CINEMA

SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO LIRE 87

NUOVA SERIE - 1 GIUGNO 1952

LETTERE

ROMA, maggio

Caro «Cinema»,

non avrei pensato di rubare spazio alla rivista per un «manichino» e una Coca-Cola, se non fosse per un, sia pur piccolo, fatto personale: mi vedo, infatti, chiamato in causa (Rider's Indigest *del n. 83) nella polemichetta tra O.D.F. e gli autori di* Il manichino ammalato, *Brusoni e De Martini, e ritengo utili alcune brevissime postille.*

Punto primo. *La «varietà di argomenti», vera o «illusoria» (secondo la disinvolta dizione di Brusoni e De Martini), con cui avrei stroncato* Il manichino ammalato, *non esiste. In realtà, commentando sulla rivista* Libero orizzonte - Cinema *ridotto i risultati del Concorso FEDIC dell'estate 1951, dimostrai che il lavoro in questione era sbagliato, facendo uso di un solo argomento: quello della sua non validità (e vorrei dire inesistenza) sul piano della cultura cinematografica in ispecie e della cultura «tout court» in genere.*

Punto secondo. *Mi soffermai a esaminare piuttosto diffusamente* Il manichino ammalato, *non perché il film stesso lo meritasse, ma per due motivi: 1) perché credetti doveroso, su una rivista specializzata, illustrare le considerazioni che a Montecatini mi avevano indotto a oppormi alla premiazione di questo lavoro — di retroguardia, e non di avanguardia, come ha rilevato anche* Cinema *— decisa dagli altri membri della giuria; 2) perché Brusoni e De Martini, dando prova della stessa insofferenza per le critiche ora dimostrata anche nei confronti del* Rider's Indigest, *mi scrissero una lunga lettera che voleva essere dottrinaria e che mi costrinse a talune precisazioni (per loro — oso sperare — utili) in materia di esistenzialismo.*

Punto terzo. *Il fatto che, conseguendo una laurea in filosofia del diritto, io abbia imparato fra l'altro la storia della filosofia e quindi sia stato in grado di fornire a Brusoni e De Martini, come già detto, talune precisazioni in materia di esistenzialismo, non mi autorizza a fregiarmi dei titoli di "professore" e "filosofo" che gli stessi Brusoni e De Martini mi attribuiscono e che O.D.F. su* Cinema *sembra avallare), né voglio millantar crediti in casa d'altri.*

Punto quarto. *La faccenda del fim portato materialmente in trionfo a Roma è andata esattamente nel modo che segue. Un cineamatore che doveva realizzare un suo lavoretto da inviare al Concorso di Barcellona, aveva visto alcune fotografie del* Manichino ammalato *e se ne era incuriosito. Aveva visto anche uno dei foglietti al ciclostile distribuiti da Brusoni e De Martini (a proposito: ma il regista Piero Lamperti che parte ci fa?) ai giurati di Montecatini per "spiegare" il recondito significato filosofico (?) del loro lavoro, e si era incuriosito di più. E, poiché faceva e fa parte di uno dei tanti clubs "esistenzialisti" che pullulano nel nostro povero Paese, chiese al segretario della FEDIC, Pietro Di Mattia, il permesso di visionarlo, appunto in sede di club: permesso che non poteva non essere accordato. Il trionfo, poi, ci fu effettivamente, il che è spiegabilissimo, quando si pensi che il livello intellettuale dei giovani "esistenzialisti" nostrani è press'a poco quello dei ragazzetti di Parigi, pronti ad andare in delirio in una qualche cantina per le esibizioni dell'ormai ingigionito clarinettista Sidney Bechet, che suona* Les Oignons *o altre baggianate del genere.*

Abbiti molti ringraziamenti, caro Cinema, *e i miei più cordiali saluti.*

S. G. Baiamonte

TRENTO, maggio.

Caro «Cinema»,

da qualche tempo la RAI mette in onda una rubrica dal titolo: I divi raccontano la loro storia; *alcune settimane fa è stato il turno di Lucia Bosè: fin qui niente di straordinario, ma il bello viene adesso. Come tutti ricorderanno, Lucia Bosè giunse al cinema grazie ad un concorso di bellezza che la proclamò Miss Italia, e la sua notorietà crebbe mano a mano che tutti i giornali illustrati pubblicavano fotografie ed interviste, fatte e concesse dalla "diva", «Lucia Bosè», scrivevano i giornali, «era commessa in una pasticceria, ecc.... »; ed a questo proposito ricordo una sua fotografia apparsa non rammento più su quale giornale, con la seguente didascalia: «Lucia Bosè ha voluto passare ancora una giornata nella pasticceria ove per tanto tempo, ecc.... ».*

Ora capirai la mia sorpresa quando sentii — durante la trasmissione — che Lucia Bosè prima di diventare Miss Italia e attrice, faceva la dattilografa; ed ancor più quando narrando le "vicende" che precedettero il primo provino del film Non c'è pace tra gli ulivi; *disse di aver cantato, (poiché l'agitazione, l'emozione, o che so io, le impedivano di recitare) e non fischiato, come si disse qualche anno fa. Fra commessa di negozio e dattilografa, c'è effettivamente una certa differenza, fra cantare e fischiare pure.*

Se è vero che Lucia Bosè era commessa e fischiava, non capisco perché l'attrice o chi per lei debba vergognarsi. In fondo essere stata commessa, vuol dire aver lavorato tanto come una dattilografa: perché dunque Lucia Bosè cerca di innalzare il proprio livello sociale antecinema? Non ti pare, caro Cinema, *che sia una debolezza un po' provinciale? Sinceramente non capisco queste contraddizioni. Non mi stupirei che di questo passo Anna Magnani avesse fatto l'insegnante di italiano, e Fabrizi, che so, il cuoco!*

Cordialmente

Ciancarlo Pacher

P.S. *La trasmissione era curata da D. Meccoli e da M. Verdone, dal momento che quest'ultimo è nei tuoi ranghi, chiedigli spiegazioni. Grazie.*

Il rispetto della verità è certamente importante, ed è fondamentale quando si tratti di verità sostanziali. Ma è questo il caso dei fatti denunciati dal Pacher? Il Pacher ha un'eccellente memoria: gliene dò atto e mi complimento con lui; ma mi sembra che egli drammatizzi fuor di luogo. E' vero: quando Lucia Bosè fu eletta Miss Italia, era commessa di pasticceria, ma prima era stata dattilografa presso un avvocato. Preparando la sua biografia per la rubrica radiofonica *I divi raccontano la loro storia*, ci parve, a Mario Verdone e a me, che non avremmo commesso un tanto deplorevole arbitrio se, al tempo dell'elezione a Miss Italia, avessimo spostato la Bosè da una pasticceria a uno studio d'avvocato. Lo spostamento ci dava il vantaggio di dire, con una scena e un dialogo distesi, particolari del suo carattere che altrimenti avrebbero richiesto più scene. Analoghe spiegazioni, del resto ovvie, potrei dare per averla fatta cantare anziché fischiare. E con ciò mi pare di avere anche detto che non c'è stata alcuna "debolezza provinciale" da parte dell'attrice, la quale anzi desidero, con l'occasione, elogiare per la semplicità e la schiettezza con cui racconta la sua vita. Ella sa benissimo che l'essere nata in un ambiente operaio, l'essere stata dattilografa e commessa di pasticceria, non è affatto un titolo di demerito o una diminuzione. Quando le proponemmo le modifiche lamentate dal Pacher, la Bosè le accettò perché riteneva che sostanzialmente non falsassero nulla. E difatti così è: non le pare, signor Pacher?

Domenico Meccoli

MODENA, maggio.

Caro Aristarco,

la lettera dei Sigg. Bertieri e Gherardi dirigenti di un Circolo dell'U.I.C.C., invero di tono molto garbato, ha due difetti fondamentali che ci sembra importante rilevare. L'uno consiste nel fatto che il quadro particolareggiato e "documentato" della situazione dei Circoli federati si riferisce al decorso anno sociale 1950-51; pertanto ha un interesse più, diciamo, storico che attuale: cioè non giustifica affatto la "presente" posizione dell'U.I.C.C. L'altro consiste nella mancata dimostrazione del perché fosse e sia necessario, al fine di "ricreare" la F.I.C.C. (scopo e desiderio espresso dai due dirigenti genovesi), creare L'U.I.C.C., cioè un organismo contrapposto. Se quelli che sono gli attuali dirigenti di Circoli aderenti all'U.I.C.C. sono stati in grado di costituire questo nuovo organismo, a maggior ragione avrebbero potuto, rimanendo in seno alla F.I.C.C., modificarne o cambiarne, dove a loro parere occorresse, il funzionamento amministrativo e gli orientamenti culturali-ideologici, punti su cui insiste la critica, che chiameremmo, retrospetiva, dei Sigg. Bertieri e Gherardi. Che tale azione potesse e possa svolgersi efficacemente in seno alla F.I.C.C. è dimostrato dal fatto che le critiche mosse nel Congresso di Palermo (V°) da Carancini e Milani all'attività editoriale e ai programmi della Federazione hanno portato a una revisione degli "errori" additati nella lettera che stiamo citando, concretatasi: 1) nella pubblicazione del Quaderno sul cinema svedese e del quindicinale Circoli del Cinema. *2) nella distribuzione diretta di film "occidentali"* (Paris qui dort, Le chapeau de paille d'Italie, Les deux timides, Atalante, Atlantide, Mädchen in Uniform, La chienne, Madame Bovary, Boudu sauvé des eaux *nonché* Estasi).

Essendo perciò le critiche in questo campo già superate dai fatti, passiamo senz'altro al campo amministrativo, in cui però confessiamo subito di avere scarsa competenza. Forse per questo non riusciamo a capire in virtù di quale magica formula i contributi pagati dai Circoli per provvedere alle spese federali di Milano e di Roma potrebbero ritornare decuplicati o centuplicati a ciascun Circolo. Ma ammettendo che ciò sia possibile, mediante un funzionamento organizzativo e amministrativo diverso dal presente, si capisce ancor meno la necessità della c. d. scissione in quanto bastava proporre, o direttamente ai singoli Circoli o in sede di Congresso, il nuovo sistema economicamente così vantaggioso per ottenere l'appoggio della grande maggioranza dei Circoli e per indurre i dirigenti centrali ad applicarlo in avvenire.

Nella speranza che il pubblico scambio di idee fra dirigenti di Circoli contribuisca a ricostituire l'unità dei Cineclub italiani, ci permettiamo di chiedere a Cinema *cortese ospitalità. Ringraziando*

Magda Pollari Maglietta, Nino Calderini e Daniela Dell'Occhio (del Cons. 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 - 1
Giugno 1952

FASCICOLO 87

Questo numero contiene:

Lettere . . . . . Seconda di copertina

TULLIO KEZICH
I nostalgici del "Dixie" e la difesa della razza 285

A. PITTA e E. CAPRIOLO
Sacerdoti: Dio ha bisogno degli uomini
(Inchiesta "Il cinema e il pubblico") . . 288

LUIGI CHIARINI
Fantasia, realismo e ritorno alla censura . 291

O. D. F.
Rider's indigest 292

GENINA, ZAMPA e VERGANO
Che cosa pensiamo della censura 293

JOHN HUSTON
Senza tatuaggi la regina africana 294

STELIO MARTINI
L'uomo che uccise Pilato fra le spigolatrici di Sapri 295

GIORGIO N. FENIN
Hughes e Jarrico nella città atomica . . . 298

CARLO DOGLIO
Sociale e non politica la crisi del film francese 299

FERDINANDO ROCCO
I registi: *Fred Zinnemann* 302

GULLIVER
Segnalibro: *"Il gusto creativo" di Béla Balázs* . 304

TOM GRANICH
Ricordo di Garfield 305

M. A. PROLO
Retrospettive: *Giunse al castello la macchina di Boaro* 306

VICE
Film di questi giorni 307

ORESTE DEL BUONO
I cortometraggi 307

GLAUCO VIAZZI
Anteprime: *"La rivolta al villaggio" di Mach* 308

V. TOSI e S. VOLLARO
Circoli del cinema 309

***

Biblioteca 310

IL POSTIGLIONE
La diligenza 312

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'amministraz. del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Cosetta Greco in "Fratelli d'Italia", film diretto da Pietro Germi.

