatori cechi Jan Stallich e Václav Vich, oltre l'interpretazione notevole di Harry Baur nel ruolo dell'imperatore Rodolfo, risultarono così le sole indiscutibili qualità positive del film, fiacco nella sua costruzione drammatica e vago nella sua concezione ideologica. Ciò che Jan Werich non potette realizzare nel 1936, l'ha realizzato, sotto la spinta di nuove circostanze, nel 1951 col film *Cisaruv pekar* (« Il fornaio dell'imperatore ») inserito nel quadro della produzione nazionalizzata del Film di Stato cecoslovacco. L'idea centrale della leggenda sul Golem è stata resa attuale mediante l'allusione che la forza gigantesca, incarnata nel corpo del gigante d'argilla, simbolizza l'energia atomica che può dare all'umanità sia la gioia e la ricchezza che la miseria e la distruzione. Da questo soggetto di Jan Werich, perfezionato dallo sceneggiatore Jiri Brdecka, il regista Martin Fric ha tratto la materia d'una grande satira storica realizzata a colori e senza risparmio nella sontuosità di molte scene. Jan Werich, che è l'attore comico più popolare della Cecoslovacchia, ha interpretato sia la parte dell'imperatore Rodolfo II sia quella del suo "doppio", il fornaio Mathieu. Questi, che è un semplice popolano, fuggendo dalla prigione, viene per caso a finire nella camera da letto dell'imperatore e, vestito come Rodolfo, svela i traffici sordidi e gli intrighi di una banda di impostori i quali, essendo agenti dei sovrani stranieri, volevano impossessarsi del segreto di Golem per far servire la forza del gigante d'argilla ai loro scopi disonesti e distruttivi. Alla fine tutti gli astrologi, gli alchimisti e i ciarlatani che dominavano approfittando del desiderio dell'imperatore di poter produrre l'oro artificiale, sono smascherati e cacciati dalla corte imperiale e l'energia del Golem, che doveva servire ai loro scopi distruttivi, viene incatenata e messa al servizio del popolo. A questo punto lo spettatore si rende conto del fatto che, come Mathieu ha legato la forza di Golem e prevenuto così il pericolo del suo abuso eventuale per la distruzione dell'umanità, così oggi bisogna legare e mettere al servizio delle industrie di pace la forza nascosta nell'atomo onde impedire la disgrazia di future Hiroshima. Questo nuovo adattamento cinematografico della vecchia leggenda praghese del Golem rappresenta, per l'impostazione realistica dei personaggi e della storia passata e presente cui essa si ispira, una delle opere più progressive della cinematografia cecoslovacca contemporanea che nella vena satirica ha trovato un campo di azione dalle possibilità illimitate.

JAROSLAV BROZ



Cannes. V Festival internazionale del film. Mack Sennett, festeggiatissimo, dopo la proiezione di alcuni suoi vecchi cortometraggi comici