Marilyn Monroe. Questa attrice, già apparsa in The Asphalt Jungle *di John Huston e* All about Eve *di Joseph L. Mankiewicz, è una delle interpreti di* Clash by Night, *recente opera diretta da Fritz Lang.*

Roma. Il regista William Wyler durante una conferenza stampa. Il regista americano dirigerà prossimamente in Italia Roman Holiday.

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: LA CARROZZA D'ORO *(prod. Francesco Alliata, per la Panaria Film; in technicolor: e più precisamente nel nuovo tipo di colore, detto « Three Stripes »), regista Jean Renoir, direttore della fotografia Claude Renoir, operatore Rodolfo Lombardi, scenografia di Mario Chiari, costumi di Maria De Matteis, 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 (il montaggio del film, la cui lavorazione è durata complessivamente cento giorni, viene curato personalmente dallo stesso regista);* DOV'E' LA LIBERTA'? *(Ponti-De Laurentiis), regista Roberto Rossellini, operatore Aldo Tonti, interpreti Totò, Nyta Dover, Vera Molnar, Franca Faldini, Leopoldo Trieste, Giacomo Rondinella, Fortunato, Pasquale e Nino Misiano;* CUORE FORESTIERO *(prod.: Ditta Ferrigno, Napoli), regista Armando Fizzarotti, operatore Carlo Carlini, interpreti Piero Lulli, Aldo Nicodemi, Maria Piazzai, Gigi Pisani, Amalia Pellegrino, Franco Jamonte, Arturo Gigliati;* RIMORSO *(Romana Film), regista Armando Grottini, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Otello Toso, Maria Grazia Francia, Linda Sini, Mirko Ellis, Tina Pica, Agostino Salvietti, Gigi Pisani, Enzo Maggio;* L'INGIUSTA CONDANNA *(Zeus-Electron), regista Giuseppe Masini, operatore Augusto Tiezzi, interpreti Rossano Brazzi, Gaby André, Elvy Lyssiack, Umberto Sacripanti, Mino Doro, Sergio Tofano, Fedele Gentile, Ubaldo Lay, Amedeo Trilli, con la partecipazione di Guido Riccioli e Nanda Primavera.*

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: ART. 519 C. P. *(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), regista Francesco De Robertis, operatore Carlo Bellero, interpreti attori nuovi allo schermo o non professionisti (il film viene realizzato con la collaborazione della 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), con Massimo Girotti, Tamara Lees, Roldano Lupi, Luciana Vedovelli, con la partecipazione di Umberto Spadaro (il regista, l'operatore e i tecnici sono gli stessi del film precedente: i due film vengono infatti realizzati contemporaneamente);* I TRE CORSARI *(Ponti-De Laurentiis), regista Mario Soldati, operatore Tonino Delli Colli, interpreti Ettore Manni, Cesare Danova, Marcello Salvatori, Marc Lawrence, Barbara Florian, Alberto Sorrentino, Tiberio Mitri;* IOLANDA LA FIGLIA DEL CORSARO NERO *(Ponti-De Laurentiis: produzione realizzata contemporaneamente a quella precedente), regista Soldati, operatore Delli Colli, interpreti Kay Wilkens, Marc Lawrence, Ettore Manni Renato Salvatori, Barbara Florian, Umberto Spadaro, Guido Celano;* L'ORFANELLA DI POMPEI *(Colamonici-Montesi), regista Flavio Calzavara, operatore Adalberto Albertini, interpreti Hélène Remy, Guglielmo Barnadò, Evi Maltagliati, Delia Scala, Mario Terribile, Antonio Barone;* UOMINI SENZA PACE *(Centro Latino Cinem.-Chapalo Film), regista Saenz De Heredia, interpreti Raf Vallone, Elena Varzi, Giulio Peña, Emma Pennella, Fernando Fernàn-Gomez;* OMBRE VIVE *(Clio Film-E.N.I.C.), regista Mario Baffico, operatore Otello Martelli, interpreti Eduardo De Filippo, Lea Padovani, Paolo Stoppa, Leda Gloria, Giorgio Di Lullo, Gisella Sofio, Antonio Pier Federici, Nyta Dover, Luciana Vedovelli;* LA COLPA DI UNA MADRE *(Zeus-Manca), regista Carlo Duse con la supervisione di Carmine Gallone, operatore Dino Giordani, interpreti Marina Berti, Folco Lulli, Otello Toso, Mirella Uberti, Ave Ninchi, Erno Crisa, Lauro Gazzolo, Marcella Rovena, Carlo Tusco, Richard McNamara, Albino Principe;* IL TENENTE GIORGIO *(Flora Film, dal romanzo omonimo di Nicola Misasi), ragista Raffaele Matarazzo, operatore Mario Montuori, interpreti Massimo Girotti, Milly Vitale, Gualtiero Tumiati, Paul Muller, Achille Millo, Luigi Pavese, Enzo Fiermonte, Aldo Nicodemi;* LA

CINEMA GIRA

Modena. Il regista Carlo Lizzani e l'attore Andrea Checchi insieme con alcuni dirigenti del Circolo del cinema Francesco Pasinetti. Lizzani si appresta a realizzare un film sulla situazione della Valle Padana.

BARRIERA DELLA LEGGE (A.B.C.), regista Piero Costa, operatore Augusto Tiezzi, interpreti Lea Padovani, Jacques Sernas, Maria Frau, Enzo Fiermonte, Cesare Fantoni, Elio Adan, Evar Maran, Giulio Donnini, con la partecipazione straordinaria di Rossano Brazzi; LA REGINA DI SABA (di cui si era erroneamente comunicato, nel numero scorso, il termine della lavorazione; prod. Oro Film), regista Piero Francisci, operatore Mario Montuori, interpreti Leonora Ruffo, Gino Cervi, Marina Berti, Gino Leurini, Dorian Gray, Nyta Dover, Aldo Fiorelli, Umberto Salvestri, Mario Ferrari, Franco Ciani, Cesare Fantoni; NOI DONNE, Filmcostellazione-Titanus-Guarini: di tale film, derivato da un'idea di Zavattini, che narrerà un episodio autentico della vita di quattro attrici, la Bergman, la Magnani, la Miranda e la Valli, è attualmente in lavorazione soltanto l'episodio che si riferisce a quest'ultima), regista Gianni Franciolini, operatore Enzo Serafin, interpreti Alida Valli, Paolo Stoppa e altri attori presi dalla vita reale (fra cui la stessa madre dell'attrice); CANI E GATTI (Record Film), regista Leonardo De Mitri, operatore Marco Scarpelli, interpreti Titina De Filippo, Umberto Spadaro, Antonella Lualdi, Armando Francioli, Marisa Merlini, Umberto Melnati, Carlo Romano, Carletto Sposito, Gianni Cavalieri, Silvio Bagolini, Rita Livesi; BELLEZZE IN MOTOSCOOTER (Safa-Palatino), regista Carlo Campogalliani, interpreti Isa Barzizza, Carlo Giustini, Virginia Belmont, Fulvia Franco, Enrico Viarisio, Riccardo Billi, Mario Riva, Gianna Baragli, Linda Sini, Maria Piazzai, Maria Pia Trepaoli, Aidé Zuffi, Galeazzo Benti, Carlo Mazzoni, e un folto gruppo di « misses » di ogni genere: da Vira Silenti (Miss Capri) a Gabriella Cioli (Miss « Bellissima »), da Simona Andreazzi (Miss « Tipo ») a « Miss Olanda » (di non so quale anno), con la partecipazione straordinaria di Tazio Nuvolari; PENTIMENTO (Eva Film), regista Enzo Di Gianni, operatore Carlo Nebiolo, interpreti Eva Nova, Cesare Danova, Nyta Dover, Paul Muller, Leopoldo Valentini, Bruno Corelli, Enrico Glori, Nilla Pizzi, Gino Latilla, con la partecipazione di Doris Duranti; LA FANCIULLA DI POMPEI (S.A.P. Film, Napoli), regista Armando Fizzarotti, operatore Romolo Garrone, interpreti Renato Baldini, Roberto Risso, Silvana Muzi, Elli Parvo, Beniamino Maggio, Leda Gloria, Ugo D'Alessio, Nilla Pizzi; UNA CROCE SENZA NOME (Prod. Cin. Prodan-Torri), regista Tullio Covaz, operatore Carlo Carlini, interpreti Carlo Ninchi, Amanda Calvert, Francesco Golisano, Franca Tamantini, Franco Pastorino, Gianni Rizzo, Peter Trent, Marco Tulli, Giovanni Grasso, Massimo Pianforini e quattro ragazzi: Gaetano Pessina, Luciano Caruso, Enzo Cerusico e Michele Capizzoli.

La « Alpes Film »

...comunica che la lavorazione degli esterni del film Il richiamo del ghiacciaio, che si svolgono al Gran Combin, a oltre i 3.500 metri d'altezza, non è ancora terminata. Il regista si chiama Osvaldo Langini, e gli operatori sono Luis Kartner e Ugo Frassi. Insieme agli attori Erika Maltesi, Loisette Lawrence, Osvaldo Langini, Marius Misard, Antimo Reyner e Tino Roberti, partecipano al film otto guide alpine valdostane.

Con la chiusura...

...del secondo concorso per soggetti cinematografici inediti (di cui si è data notizia nel « Cinema gira » del n. 82) si è aperto automaticamente il terzo ed ultimo concorso bandito dal C. S. C. per l'anno accademico 1951-52. Ogni richiesta di informazioni o copia del bando di concorso deve essere indirizzata al Centro sperimentale di cinematografia, sezione concorso permanente per soggetti cinematografici inediti, via Tuscolana 832, Roma.

L'E.P.T....

..del Molise, in occasione del recente Convegno di Campobasso, per la valorizzazione cinematografica della regione, ha — come è noto — bandito un concorso per un soggetto a tema libero di un film ambientato appunto nel Molise. Si precisa, in proposito, che il soggetto vincente (sono in palio centomila lire di premio) potrà essere realizzato direttamente dall'E.P.T. o ceduto a una casa di produzione. I concorrenti dovranno inviare i loro soggetti (in quattro cartelle dattiloscritte, e in sei copie) all'Ente Provinciale per il Turismo del Molise, Via De Attellis, Campobasso, entro il 31 dicembre 1952.

Segnaliamo...

...fra i documentari in lavorazione o al montaggio, i seguenti: El Greco, che verrà diretto da Antonio Navarro Linares, ed eseguito con la collaborazione del Centro internazionale del cinema educativo e culturale (CIDALC) dopo un intenso lavoro di ricerca, compiuto nei musei d'Europa e d'America; La notte senza fine, cortometraggio in Ferraniacolor, sulla vita quotidiana di un cieco, prodotto a diretto da Giuseppe Jacchia, con la collaborazione di G. M. Messeri, da un soggetto di Paolo Jacchia, autore anche della sceneggiatura e del commento parlato, operatore Giuseppe Aquari; e F.T.T. (« First Territory Trieste »), un documentario diretto per conto della Europa-Telefilm da Fosco Maraini, che ne è anche l'operatore insieme a Vittorugo Contino.

Fra i film in preparazione...

...ricordiamo: Oreste nei pasticci di Leo Menardi (autore anche del soggetto) e La vita per mia figlia di Oreste Biancoli, prodotti entrambi da Lamberto Toti Lombardozzi (produttore del recentissimo Liberaci dal male di Guy Lefranc, il cui titolo definitivo è L'uomo della mia vita); Cronaca di un delitto di Mario Sequi, la cui sceneggiatura è opera di Vasco Pratolini, Domenico Meccoli e Guido Malatesta; una Carmen ambientata ai giorni nostri, che sarà diretta da Giuseppe Maria Scotese (recatosi recentemente a Madrid e a Siviglia per la scelta degli esterni: il film è una coproduzione italo-iberica), da un soggetto di Scotese e Cortez-Cavanillas, sceneggiato da Vittorio Calvino, per i cui interpreti si fanno per ora i nomi di Esmeralda (che sarà « Carmen »), Mario Cabré, Antonio, Mariella Lotti, Mastrojanni e Umberto Spadaro; I sette dell'Orsa Maggiore, di Duilio Coletti (in un primo tempo annunciato con la regia di De Robertis), con Eleonora Rossi Drago e alcuni ufficiali della Marina, e La grande colpa di

Una inquadratura tratta da Salaire de la peur, *recente film diretto da H. - G. Clouzot. Sembra che Clouzot voglia dedicarsi alla pittura.*

Sopra: *Robert Mitchum in* Macao (« *L'avventura di Macao* ») *di von Sternberg.* Sotto: *Eduardo e Irene Galter, interprete di* Menzogna.

Sopra: da Sezione minorenni, *cortometraggio di Aldo Aldi*. Sotto: *dal documentario* Il cammino di una grande anima *di Lionello Ghirardini*.

Lionello De Felice, con Pierre Cressoy, Lia Amanda, Myriam Bruh, Umberto Spadaro e Paolo Stoppa (entrambi prodotti dalla Valentia Film e dalla Ponti-De Laurentiis); Bufere *(della Pantheon Film-Titanus), di Guido Brignone, sceneggiato dallo stesso regista, da Alessandro De Stefani e Carlo Musso, con Carla del Poggio e Silvana Pampanini (il soggetto è tratto dall'opera di Sabatino Lopez);* Ragazze da marito *(prodotto da Domenico Forges Davanzati), di Eduardo De Filippo, che interpreterà il film accanto a Titina e Peppino, con Delia Scala e Carlo Campanini (gran parte del film sarà girata a Capri);* Serenata amara *(Zeus-Cinemontaggio), di Pino Mercanti, con Claudio Villa (nella parte di un pugile dalla bella voce), Liliana Bonfatti e un gruppo di pugili fra i più noti;* Il risveglio del paese azzurro, *una produzione italo-greca, diretta da Leonardo De Mitri e dal greco Zervos;* Angeli sul marciapiedi *(Filmcostellazione-Lux), su sceneggiatura di Jean Ferry, Turi Vasile e Diego Fabbri, diretto da Gianni Franciolini, con Alida Valli, Eric von Stroheim (che, pare, collaborerà anche alla regia) e, forse, Joseph Cotten (il film verrà in gran parte girato a Parigi);* Spartaco, il gladiatore della Tracia, *di Riccardo Freda, con Massimo Girotti come protagonista; e infine* Io, Amleto, *di Giorgio C. Simonelli, con Erminio Macario (che produce il film in compartecipazione con gli Artisti Associati), Rossana Padestà (che sarà « Ofelia »), Carlo Ninchi, Camillo Pilotto, Franca Marzi, Elena Giusti, Virgilio Riento, Roberto Risso e Dante Maggio: la sceneggiatura è opera di Edoardo Anton, Age, Scarpelli, Dino Falconi, Vincenzo Rovi, Amendola e Maccari.*

U.R.S.S.

Un gruppo di film francesi...

...è stato acquistato e verrà presto distribuito in tutta l'Unione Sovietica. Fra i film prescelti, sono i seguenti: Nous les gosses *di Louis Daquin,* La nuit est mon royaume *di Georges Lacombe,* Les portes de la nuit *e* Les enfants du Paradis *di Marcel Carné. L'ultimo film francese uscito in U.R.S.S. è* Sans laisser d'adresse *di Jean Paul de Chanois.*

La crisi...

...del film per ragazzi viene sottolineata da Simenov, direttore della Gazzetta letteraria, *organo ufficiale degli scrittori sovietici: egli, citando il parere di Bolsciakov, ministro per la cinematografia nel 1939, che aveva appunto affermato che tale genere « riveste una importanza primordiale nell'educazione delle giovani generazioni », ha prospettato la urgente necessità della rinascita del cinema dedicato all'infanzia e ai giovani, la cui scomparsa dagli schermi sovietici appare inspiegabile. Secondo notizie ufficiali risulta infatti che da un anno e mezzo a questa parte non si sono più prodotti film per ragazzi. Accuse per ora soltanto di carattere generico vengono in proposito rivolte dal Simenov contro la autorità responsabili.*

U.S.A.

Una serie di « corrispondenze »...

...cinematografiche in 16 mm. sono state girate per conto della Republic Pictures dall'operatore Edwin Olsen, in Isvizzera, Italia, Israele, Egitto, Grecia, India, Filippine, Portorico e Cile: i film che sono tutti a colori, e precisamente in Kodachrome, vengono attualmente riportati in 35 mm. L'intrepido operatore ha intenzione di documentare a poco a poco, in tal modo, la vita e i costumi di tutti i paesi del mondo.

« No Time for Flowers »...

...il film satirico sul comunismo che Sam Briskin ha realizzato l'anno scorso in Austria, è stato acquistato per gli Stati Uniti da Howard Hughes. Il film è stato valutato dall'Alto commissario americano in Austria, in termini di propoganda, quindici milioni di dollari, ma non si sa quanto Hughes abbia dovuto sborsare per ottenerne l'esclusiva.

E' a buon punto...

...la preparazione del film biografico su Jean Harlow, la « platinum blonde » morta quindici anni fa all'apice del successo. Per la difficile parte si fa insistentemente il nome di Marilyn Monroe, l'impagabile « bambola di lusso » di Asphalt Jungle *e di* All About Eve, *passata recentemente a parti di maggiore impegno con* Clash By Night, *l'ultimo film di Fritz Lang, nel quale ella appare accanto alla Stanwyck, a Robert Ryan e a Paul Douglas (il film è tratto da una commedia di Clifford Odets),* Anche Life, *che dedica alla Monroe la copertina e un intero servizio di uno dei suoi ultimi numeri, dà conferma della notizia.*

Il definitivo abbandono...

...della carriera cinematografica da parte di Greta Garbo viene ribadito e pateticamente commentato in una delle tante corrispondenze a base di pettegolezzi di Louella Parsons. Come è noto l'attrice ha opposto un ennesimo rifiuto alla recente offerta di George Cukor per il film My Cousin Rachael, *di prossima realizzazione. Secondo la Parsons, la Garbo avrebbe risposto al suo vecchio regista di non avere più il coraggio di tornare allo schermo.*

FRANCIA

L'O.C.I.C.

...(Office Catholique International du Cinéma) ha designato il film di Castellani Due soldi di speranza, *come quello che, fra i film presentati al Festival di Cannes, « per la sua ispirazione e la sua qualità, ha meglio contribuito al progresso spirituale ed allo sviluppo dei valori morali ».*

Le esportazioni...

...di film francesi sono in aumento: secondo una statistica ufficiale, infatti, mentre nel 1950 furono esportati 1387 film, l'anno scorso ne sono stati esportati 1594.

GRAN BRETAGNA

L'autore di « Mater Dei »...

...Don Emilio Cordero, è giunto in Inghilterra per incontrarsi con Arthur Rank e Mary Field: scopo dei colloqui è uno scambio di idee sulla cinematografia per l'infanzia.

Rossano Brazzi...

...rappresenterà il Sindacato nazionale degli attori del cinema italiano, al prossimo Congresso europeo degli attori che si terrà a Londra dal 16 al 18 giugno, per iniziativa della « British Actors Equity Association ». Fra i vari problemi all'ordine del giorno del Congresso, vi è quello della reciprocità di scambio di attori fra le nazioni che producono film in Europa.

Una sovvenzione statale...

...di sei milioni di sterline è stata concessa dall'Ente governativo « Film Finance Corporation » a Sir Michael Balcon, il produttore di The Blue Lamp *e di* The Lavender Hill Mob.

CECOSLOVACCHIA

« Arcobaleno sulla Slovacchia »...

...è il titolo di un documentario a colori a lungometraggio condotto recentemente a termine dallo Studio cinematografico dei documentari di Bratislava. Il film, che illustra gli usi, i costumi e gli aspetti folkloristici del paese, non trascurandone l'attuale sviluppo industriale, è stato diretto da Vlado Bahna. L'operatore è Frantisek Lukes, e l'autore delle musiche (ricavate in gran parte da temi popolari tradizionali) Desider Kardos. Il commento parlato è opera del poeta Milan Lajciak.

NORVEGIA

La Norsk Film...

...unica produttrice autorizzata del film a lungometraggio sulle Olimpiadi invernali di Oslo, ha intenzione di citare in giudizio la società tedesca « Record Film Verleih », la quale, nonostante le precise disposizioni della carta olimpionica (che assegna tale compito alla Nazione che ospita le manifestazioni) ha prodotto un film di lunghezza normale, è malgrado la proibizione ingiunta dal Tribunale continua a proiettarlo a Monaco con grande successo di pubblico. Il film della Norsk potrà essere pronto per la distribuzione solo col prossimo autunno, e la casa norvegese, secondo il giornale « Aftenposten », avrà, in tale azione, l'appoggio completo del Governo di Oslo.

INDIA

Le riprese in esterni...

...per la produzione americana indipendente Jungle, *effettuate dall'operatore Clyde De Vinna, sono terminate. Vi hanno preso parte gli attori Cesar Romero e Rod Cameron.*

SVIZZERA

La prima lista...

...dei film che verranno proiettati al prossimo festival di Locarno (3-13 luglio) comprende tra l'altro: Anna *di Alberto Lattuada,* Roma, ore 11 *di Giuseppe De Santis;* Filumena Marturano *di Eduardo De Filippo,* Lo sceicco bianco *di Federico Fellini,* Tre storie proibite *di Augusto Genina,* Buongiorno, elefante! *di Gianni Franciolini (Italia);* Nachts auf den Strassen *di Rudolf Jugert (Germania occidentale);* Le plaisir *di Max Ophüls,* Casque d'Or *di Jacques Becker,* Avec André Gide *di Marc Allégret (Francia);* Five Fingers *di Joseph Mankiewicz,* African Queen *di John Huston,* Pickup *di Hugo Hass (U.S.A.);* Hunted *di Charles Chrichton,* The Card *di Ronald Neame (Gran Bretagna).*

NUOVA SERIE
1 GIUGNO
1952

CINEMA 87

Nel cinema americano la guerra civile ha sostituito la rivoluzione francese; ma la sostanza è ancora quella di "Il fabbro del convento"

I NOSTALGICI DEL "DIXIE" E LA DIFESA DELLA RAZZA

« UNA CRUDA sera di marzo, Charley condusse Emiscah a vedere *La nascita di una nazione*. Le battaglie, la musica e le trombe lo ridussero dentro come tanta gelatina. Tutti e due avevano le lacrime agli occhi, quando i due ragazzi s'incontrarono sul campo di battaglia e morirono, sul campo, l'uno nelle braccia dell'altro. Quando il Ku-Klux-Klan diede la carica attraverso lo schermo, Charley aveva la gamba contro la gamba di Emiscah e la ragazza gli piantò così forte le dita nel ginocchio che gli fece male. Quando uscirono, Charley disse che perdinci quel che ci voleva per lui era di passare nel Canadà, arruolarsi e attraversare l'Oceano per vedere la Grande Guerra ». (John Dos Passos: *Il 42° parallelo*, Mondadori 1934, p. 445). Questa testimonianza circa l'influsso che *The Birth of a Nation* (« La nascita di una nazione », 1915) esercitò sul pubblico americano, si allinea ad altre numerose in un concerto piuttosto univoco. « Mai prima d'ora avevo visto un tanto coinciso malinteso », dichiarò Thornstein Veblen: e i democratici, pur avversando fieramente il messaggio razzista del film, non si provarono a negarne l'inedita forza di rappresentazione.

La possibilità in David Wark Griffith di conciliare un gretto atteggiamento reazionario con straordinarie illuminazioni di artista, rimane un problema critico sempre aperto. E' stato detto e ripetuto che D. W., figlio di un colonnello dei Confederati, portò nel cinema i pregiudizi assorbiti nella «Old Kentucky Home» (era nato nel «Blue Grass State» da una famiglia virginiana di origine irlandese). Qualcuno ha voluto sottintendere una giustificazione psicologica alle contraddizioni del regista: « D. W. Griffith était egoïste », scrive Robert Florey in *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui* (Prisma 1948, p. 44). « Durant toute sa carrière, il aima toujours à jouer son rôle de metteur en scène. Il lui plaisait de poser, de se rendre important, et d'impressioner les gens, parlant toujours de sa voix profonde, à la manière d'un interprète des oeuvres de Shakespeare. A chaque occasion, il donnait des exhibitions de sa force physique. Entre les scènes, il faisait du "shadow-boxing", ou bien dansait sans fin avec ses artistes... Il ne pouvait supporter de voir dans sa troupe un homme de taille plus haute que la sienne. Quelquefois, il se montrait étrangement cruel; c'est ainsi qu'il fit réellement rouer de coups Lilian Gish, par Donald Crisp, dans *Le lys brisé* ». Altri studiosi hanno tentato di sceverare, nell'opera di Griffith, ciò che appartiene all'arte da ciò che rimane scoria di pregiudizi. Discutibile tentativo, in cui s'è distinto Jan Leyda, che insiste nel considerare *The Birth of a Nation* come l'aggregato, non risolto, di due parti distinte: *The War* e *The Clan*. Di queste, il Leyda ammira la prima e disconosce ogni merito alla seconda. Ma forse Georges Sadoul si è avvicinato piú d'ogni altro al nocciolo del problema, indicando nei pregiudizi razziali il limite piú evidente — o l'unico limite — di D. W.: « Griffith odia l'oppressione quando è esercitata da bianchi su bianchi; fuori della questione negra diventa un umanitario, entusiasta del progresso, sinceramente idealista » (*Storia del cinema*, Einaudi 1952, p. 158).

Comunque s'inquadri il problema Griffith, è indubbio che con *The Birth of a Nation* sorge una cinematografia di tendenza, destinata a influenzare gran parte della produzione pseudostorica di Hollywood. Non che si possa ragionevolmente credere al mito di una storia obiettiva, autonoma e del tutto svincolata dalla polemica politica: ma pur concedendo allo storico di portare sentimenti ed esigenze attuali nello svolgimento della sua indagine, la storiografia a carattere partigiano appare un arbitrio intollerabile, anche nelle sue manifestazioni extra-scientifiche o romanzate. Per le sue parzialissime rievocazioni storiche, il cinema americano si vale di formule spettacolari solide e sperimentate. Si consideri, a tifolo di esempio, un tipico film fazioso, *Santa Fe Trail* (« I pascoli dell'odio », 1940) di Michael Curtiz. E' una biografia romanzata di John Brown, il famoso abolizionista di cui i soldati in divisa azzurra cantavano:

...He captured Harper's Ferry with his nineteen men so true, - And he frightened old Virginia till she trembled through and through. - They hung. him for a traitor, themselves the traitor crew, - But his soul is marching on.

Questa strofa della marcia *John Brown's*

Da The Birth of a Nation *(« La nascita di una nazione », 1915), film di Griffith che diede l'avvio a una cinematografia di tendenza, destinata a influenzare la produzione pseudostorica.*

A sinistra: *Wayne e Maureen O'Hara in* Rio Grande *(« Rio Bravo », 1950), di Ford: le note del « Dixie » riconciliano i due coniugi protagonisti.* A destra: *da* The Prisoner of Shark Island *(« Il prigioniero dell'isola degli squali », 1936); Ford dà una presentazione conformistica dei negri.*

Body (melodia popolare sulla quale piú tardi Julia Ward Howe scrisse i versi del notissimo *The Battle Hymn of the Republic*) si riferisce all'attacco che il vecchio Brown mosse con pochi uomini all'arsenale di Harper's Ferry (Virginia), nel 1858. John Brown voleva liberare gli schiavi delle piantagioni e armarli contro i proprietari, ma fu piegato dall'intervento dell'esercito e, fatto prigioniero, venne sottoposto a processo secondo le leggi della Virginia e impiccato. Figura discussa in sede storica, doveva diventare un simbolo della causa antischiavista e un nume tutelare della democrazia americana, tanto che, pochi anni dopo Harper's Ferry, gli "yankees" andavano all'assalto cantando « la sua anima ci precede ». *Santa Fe Trail* s'impadronisce del personaggio storico di John Brown e, calcando la mano sul suo fanatismo, ne fa una specie di maniaco omicida, contornato da pazzi o gaglioffi prezzolati. La causa abolizionista è presentata come una utopia, forse generosa nei fini, ma turpe e sanguinaria nei metodi. Nel taglio spettacolare, il film è un "western" di tipo tradizionale, dove John Brown e i suoi assumono il ruolo dei "cattivi", mentre i "buoni" sono gli schiavisti e i cadetti di West Point. Ma il "western" d'intonazione sudista è cosí frequente, che meriterebbe un discorso a parte. L'eroe è molto spesso un generoso "Johnny", un guerrigliero che non ha deposto le armi e non si è arreso dopo la vittoria del nord. Un Charley Quantrell, un Jesse James, un Cole Younger: leali difensori — nei film — di una causa persa; nella realtà, briganti e assassini. All'ovest, comunque, sudisti e nordisti si scoprono solidali contro un nemico comune: gli indiani. E i massacri di pellerossa cementano, al cinema, l'avvenuta patriottica riconciliazione. Tuttavia la faziosità del "western" sudista è riscattata a volte da un certo calore epico, lo stesso che fa degne di essere ricordate alcune vecchie canzoni popolari. Come quella, vendicativa e amara, *I'm just a g-- d-- Rebel*, rievocata da Burl Ives:

« ...I got the rheumatism
From campin' in the snow
But I killed chanc't o' Yankees
And I'd like to kill some mo'...
...And I ain't a-askin' pardon
For what I done or am
For I'm just a g-- d-- Rebel
And I don't give a good g-- d-- ».

Gramsci, nelle sue note di letteratura, segnalava un particolare tipo di romanzo popolare che — sullo sfondo generalmente storico — denuncia un carattere ideologico-politico conservatore e reazionario (Xavier de Montépin, Ponson du Terrail: e noi potremmo aggiungere la Baronessa Orczy, che nella Rivoluzione francese vede solo teste mozze e megere in coccarda tricolore lanciate all'assalto di pacifici castelli. « E' da notare », scriveva Gramsci (« *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, 1950, p. 112), « che alcuni tipi di romanzo popolare... hanno una corrispondenza nel teatro e oggi nel cinematografo ». Per il teatro, l'autore dei *Quaderni del carcere* citava l'opera del giullare fascista Giovacchino Forzano.

Non c'è dubbio che il filone « Dixie » del cinema hollywoodiano rappresenta ai nostri giorni il romanzo popolare a sfondo storico-reazionario. La Guerra Civile ha sostituito la Rivoluzione francese, ma la sostanza è ancora quella di *Il fabbro del convento*. Lo attesta il carattere melodrammatico dell'intrigo di *The Birth of a Nation* (la cui origine è un romanzaccio — *The Clansman* — del reverendo Thomas Dixon) e l'indiscutibile popolarità della versione cinematografica di *Gone with the Wind* (« Via col vento » 1939). Il film di Griffith e quello di Victor Fleming rappresentarono due successi memorabili dell'industria cinematografica: l'odio di razza, si direbbe, è "money-making". Sullo sfondo storico di *Gone with the Wind* (che corrisponde esattamente a quello del romanzo di Margaret Mitchell) non tutti i recensori del film hanno creduto di dover spendere qualche parola. Ciascuno è libero di pensare, s'intende, che il mondo sarebbe migliore se Lincoln non avesse spezzato le catene di Jim Crow e se i feudatari della Confederazione avessero potuto conservare schiavi e privilegi. Dev'essere chiaro, però, che Fleming in *Gone with the Wind* fa la figura che avrebbe fatto il nostro Blasetti, se in *1860* (1933) avesse sostenuto la tesi dei Borboni anziché quella dell'unità italiana e di Garibaldi. *Gone with the Wind* è un po' il punto d'arrivo e di riferimento di una larga produzione a tinta storica, ambientata all'epoca della Guerra Civile. In questi film — si veda, tra gli altri, *So Red the Rose* (« La rosa del sud », 1935) di King Vidor — il "Dixie Land" è un paese eroico e sfortunato, messo in ginocchio dagli affaristi del nord: e si parla di un mondo che crolla, di una grande civiltà che viene spazzata "via col vento". La fiera Confederazione, sede ultima della dignità e del coraggio, subisce l'onta di una dittatura imposta da democratici scalcinati; l'atmosfera limpida e pura del gentile paese dalle piantagioni di cotone e dalle bianche fattorie col portico, viene rotta dal fumo delle ciminiere. Giovinette stupende, figlie di generali, sono ridotte a cercarsi un impiego, mentre sozzi negri viaggiano in carrozza fumando sigari di lusso. Nasce la nostalgia di quel beato Eden d'anteguerra, dove i padroncini bianchi ascoltavano le novelle esopiche dell' "Uncle Remus", pronti magari a versare sobrie lacrimucce sulle sventure del povero Zio Tom, proprietario della celebre capanna. Ogni negro era un "Old Black Joe", prima che agitatori in malafede arrivassero a sconvolgere la pace georgica del "Dixie", promettendo una libertà di cui il "colored man" non avrebbe saputo usufruire, come un cane fedele sciolto dalla catena. Dolci melodie di Stephen Foster (chi non conosce il motivo di *Swanee River?*) traversavano l'aria e le facce nere dei raccoglitori di cotone spiccavano felicemente sul bianco dei campi.

Bisognerà fare un giorno la storia dei film che hanno avvalorato — da *The Birth of a Nation* in poi — questa concezione idilliaca e falsa di una pagina essenziale della storia moderna. La rappresentazione mitica del sud e i travestimenti di colore, buoni per i prospetti turistici, hanno — evidentemente — un valore razzista piú o meno diretto, spesso mascherato con gesuitica malizia. Nei film, ogni nordista è un "carpetbagger", un avventuriero della politica; e il sudista che non riconosce il buon diritto del Klan è un maledetto collaborazionista, uno "scalawag". Le divise del nord portano fame, persecuzioni e carcere: non di rado Hollywood ce le presenta nella luce medesima in cui apparivano quelle delle "SS" nei film di propaganda antitedesca realizzati durante la guerra. Per rendere il falso meno clamoroso, i registi si appuntano il piú delle volte all'improbabile stella polare di un patriottismo da "American Le-

A sinistra: da Santa Fe Trail (« *I pascoli dell'odio* », *1940*), *biografia romanzata e faziosa del famoso abolizionista John Brown; regia di Michael Curtiz.* A destra: *Vivien Leigh in* Gone with the Wind (« *Via col vento* », *1939*), *di Victor Fleming; l'odio di razza, in questo film, è «money-making».*

gion''. In *The Prisoner of Shark Island* (« Il prigioniero dell' isola degli squali », 1936), John Ford attua una rappresentazione dei negri conformista fino allo scrupolo: ma, nella sequenza d'apertura, Lincoln in persona ordina alla banda di suonare *Dixie*, per festeggiare la vittoria unionista. Il gesto di Lincoln è ripetuto dal generale Philiph Sheridan in coda a *Rio Grande* (« Rio Bravo », 1950), e suggella la riconciliazione di due coniugi, divisi per molti anni da una differenza di vedute sulla battaglia di Shenandoah. Questo insipido spirito di conciliazione, che evita la sostanza del dissidio per appellarsi a sentimenti patriottici assai superficiali, è una tipica forma di opportunismo spettacolare. Ancora una volta, il razzismo dà la mano ai grossi interessi. Questo atteggiamento di Hollywood si presenta, nei casi piú felici, come una sorta di qualunquismo: in cosí piú gravi, è apertamente ''nostalgico'', antidemocratico e antinegro. Presentandosi con le attrattive del romanzo popolare, il film ''Dixie'' ha un credito enorme presso il pubblico. E non crediamo di sbagliare indicando in questa produzione la piú sottile e diffusa forma di propaganda razzista: certo l'antisemitismo dei film hitleriani non ebbe un cosí vasto e inconsapevole campo di azione. Dello spirito sudista partecipano molti fra i piú noti registi americani e la memoria della cavalcata di *The Birth of a Nation* dà a questa tendenza la dignità di una tradizione.

I Charley e le Emiscah continuano a sognare guerre davanti agli schermi accesi, solleticati nel loro orgoglio di appartenenti a una razza superiore. Thomas Jefferson è autore meno letto del reverendo Dixon, e Hollywood ha dimenticato le semplici parole della Dichiarazione d'Indipendenza: « We hold these thrust to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable rights; that among these, are life, liberty and the pursuit of happiness... ».

TULLIO KEZICH

Inquadratura tratta da So Red the Rose (*«La rosa del sud», 1935*), *di Vidor. In questo film e in altri il «Dixie Land» appare come un paese eroico, messo in ginocchio dagli affaristi del nord.*

SACERDOTI: DIO HA BISOGNO DEGLI UOMINI

[Inchiesta a cura di ANTONIO PITTA e ETTORE CAPRIOLO]

Padre Gaetano Bisol S. J. ***(Redattore e critico cinematografico di*** **Letture,** ***rassegna critica del libro).***

1) - Monsieur Vincent *è un film positivo: la figura del protagonista è una tesi: la vittoria della carità contro ogni ostacolo.* Dio ha bisogno degli uomini *è anch'esso positivo. Un film assolutamente cattolico, in quanto esalta la nostra concezione del sacerdozio, nonché l'esigenza umana di un intermediario fra Dio e l'anima. Il comportamento, oggi criticabile, di certi esponenti del clero è giustificato dalle circostanze e dalla realtà storica.* Cielo sulla palude *era una vicenda difficile da portare sullo schermo, ma è stata trattata con abilità e delicatezza, e soprattutto con ricchezza di elementi pedagogici positivi e di profondi valori spirituali.* La croce di fuoco *ha il merito di mostrare la fragilità umana del prete che, solo in forza del suo ministero, può arrivare al martirio. Nonostante tutto il valore artistico e l'importanza per la tecnica cinematografica che può avere* Il curato di campagna, *ci sembra di dover fare su questo film alcune osservazioni che ne precisino il vero contenuto ideologico.* A) *L'idea che si vuole incarnare nella figura centrale non è di prima evidenza. Quello che il grande pubblico vede e sente non è il problema sacerdotale, della difficoltà del ministero, è invece il caso patologico di un anormale psicopatico.* B) *Nel muto e inerte patire del sacerdote è messo troppo in evidenza l'elemento umano, mentre d' altra parte questa sofferenza senza reazione è troppo poco umana per essere divina o divinizzabile.* C) *Che in un uomo ci sia un momento, o molti momenti di crisi, è comprensibile; è una realtà umana da cui il sacerdote non è esente. Ma che tutta la vita sia una crisi, che tutto sia solitudine e tormento, è antiumano e antievangelico.* D) *Le parole del giovane prete morente, che compendiano in breve lo spirito che pervade il film (« Tutto è grazia »), hanno troppo sapore giansenistico, specialmente nella cornice che lo inquadra, per dare un sapore genuinamente cattolico a questo lavoro.*

2) - Giustizia è fatta, *per quanto soltanto problematico;* e Il cammino della speranza, *per quanto solo narrativo.*

3) - *Per film cattolico non va inteso il film religioso, ma un film che tratti argomenti attuali e problemi di larga umanità.*

4) - *Il film depone un'idea che può portare a gravi conseguenze. Siccome il film positivo è generalmente difficile, nella maggioranza prevalgono gli elementi negativi. Comunque un'influenza negativa (più dei film di violenza che di quelli a sfondo sessuale) esiste soprattutto in ragazzi di cultura non molto elevata, mentre i film a tesi conservano un notevole influsso anche su persone adulte.*

5) - *Quando una proibizione è basata su autentici motivi morali e nazionali, una censura intelligente non può che essere approvata. Così per film che sovvertano l'autorità dello Stato o presentino con compiacenza atti immorali. Esiste insomma la libertà per il bene e per la verità, non per il male e per la menzogna.*

6) - *Finora il neorealismo italiano si è mantenuto in una corrente di soluzioni troppo unilaterali, e quindi non sempre universalmente accettabili. Comunque un indirizzo da favorire, in quanto, libero dal peso del "divismo", presenta la realtà così com'è, anche se spesso si limita alla semplice posizione di un problema senza accennarne le soluzioni.*

Padre Cipriano Casella S. J. ***(Redattore di*** **Letture).**

Non ho avuto tempo di occuparmi di cinema. Ho visto qualche film solo occasionalmente. Non posso dare, quindi, giudizi di competenza. Osservo soltanto:

1) - *Film come* Monsieur Vincent *e* Dio ha bisogno degli uomini *sono certamente di un valore educativo cristiano eccezionale, soprattutto in quanto sollevano problemi che portano l'animo al contatto dell'essenza del cristianesimo, strappando i veli di quella superficialità nella quale, purtroppo, ci si adagia spesso volentieri. Il film* Domani è troppo tardi *per noi, in Italia, ha qualche valore positivo solo in quanto sprona ad aver fiducia nei nostri giovani e a non vedere troppo male nelle loro espansioni naturali. Il tormento del problema sessuale, facile in ambienti nordici, puritani, dove non c'è nemmeno la risorsa della confessione, non costituisce il problema della nostra gioventù, troppo intelligente per non capire, a prima vista, certe cose. Per i nostri giovani il problema non è dato dal tormento del non conoscere, ma dal tormento di non sapersi vincere e moderare. Questo, almeno in via generale, che ammette naturalmente eccezioni.*

2-3) - *Il cinema, come la letteratura cattolica, deve rispecchiare tutti i campi della realtà, da quello storico-sacro a quello della vita di oggi in tutta la sua complessità. Un episodio d'amore, condotto con quello spirito di onestà che, senza smorzarne la drammaticità, rivela la norma superiore su cui la vita umana deve definitivamente modellarsi, può essere egualmente efficace che un episodio di eroismo mistico a caritativo.*

4-5) - *Naturalmente una censura che stronchi produzioni moralmente deleterie è indispensabile, purché sia condotta senza esagerazione. Come il romanzo, il cinema in se stesso è un ottimo mezzo di educazione.*

6) - *Un sano realismo, che non sia esibizione di stati psichici morbosi, ma pagine di realtà vissuta, può costituire una preziosa esperienza di vita capace di dare agli inesperti un po' di quella assennatezza che di solito si acquista solo col lungo volgere degli anni. Tutto sta nel saper rappresentare la realtà, senza contraffarla, nella sua genuinità.*

Padre Alberto Parini O.F.M. ***(Francescano del Convento di S. Angelo in Milano).***

1) - Cielo sulla palude: *un film vero di un temperato realismo che suscita tuttora*

---

1) *Qual è la sua opinione sui film* Cielo sulla palude, Francesco giullare di Dio, Monsieur Vincent, Dio ha bisogno degli uomini, La croce di fuoco, Il diario di un curato di campagna, Domani è troppo tardi? - 2) *Quali altri film, a suo giudizio, hanno un'impronta cattolica?* - 3) *Secondo lei, il cinema cattolico deve ispirarsi ad argomenti attuali o a episodi della Storia Sacra o della vita dei Santi?* - 4) *Quali influenze ha il cinema sul pubblico?* - 5) *Come vede il problema della censura?* - 6) *Qual è la sua opinione sul realismo italiano?*

Per questa parte della nostra inchiesta (la quinta su "il cinema e il pubblico") preferiamo discostarci dal nostro metodo abituale. Riportiamo cioè, testualmente le risposte di alcuni sacerdoti particolarmente qualificati o per interessi specifici o per chiara fama. Ci asteniamo inoltre, per il momento, da qualsiasi postilla.

Da Francesco giullare di Dio, discutibilissimo film diretto nel 1950 da Roberto Rossellini.

Pierre Fresnay in Dieu a besoin des hommes *(« Dio ha bisogno degli uomini », 1950), l'opera piú interessante e viva diretta da Jean Delannoy. Regista e interprete principale sono protestanti.*

interesse e commozione; Francesco giullare di Dio: *sono undici quadri che riflettono assai bene la semplicità e la poesia della primitiva vita francescana;* Domani è troppo tardi: *è un film che tratta con molta delicatezza un delicato problema;* Dio ha bisogno degli uomini: *fatta riserva per alcune scene, di un realismo un po' crudo, va lodato altamente per le sue qualità tecniche e artistiche. E' un film essenzialmente religioso, e si può affermare che raggiunge lo scopo;* Monsieur Vincent: *anche in questo film, come in quasi tutti i moderni film francesi, imperversa un troppo crudo realismo. Però, nell'insieme, è una grande opera d'arte che ha fatto e continuerà a fare del bene.*

2) - La prima legione; Le due suore; Le chiavi del paradiso; Bernadette; La mia via; Le campane di Santa Maria; Il curato d'Ars; La signora di Fatima; La città dei ragazzi.

3) - *Il cinema cattolico può ispirarsi a qualsiasi argomento, purché questo si presti a essere drammatizzato. La S. Scrittura è una sorgente ricchissima di temi cinematografici che potrebbero, se trattati con tecnica e arte, interessare vantaggiosamente le masse: ma i temi suggeriti dalla vita contemporanea non vanno trascurati per l'efficacia singolare dovuta alla loro attualità.*

4) - *L'influenza del cinema sulle masse è enorme. Ciò si deve alla sua grande diffusione, all'efficacia del suo duplice linguaggio, visivo e sonoro, e al prestigio della sua tecnica e della sua arte. L'età che maggiormente ne subisce l'influsso è l'età giovanile. Positivo o negativo, ciò dipende dalla pellicola proiettata, piú o meno buona in sé, piú o meno adatta. A mio parere oggi, nel suo complesso, l'influsso del cinema è deleterio.*

5) - *La censura governativa ha intendimenti ottimi, ed è indubbiamente necessaria: ma i censori non appaiono sempre all'altezza del loro non facile compito. La stessa cosa può dirsi della censura del C.C.C. almeno in Italia. Passa certa roba da far pensare che il censore si sia addormentato, e questo nella migliore delle ipotesi. Quanto alla dicitura imposta per certi film: « Vietato ai minori di 16 anni », è cosa antipatica, perché sottolinea la delicata situazione del film, accende la curiosità e, praticamente, ottiene lo scopo contrario.*

6) - *Il realismo cinematografico è una tendenza comune al cinema moderno, ma la sua entità varia nei diversi paesi. In Italia è abbastanza contenuto, mentre in Francia è esagerato e riesce spesso disgustoso e opprimente. Di esso non si può dire né bene né male in maniera assoluta. La sua opportunità o meno, come la sua mi-*

——>

Da Le journal d'un curé de campagne *(« Il diario di un curato di campagna ») di Bresson.*

Inquadratura tratta da Cielo sulla palude, *film di Augusto Genina sulla vita di Maria Goretti. Quest'opera, che voleva essere il contraltare di* La terra trema, *ebbe come operatore* Aldo.

sura, si deduce dall'indole del film e dalla natura della scena che si vuole illustrare.

Monsignor Ernesto Pisoni ***(Direttore del quotidiano cattolico*** **L'Italia)**.

1) - Cielo sulla palude: *la realtà della dolorosa ed eroica vicenda di Maria Goretti, così vicina a noi nel tempo, è stata trasferita in un clima di verità e di poesia tale da rendere il film degno di lode, stilisticamente perfetto e edificante sul piano religioso.* Francesco giullare di Dio: *nonostante le numerose critiche negative ha tratti di nobile fattura, così da apparire anche spiritualmente costruttivo.* Domani è troppo tardi: *film di grandi ambizioni moralistiche, ma il problema è troppo grave e delicato per essere risolto con il sentimentalismo di una vicenda che forma episodio a sé e non assume carattere universale.* Dio ha bisogno degli uomini: *un capolavoro della cinematografia mondiale. Un grande film cattolico, anche se diretto e interpretato da protestanti.* Monsieur Vincent: *un film esemplare sulla vita di un santo. Arte e fede coesistono in armonia.* La croce di fuoco: *anche se non è uno dei migliori film di Ford, e se si scosta dal romanzo di Greene, di profonda e singolare impostazione, pure riesce efficace e suggestivo.* Il diario di un curato di campagna: *una delle opere più belle del cinema mondiale, svolta in un linguaggio cinematografico inconsueto, che concede poco allo spettacolo e molto all'interiorità.*

3) - *Non è affatto necessario, direi anzi che non è consigliabile, che il cinema cattolico s'ispiri alla Storia Sacra o all'agiografia: sono temi, questi, tanto alti e difficili che, se non si raggiunge un adeguato livello artistico, si rischia di ottenere effetti spiritualmente negativi. Il mondo comune e la vita di oggi possono fornire al cinema cattolico eccellenti argomenti.*

4) - *Mi sembra una domanda superata dalle constatazioni più ovvie.*

Prof. Dott. Ettore Rovelli ***(Dei Fratelli delle Scuole Cristiane. Ispettore dell'Istituto Gonzaga di Milano)***.

1) - Domani è troppo tardi *è un film esagerato. Ha impostato male, e non ha risolto, un problema delicato. Ha detto ai genitori che esiste un problema d'informazione, illuminazione, orientamento; e questa non è una novità; ma non l'ha risolto. Il tentativo di coeducazione, nella colonia, è quanto di più artificioso e pericoloso si possa pensare. Nessun padre affiderebbe ai sistemi educativi del « prof. De Sica » i propri figlioli. Un film inutile.* Dio ha bisogno degli uomini: *un colosso. Dimostra che l'uomo ha bisogno di Dio. Lavoro positivo e ortodosso, anche se spinto. Lavoro denso di situazioni psicologiche con un crescendo grandioso. Lavoro intimo e nel contempo arioso. Arte. Interpretazione superba.* Monsieur Vincent: *due occhi accesi di carità umana e divina brillano dall'inizio alla fine. Interpretazione superba. La figura del protagonista è preminente e ben graduata. Quei passi sulla strada, all'inizio, sono una sinfonia.* Il diario di un curato di campagna: *come lavoro psicologico è un colosso. Ma è un bel mattone. Troppe sospensioni, troppa interiorità. E sempre e soltanto interni. Mai un momento di respiro. Non è un lavoro commerciale.*

2) - La signora di Fatima: *c'è la semplicità dell'arte dei primitivi. Atmosfera di idillio e di miracolo. Emozione della lotta. Prende l'anima del popolo. Inferiore, come arte, a* Bernadette, *e di molto; superiore come effetto religioso. E' un affresco giottesco.* Prima legione: *lavoro sostenuto su un piano d'arte, distante ma parallelo a* La mia via.

3) - *Il cinema cattolico può ispirarsi ad argomenti di Storia Sacra. Ma è difficile riportare fatti ed episodi della Bibbia con veridicità in un tempo come il nostro, così lontano e purtroppo tra gente così sprovveduta di cognizioni bibliche. Per conto mio ritengo che la Sacra Scrittura non si avvantaggi dal cinema, sempre romanzato.*

E se si volesse, con intendimenti di onestà e veridicità, avvicinarsi a certi argomenti, si troverebbe che sono così sublimi da trascendere ogni umana possibilità di rappresentazione. Molto meglio trattare gli attuali problemi della carità, della vita religiosa e della socialità; mostrare il cattolicesimo operante nelle sue forme più nobili e significative.

4) - *Il cinema ha una grande influenza, non sempre immediata. Il ragazzo fotografa quello che vede sullo schermo. E non è insensibile! Le influenze sono positive o negative a seconda dei film. Ogni età ha i suoi pericoli: dai 13 ai 17 anni vi sono i pericoli del sentimento e della morbosità sessuale; dai 18 in avanti i pericoli delle idee difese dalla trama.*

5) - *La censura non avrebbe ragione di esistere se tutti i registi e i soggettisti fossero gente colta, onesta e moralmente a posto. Purtroppo così non è, e lo si vede dai frutti. Molti film hanno per iscopo la divulgazione di atteggiamenti e passioni immorali, condite di volgarità, di scurrilità e di doppi sensi. Sono fatti per la "cassetta": perché rendono, si dice. E intanto guastano la gioventù e il gusto del pubblico. Nell'interesse stesso del cinema come arte è da invocarsi la censura contro quei surrogati del vizio che sono certi film. L'arte non deve solleticare gli istinti più bassi, deve rasserenare e nobilitare.*

6) - *Il neorealismo mi sembra leggermente fuori strada. Non è consono al suo nome. Sono idealisti che credono di cogliere la realtà e rappresentano la realtà come la vedono loro e non com'è. Troppa amarezza, in genere, nessuna conoscenza dei valori superiori dello spirito, posizioni false, e un gusto retorico del paradossale impediscono alla buona volontà e alle capacità intrinseche di estrinsecarsi in opera d'arte.*

(continua)

Pierre Fresnay in un'inquadratura di Monsieur Vincet *(1947), film religioso che porta la firma di Maurice Cloche. Maurice Cloche si era rivelato come attento e colto documentarista.*

PANE AL PANE...

FANTASIA, REALISMO E RITORNO ALLA CENSURA

IN UNA nota su *Lo Spettatore Italiano* (Anno V, n. 4, aprile 1952) Dario Persiani prendendo occasione da *Umberto D.* di De Sica e Zavattini — il Persiani in vero, nomina solo De Sica quantunque analizzi i contenuti che sono propri del copione — sostiene la fine della poetica neorealista. Vale la pena di esaminarne e discuterne gli argomenti che non sono i soliti, superficiali e tendenziosi, di certa critica sprovvista di ogni autonomia di giudizio e animata da troppo compiacente zelo. Il Persiani afferma che « quando un poeta fa veramente opera di poesia, egli non può non esprimere la realtà, anche se questa realtà non è venuta ancora alla superficie, non si è ancora codificata, perché compressa dalle vecchie formule, dai vecchi schemi che sopravvivono, stratificati sul fermentare delle promesse e delle speranze, creando l'impressione che siano essi la sola realtà ». Si definiranno realistiche o neorealistiche quelle opere — a differenza di altre « nate in certe particolari condizioni oggettive, e precisamente in quelle condizioni in cui tutta la realtà converge, per cosí esprimerci, nella dimensione sociale. Cosí, per esempio, il cinema italiano ha potuto produrre opere di poesia neorealistiche in quanto cioè la fantasia ha potuto rielaborare una realtà che aveva un senso solo in funzione della dimensione sociale. La poetica del neorealismo, insomma, coincideva con la realtà, era la realtà stessa e poteva essere quindi occasione di poesia ». Da queste premesse è ovvia la conclusione che: « prima o poi la coincidenza tra poetica e realtà cessa; e allora la poetica, anziché espressione della realtà, diviene imprigionamento di essa, una vuota formula incapace di adattarsi ai nuovi contenuti. Nasce allora la maniera ». Di qui l'aridità della storia di *Umberto D.*, in cui « gli oggetti seguono agli oggetti, i volti ai volti, i gesti ai gesti » senza che sia scoperto il « battito fecondo e segreto che pulsa sempre dietro le cose » che è « quel continuo infrangersi di ombre e di luci che è la realtà ». Non deve meravigliare allora che « la poetica neorealista si riveli, anche nel suo piú dotato cultore, anche in De Sica, inadeguata ormai a siffatta scoperta ».

A mio avviso nel sottile argomentare del Persiani vi sono alcuni punti deboli che portano a un'errata conclusione. Innanzi tutto mi piacerebbe fosse meglio chiarito il concetto di realtà come insopprimibile esigenza dell'espressione poetica, che sembra limitato all'altro da sé — rispetto al poeta — anche se scoperto sotto la superficie di vecchi schemi, vecchie formule, che dànno l'impressione di essere la sola realtà. Ci si accosta qui alla tesi della "prefigurazione" cara a certi teorici del marxismo? Può rientrare in tale concetto l'effusione lirica con cui il poeta esprime, per esempio, i propri travagli d'amore? Quando, insomma, la realtà, perché tale è anche questa, è costituita dallo stesso soggetto poetante? (Mi si perdoni per desiderio di chiarezza la brutta espressione). In secondo luogo: opere neorealistiche, secondo il Persiani, si possono avere solo in particolari condizioni oggettive, quando tutta la realtà converge nella dimensione sociale. Ma non è questa una costante dimensione della realtà, che gli spiriti piú vivi e aperti avvertono sempre senza il bisogno che una guerra o una rivoluzione li sveglino per cosí dire dai loro sogni o li facciano uscire dal bozzolo del loro egocentrismo? E se questo è vero, non ci sono sempre le condizioni oggettive, occasione di poesia neorealista? Il Persiani contrappone l'ultimo episodio di *Paisà* « dove la materia tragica si è tutta trasfigurata, fino ad assumere un senso quasi leggendario » al film *Achtung! Banditi!* « povero e meccanico » con una « drammaticità tutta esteriore, fatta di situazioni, di trovate tecniche, come accade in gran parte dei film americani ». E questo, se ho bene inteso il suo argomentare, dipenderebbe dal fatto che sono venute meno quelle condizioni oggettive — la Resistenza — che hanno dato occasione al mirabile brano di Rossellini. A questo punto è facile obbiettare: che la dimensione sociale non si esaurisce nel fatto storico Resistenza come sta a dimostrare lampantemente *La terra trema* di Visconti, che del neorealismo segna senza dubbio uno dei punti piú alti e che trae ispirazione da una condizione umana indipendente da quelle condizioni oggettive cui si riferisce il Persiani; che egli stesso ha toccato, senza avvedersene, un punto essenziale del problema quando, a proposito del film di Lizzani, parla di situazioni e trovate tecniche da film americano. Il neorealismo, infatti, è stile, ma non direi che la sua poetica è valida quando occasionalmente coincide con la realtà, ma con una visione o interpretazione o idea della realtà, come meglio si vuole, propria dell'artista e in questa visione c'è anche la coscienza o la presa di coscienza del mezzo espressivo: l'illuminazione del neorealismo cinematografico consiste proprio nell'avere inteso come il film poteva dare la dimensione sociale in virtú dei propri mezzi che permettono, per dirla col Grierson una "elaborazione creativa della realtà". In parole povere: il fondamentale documentarismo fotografico e direi anche fonografico (*La terra trema* nella sua versione originale è in proposito esemplare) veniva superato, senza contraddirsi, in questa nuova visione facendosi stile. Uno stile, quello del neorealismo, che ripudia la struttura narrativa, le situazioni e le trovate tecniche del film americano e, in genere, le convenzioni dello spettacolo. Il limite di *Achtung! Banditi!*, a me pare, coi suoi pregi e difetti, consiste proprio nell'oscillare tra il neorealismo (quel tram sferragliante nella città deserta) e la piú abusata convenzione spettacolare. Di *Umberto D.*, per contro, si può dire che il difetto capitale sta proprio nel non aver raggiunto la dimensione sociale, come in *Ladri di biciclette*, restando legato a quel sottilissimo filo letterario, a quella invenzione a tavolino che la regía non ha saputo sempre assorbire e ricreare nell'autenticità dell'immagine. Si pensi a quel giro in tram per la città del protagonista, che dà veramente la sua solitudine, la sua esclusione dalla società. Mi pare si possa concludere questa noticina allo scritto del Persiani, per tanti versi penetrante, affermando che il neorealismo ha ancora molte cose da dire e una linea precisa su cui svolgersi: la sua decadenza può dipendere sí da mutate condizioni oggettive, ma non nel senso che egli pensa, bensí da una politica cinematografica che rispecchia sempre piú la generale involuzione politica e impedisce ai registi di questa scuola di esprimere liberamente quella dimensione sociale di cui il Persiani parla.

NEL LIBRO di Vitaliano Brancati, *Ritorno alla censura* (Laterza, 1952) — libro coraggioso e profondamente serio nella sua colorita arguzia che dovrebbero leggere quanti s'interessano alle sorti dell'arte e della cultura e specialmente quegli zelanti difensori della libertà pronti ad alzare la voce, come in certe commedie di Musco,

——>

Da Umberto D., *film di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini.*

verso un avversario ipotetico e lontano mentre borbottano sottovoce parole indistinte nei confronti del parente prossimo col quale convivono e di cui sopportano le concrete sopraffazioni — vedo a pagina 11 una noticina polemica sui « Poeti dello schermo ». Quando il Brancati allude alla facilità con cui nel mondo del cinema si attribuisce ai registi il lauro di Poeta, ha perfettamente ragione: molta critica, in questo settore, ha le sue fonti ideologiche e filologiche nei maestri della pubblicità e tratta i film con quella amplificazione che si usa per i dentifrici o i formaggini da tavola, per cui un mediocre film diventa un'*opera notevole* e un film notevole addirittura una *trasfigurazione di vivificante forza poetica di stupenda evidenza piena di una tessitura drammatica, uno slancio, una vitalità ed una autenticità che rendono il film irrepetibile e inconfondibile, riallacciandolo alla grande tradizione dei nostri maggiori novellieri: merito della superba regia, sciolta, ardita, agevole, fervida e cordiale che, attraverso la fragrante immediatezza ha raggiunto il fervido calore della poesia.* Questo linguaggio spesso travolge anche i critici piú avveduti, preoccupati di passare per disfattisti o acidi o invidiosi mantenendo il senso delle proporzioni con un uso misurato delle parole. Quando invece il Brancati stabilisce una distinzione « fra poesia espressa direttamente, come accade in letteratura, pittura, scultura, musica, architettura e poesia espressa indirettamente, attraverso l'interpretazione di figure viventi e di oggetti, come accade nel cinema » affermando che « la prima è poesia e la seconda spettacolo » non si può essere d'accordo con lui. Questa distinzione "gerarchica" lo porta a scrivere: « Cosí ai personaggi fatti di materia verbale o di note musicali o di pennellate di colore o di marmo, vengono sostituiti personaggi fatti di persone vere "trasfigurate" dall'obbiettivo fotografico. Al Divino espresso direttamente verrà preferito il Divino per interposta persona ». Qui riaffiorano i vecchi e superati pregiudizi intorno al cinematografo e, al suo preteso macchinismo, sia pure rispolverati con una sottile distinzione tra poesia diretta e indiretta: come se *L'incrociatore Potemkin* o *L'uomo di Aran* o *La febbre dell'oro*, per citare tre opere assai diverse fra loro, non fossero espressione *diretta* della personalità poetica di Eisenstein, Flaherty e Chaplin. L'importante è che si raggiunga, come nel caso, l'espressione artistica, e pochissimi film la raggiungono anche se sul piano dello spettacolo, come dice il Brancati, esprimono indirettamente, attraverso l'interpretazione degli attori e una efficace regía l'intuizione poetica racchiusa nel soggetto e nella sceneggiatura. Non sempre il regista è il poeta dello schermo, è dotato, cioè, di quella fantasia creatrice che, come osserva giustamente il Brancati, sola può dare il diritto a chiamarsi poeta.

IN UNO DEGLI scorsi numeri di *Cinema* ho espresso chiaramente il mio punto di vista sull'attuale situazione dei Circoli del cinema in rapporto alla recente scissione. Invitato a parlare il giorno dell'inaugurazione del Congresso dell'U.I.C.C. ho ribadito questo punto di vista. Ora su *L'eco del Cinema* del 15 maggio scorso leggo, in una relazione che ritengo ufficiale, cosí sunteggiate le mie parole: « Luigi Chiarini si è intrattenuto sulla funzione dei Circoli del cinema e ha concluso auspicando un prossimo convegno cui partecipi nello stesso spirito del congresso dell'Unione, un piú vasto numero di Circoli del cinema italiani ». Dal che sembrerebbe che io patrocinassi l'Unione in contrapposizione alla Federazione dei Circoli del cinema, che, tra parentesi, ne riunisce la quasi totalità. Sta di fatto che io ho auspicato un prossimo ritorno dei Circoli dissidenti in seno alla Federazione, sia pure dopo aver chiarito gli equivoci sorti e aver studiato quelle modificazioni statutarie che siano atte a garantire l'indipendenza politica dei Circoli e del loro organismo unitario. Per quanto riguarda lo spirito che anima l'U.I.C.C., in questo senso, bisognerà stare a vedere, specie dopo certe nomine nelle cariche sociali. E' chiaro che se questo organismo vorrà fare il controaltare della Federazione esso opererà a danno dei Circoli e della cultura cinematografica.

LUIGI CHIARINI

RIDER'S INDIGEST

CINEMA ARTE FIGURATIVA. - *« Henri Clouzot si è messo a dipingere. Ha persino venduto un quadro, rappresentante alcuni pomodori su una tovaglia bianca, per ottantamila franchi. "Questo genere di espressione per me del tutto nuovo mi appassiona", ha detto Clouzot. "Penso di abbandonare il cinema per consacrarmi interamente alla pittura" ». (Da* **Il Mondo** *del 17 maggio).*

CINEMA ARTE NARRATIVA. - *« Orson Welles sta scrivendo un libro,* **Il signor Arkadin**, *un lungo romanzo sulla cui trama il noto regista ha mantenuto il segreto. "Non voglio piú pensare al cinema", egli ha dichiarato, "e ho persino abbandonato l'idea di portare sullo schermo* **Salomè**. *Adesso mi occupa soltanto la letteratura. Ho già due o tre progetti... Naturalmente, non posso prescindere da Shakespeare" ». (Da* **Il Mondo** *del 31 maggio).*

CUADRO DE HONOR. - *Secondo la rivista messicana* **Voz** *(numero del 6 dicembre 1951) questo è il «Cuadro de honor de la historia cinematográfica mondial »: migliore pellicola di tutti i tempi:* **Via col vento**; *miglior dramma cinematografico:* **Amleto**; *migliore rivista del mondo:* **Follie di Ziegfeld**; *miglior film di guerra:* **Gunga Din**; *migliore regista:* **Alfred Hitchcock**. *L'elenco continua facendoci sapere chi sono « Los mas codiciados galantes », le « stelle » piú « atractivas » e le coppie piú romantiche.*

PARSIFAL INSODDIFATTO. - *L'inviato della rivista spagnola* **Cine Mundo** *al Festival di Cannes è rimasto piuttosto male nel constatare che la giuria non ha dato neppure un premio alla Spagna. « Quest'anno » scrive il solerte inviato, « la Spagna aveva diritto a un premio, quello della fotografia, che è invece andato al giopponese* **Il romanzo di Genij**, *notoriamente inferiore ». Notoriamente? Comunque un altro inviato a Cannes della stessa rivista ci fa sapere che « un principe in manica di camicia ha aperto il suo palazzo di Cannes agli spagnoli ». Il principe è Alì Khan. Premio di consolazione?*

PERMESSO CONCESSO. - *« E' permesso citar me stesso? » domanda Remo Branca. Ma certo. Le autocitazioni del professor Branca sono una regola, non un'eccezione. E questa volta egli dice di aver sostenuto (prima degli altri?) « piú uomini e meno interpreti» e che «il vero cinema in Italia non può rinascere che all'aria aperta ». Ma a Branca quel che è di Branca, e cioè: « Il neorealismo, se era vera scuola, doveva dimostrarsi capace di un contenuto umano piú vasto e diverso ». La notarella e le autocitazioni del Branca cosi concludono: « l'intellettualismo di De Sica e Zavattini » ha « fatto il suo tempo ». (Da* **Il Nuovo Cinema**, *rassegna della cinematografia scolastica scientifica educativa, Roma, n. 3; nella copertina dello stesso numero si possono ammirare due uccellini; didascalia: « Attori del nuovo cinema ». A pag. 2, citazione da S. Francesco d'Assisi. Il Branca, che è sardo, ci fa sapere che « la Sardegna ha il cinema nella scuola ». (Candida domanda: anche a Lodè?).*

PUNTA E TASCHE. - *Filippo Richetti di Torino ci invia il ritaglio di un settimanale illustrato romano. Nel ritaglio leggiamo: « Ma dov'è Punta del Este? Ci viene il forte dubbio che quel sito, sconosciuto e introvabile persino sui piú aggiornati atlanti di De Agostini, sia stato inventato da Vittorio De Sica per farsi premiare il suo Umberto D., un film decisamente brutto e soprattutto antipatico». «Di vita vera ne abbiamo già piene le tasche », conclude il settimanale. Commento del Richetti. « E poi vi chiedete il perché dei « telefoni bianchi"? Ma è semplice: di vita vera ne hanno già piene le tasche... ».*

IL MANICHINO RISTABILITO. - *Il « manichino malato » si è alzato dal letto: ora si sente bene. Medico curante Giacomo Colli da Brescia, il quale ci invia la seguente lettera:*

Egregio O.D.F.,

ho letto la polemichetta a proposito del film in 16 mm. *Il manichino malato* di Brusoni e De Martino, operatore Lamperti, sui numeri 80 e 83 di *Cinema* n. s. Ho visto il cortometraggio alla mostra del film a formato ridotto, tenuta a Brescia nel settembre del '51, e mi parve una delle cose piú notevoli della mostra, contrariamente al suo parere. Mi si intenda bene: si possono fare delle riserve per il formalismo e l'intellettualismo ma non mi sembra il caso di stroncare il cortometraggio nel modo da Lei fatto. Posso capire che la rubrica non consente un discorso critico piú ampio; ma d'altra parte non si può stroncare in quel modo un'opera senza incorrere in peccato di poca obbiettività. Ché se il *Rider's Indigest* va in cerca di argomenti solo per una polemica spicciola allora è un altro discorso. Noti poi che per il film in questione si tratta di dilettanti, di amatori non professionisti: è inutile quindi scrivere « registi » fra virgolette, con un tono di ironia e di sufficienza sottintese. Ma è un poco il difetto degli arrivati (anche meritatamente) di considerare i non arrivati o i non ancora arrivati come gente estranea ai concetti dell'arte, al di sotto delle sue manifestazioni, impotente a realizzarne l'intimo segreto. Lungi dall'essere un'opera d'arte *Il manichino malato* si presenta tuttavia come un serio tentativo, che non va stroncato ma a mio parere aiutato per il valore tutto sperimentale, ancor oggi valido specialmente nel campo degli amatori. Penso che se molto cinema fosse partito o partisse da simili premesse sperimentali, l'educazione all'intelligenza dell'opera d'arte e alla sua realizzazione pratica potrebbe essere facilitata. In questo senso credo si possa difendere *Il manichino malato.*

Distintamente

GIACOMO COLLI

Rispettiamo le opinioni del signor Colli. Ma è proprio convinto che **Cinema** *consideri « i non arrivati o i non ancora arrivati come gente estranea ai concetti dell'arte »? A noi non sembra. Ogni numero della nostra rivista offre, in merito, pratici esempi: dal « Premio Pasinetti » ai referendum tra i lettori sui film. Ma ora basta, per carità, con i « manichini »: siano essi malati o pieni di salute.*

O. D. F.

CHE COSA PENSIAMO DELLA CENSURA

Il nostro Gianfranco Calderoni ha rivolto ai registi Genina, Zampa e Vergano le seguenti domande:

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

Le risposte sono integrali e testuali.

AUGUSTO GENINA

PER UN artista la censura rappresenta un limite alla libertà di creazione. L'ideale sarebbe quindi che la censura non esistesse. Ma poiché per tutta una serie di ragioni, non è possibile abolirla, bisognerebbe che essa fosse esercitata secondo un criterio prevalentemente artistico, cioè che prima di dire « no » ad un film o a una parte di esso si tenesse conto dell'opera da censurare. C'è modo e modo di raccontare, e io sono convinto che un artista non offenderà mai la morale che è l'unico campo, secondo me, nel quale i censori hanno diritto di dire qualcosa.

D'altra parte lo « stile » dei nostri film ci porta verso una rappresentazione senza veli della vita. Quando si deve seguire un indirizzo come questo, è difficile non incorrere nella severità dei signori della censura. Ora io vorrei che questi signori tenessero presente il successo riportato dai nostri film appunto per questo « suono vero » e che nel giudicare — mi ripeto, ma è la cosa piú importante — si facessero guidare piú da criteri d'arte che non da quelli, rispettabilissimi, ma a volte dannosi, di una pura e rigida applicazione dei regolamenti di censura.

Proprio recentemente, uno degli episodi del mio ultimo film *Tre storie proibite* è incorso nella disapprovazione della censura e l'ho dovuto sostituire con un altro episodio, quasi del tutto nuovo. Può sembrare una fortuna che ciò sia accaduto prima che io cominciassi a girare, ma questa era proprio una di quelle storie che si prestano a essere raccontate in modo puro, castigato, il cui contenuto cioè, se come tale può apparire un po' torbido, sul piano della rappresentazione si sublima, diventa un'altra cosa. Ed è quindi un peccato che non mi abbiano lasciato fare. Ma qui torniamo al discorso di prima.

LUIGI ZAMPA

IO NON posso credere, in quanto regista, nella funzione della censura, la quale pone dei limiti inevitabilmente dannosi alla mia opera. Limiti esterni, che uno spontaneamente interiorizza sicché diventano automatici. L'effetto principale che ne risulta è che ci si perde di coraggio: invece di affrontare temi nuovi e di approfondirli, ci si tiene a quello che è già stato fatto, ci si arrangia con le cose usuali, già sperimentate. La censura, nell'attività cinematografica che è frutto di tanti compromessi, rappresenta un compromesso di piú; e se anche lo subisco, non posso però accettarlo, poiché penso anche che un artista potrebbe autolimitarsi.

Naturalmente la censura funziona egregiamente nei confronti della produzione, la quale si sente a questo modo con le spalle al sicuro. E' certa cioè che un film, una volta realizzato, sarà approvato. E poiché una censura esiste, penso anch'io che sia meglio intervenga preventivamente, in modo che poi non si debba amputare il film di

alcune scene essenziali al suo ritmo e alla sua comprensione. Il male è che oggi anche quello che viene approvato in prima istanza può venire censurato quando il film è già pronto.

Mi è accaduto con *L'onorevole Angelina*, da cui dovetti eliminare alcune battute importanti e tagliare scene intere. Semplicemente perché il marito della Magnani nel film faceva la parte di un agente di Pubblica Sicurezza e il pubblico — secondo il ragionamento della Commissione di censura, ineccepibile perché fondato su articolo del regolamento — avrebbe identificato in quell'agente, che veniva leggermente ironizzato, tutti gli agenti di P.S. d'Italia, e se ne avesse riso avrebbe riso alle spalle dell'intero corpo di P.S. « danneggiandone il prestigio ». Da quel momento è rimasta in me una vera fobia per tutti gli argomenti in cui entrassero agenti o guardie: tanto che dopo aver portato a termine il trattamento di *Guardie e ladri* — il film che con un'altra chiave è stato poi realizzato da Steno e Monicelli — io rinunciai a fare il film, pensando ai limiti, di varia natura, che durante la realizzazione del film mi sarei dovuto imporre.

ALDO VERGANO

NON SI può negare, in linea di principio, la funzione della censura come uno degli strumenti coi quali uno Stato democratico esercita il suo diritto di difesa. E' il modo col quale essa viene esercitata che la rende deprecabile. Cosí come viene esercitata oggi in Italia, la censura non risponde ai suoi scopi. Non è valida moralmente perché ha un odioso e settario carattere di parte, perseguendo intenti spiccatamente confessionali; non è valida artisticamente perché è esercitata da persone che con l'arte, e con l'arte cinematografica in particolare, non hanno nulla a che fare; non è funzionale economicamente perché espone il produttore al rischio di perdere tutto il denaro impiegato nella realizzazione di un film. Il dilemma fra censura non preventiva e preventiva, per me, non esiste: ritengo la censura preventiva un assurdo. Infatti se esistesse una censura preventiva, questa dovrebbe esercitarsi sulla sceneggiatura, ed è noto che la sceneggiatura non è il film. La sceneggiatura è l'indicazione del film: è materia cioè, passibile di mille ulteriori trasformazioni, tanto in sede di realizzazione quanto in sede di montaggio. L'unico che può esercitare una censura preventiva è il

regista, il solo capace di sapere come sarà il film quando verrà proiettato sullo schermo.

Il mio film che ha particolarmente attirato l'attenzione della censura è stato *I fuorilegge*. Gli organi preposti alla censura vietarono che al film fosse dato il titolo originale *Montelepre* e imposero di non fare alcun riferimento alla Sicilia e al bandito Giuliano. Venne ridotto ai minimi termini l'episodio della occupazione delle terre, che era uno dei punti chiave del film; e tante altre sciocche restrizioni furono imposte che sarebbe lungo enumerare.

Anche per *Il sole sorge ancora* ebbi qualche dispiacere dalla censura. Mi fu « consigliato », tra l'altro, di tagliare l'episodio del soldato che — travestito da prete — sfuggiva alla cattura da parte dei tedeschi nella casa ospitale di San Pietro all'Orto a Milano. E io lo tagliai per non dare « un grosso dispiacere » a quel galantuomo che me lo aveva «consigliato». Ma eravamo nel 1946: e da allora a oggi molta acqua è passata sotto i ponti, e la censura ha trasformato i suoi consigli in ordini draconiani.

SENZA TATUAGGI
LA REGINA AFRICANA

Nonostante le alterazioni fatte da John Huston e James Agee al testo originale di Forester, la storia di "The African Queen" rimane quella di una singolare coppia

NEL BEL mezzo dell'Africa, sotto a una massiccia cascata, con migliaia di litri d'acqua che precipitavano nella loro direzione, un fradicio Humphrey Bogart si rivolse a una non meno fradicia Katharine Hepburn, mentre aspettavano pazientemente che le macchine da presa si mettessero in moto. « E quello ci ha chiesto semplicemente: — urlò Bogie per coprire il boato delle acque, — "Volete fare un film?" ». *Quello* sono io. Il film è *The African Queen*. E devo ammettere di non aver chiesto nulla di piú. Oggi, che gli United Artists stanno per distribuire il film, posso onestamente accusare me stesso di un peccato d'omissione, perché fare un film in Africa è qualcosa di diverso da ogni altra esperienza cinematografica. La ragione, semplicissima, è che l'Africa è diversa da qualsiasi altro posto. Noi passammo dieci settimane nel Congo Belga e nel Protettorato britannico di Uganda e, nel far questo, ci trovammo in un altro mondo, immersi completamente nei problemi inerenti alla trasformazione del soggetto in film. Con " noi " intendo miss Hepburn, Bogie, io, la "troupe" di trentaquattro tecnici inglesi e la moglie di Bogie, Lauren Bacall, che venne con noi solo a scopo turistico, ma finí per diventare uno dei nostri piú preziosi collaboratori. Io avevo avuto un'anticipazione su quello che sarebbe successo durante i sei mesi precedenti l'effettuazione del viaggio. Perché avevo passato gran parte di quel tempo in Africa, per scovare luoghi adatti per il film, percorrendo 25 mila miglia aeree alla ricerca di posti che avessero le installazioni necessarie e che noi potessimo raggiungere per via di terra, di acqua o di cielo. A mio giudizio, *The African Queen* doveva essere girato sul luogo. Diversi altri produttori, per le cui mani il soggetto era passato prima che io vi fossi interessato, avevano tutti convenuto sulla necessità delle riprese sul luogo, e questa convinzione aveva invariabilmente mandato a monte il progetto, per via della difficoltà del viaggio in Africa. Ma l'impresa divenne fattibile allorché Sam Spiegel, il produttore, e io costituimmo la Horizon Pictures, casa di produzione indipendente. L'idea di fare *The African Queen* sul posto non si basava sul desiderio di riprendere in technicolor la flora e la fauna africana. Noi volevamo porre l'accento sulle persone; gli animali sono stati illustrati piú che adeguatamente dai precedenti film sull'Africa. Il punto base, riguardo alle riprese in loco, è che se gli attori stanno vivendo in un certo modo questo si riverbererà sulle loro interpretazioni. Le difficoltà da essi realmente sostenute dànno un'impronta al film, una volta che questo sia compiuto.

Naturalmente, attori di qualità come Bogart e la Hepburn afferrano presto il significato dei loro personaggi. Ma aggiungono anche qualche cosa di speciale alle loro interpretazioni quando i personaggi si trovano a vivere nel loro ambiente naturale, in questo caso l'Africa. Essi non devono immaginarsi che sia caldo, che sia umido e piovoso, che le sigarette diventino verdi di muffa appena liberate dal cellophane che le avvolgeva; perché è veramente caldo e i vestiti si macchiano d'umidità durante la notte, e quando si pensa che gli attori siano in traspirazione essi si trovano effettivamente in un bagno di sudore. Certo, il realismo consente qualche licenza cinematografica. Per esempio, noi trasformammo il personaggio di Bogart (Charlie Allnutt, un modesto e semplice pilota di battello fluviale) in Canadese da Cockney che era nel romanzo di C. S. Forester da cui avevamo preso le mosse. Ma questa è una trasformazione minima, in paragone con le trasformazioni della natura praticate da Forester stesso. Il romanziere fa navigare il piccolo battello postale, *The African Queen*, giú per il fiume fino a un grande lago, presumibilmente il Lago Vittoria, sebbene, in realtà, in Africa i fiumi non confluiscano nei grandi laghi, ma ne defluiscano in direzione del mare. Nel film noi ci siamo tenuti accosto a Forester piuttosto che alla natura. Quali che siano state le lievi alterazioni nei confronti di Forester o della natura che James Agee e io abbiamo praticato nella stesura dello scenario, la storia rimane quella di una singolare coppia: lui, un positivo, logoro, sostanzialmente patetico uomo del fiume; lei, una fanatica e austera giovane zitellona; una coppia di gente qualunque che fa scintille nell'aspro tentativo di compiere l'impossibile, l' impossibile essendo costituito dal navigare su un fiume non segnato sulle carte, dal superare rapide, dall'attraversare paludi e giungle e finalmente dal far saltare in aria una cannoniera tedesca durante la prima guerra mondiale. Talune aggiunte al soggetto originario si svilupparono pure durante il corso delle riprese. Principale tra esse è un elemento di commedia, assente sia dal romanzo sia dallo scenario, il quale nacque dai rapporti tra la Hepburn e Bogart. Una simile situazione non mi era mai capitata precedentemente, sebbene avessi lavorato con Bogart in altri quattro film. Katie e lui formavano una coppia divertente, poiché uno faceva scaturire dall'altro tale qualità, e la combinazione delle loro due interpretazioni mise in luce l'umorismo di situazioni drammatiche che, in origine, nessuno di noi pensava esistesse. In sostanza, l' umorismo è latente nel soggetto, poiché si tratta del mutamento di umore di un uomo e di una contegnosa zitellona che improvvisamente diventa capitano di un battello. Ma questo aspetto non veniva fuori dalla pagina stampata. Fu la sorprendente combinazione della Hepburn con Bogart che fece affiorare la commedia. Essi sono, naturalmente, tipi stupefacenti. Lasciano i loro comodi hollywoodiani, viaggiano per 6000 miglia e si stabiliscono in una radura della foresta ("la giungla" nel Congo si chiama "foresta") sulla riva di un fiume del Congo chiamato Ruiki, a cento miglia da un posto abitato, che, nel caso presente, si chiama Ponthierville. Sfidano il caldo, gli insetti ed ogni immaginabile difficoltà tecnica e — questa è la sorpresa da cui noi tutti non sappiamo rimetterci — fanno davvero un film. Quando si va in un posto del genere, muoversi nel quale è alquanto difficile, è molto importante avere con sé gente a cui tale posto piaccia. Io sapevo che a Bogie sa-

Katharine Hepburn e Humphrey Bogart come appaiono nell'ultimo film diretto da John Huston: The African Queen, tratto da Forester. Bogart ha ottenuto con questa interpretazione l'Oscar 1951.

rebbe piaciuto, perché avevamo fatto insieme *Il tesoro della Sierra Madre*, e era stata una discreta fatica. Ma Katie Hepburn, che certa gente ha descritto come "molto delicatina", rivelò di essere tutt'altro che tale. Si ambientò in Africa come un'anatra nell'acqua. Cosí, lei che aveva cominciato a guardarmi come una specie d'assassino per le mie partite di caccia grossa durante le ore di pausa, mentre stavamo aspettando che ci raggiungesse un equipaggiamento supplementare, divenne la mia piú assidua compagna di battuta. Non tirava un colpo, ma portava fucile e macchina da presa, ed io l'ho vista rimanere a pié fermo — mentre gli elefanti stavano dandosi a carica precipitosa — e avanzare poi, con null'altro in mano che una macchina da presa a 16 mm., in direzione di un cinghiale che se ne stava piantato sulle sue quattro zampe e che con un solo colpetto delle sue zanne lunghe un piede avrebbe potuto squarciare il petto a un uomo.

Per la prima parte del film, ci eravamo acquartierati nel piccolo accampamento sul Ruiki che il nostro scenografo, Wilfred Shingleton, aveva piantato. Era un luogo d'aspetto romantico, capanne tutte ricoperte di palme, sentierini delimitati da bambú e una sala da pranzo grande abbastanza per settantacinque persone. Avevamo anche docce — secchi con piccoli rubinetti —, cosí che vivevamo realmente in gran "confort". La maggior parte delle riprese furono fatte da una zattera costruita con assi poggianti su piroghe degli indigeni. Inoltre avevamo « The African Queen », il piccolo battello su cui si svolgeva l'azione, che si muoveva con mezzi propri. Lavorando lungo un percorso di diverse miglia, partivamo ogni mattina e discendevamo il Ruiki con migliaia di libbre di equipaggiamento e di mezzi di illuminazione, e a volte con settanta persone a bordo della zattera, che a un certo momento minacciava di affondare. Allora dovevamo smettere di girare e impazzire a vuotarla dall'acqua con secchi perché rimanesse a galla. Il Ruiki, che è nero quasi come l'ambra a causa della vegetazione putrida che si trova nelle sue acque, è un posto particolarmente sgradevole per chi ci casca dentro. Non solo vi sono molti coccodrilli, ma le acque sono infestate da vermi parassiti, i quali causano una malattia peggiore di qualsiasi danno che possa fare un coccodrillo. Si chiamano "bilharzia", e il male, se vi coglie, non vi lascia piú per anni e anni. Naturalmente, quasi tutti prima o poi sono caduti in acqua, ma li abbiamo tirati su súbito e fatti asciugare il piú rapidamente possibile. Lasciammo il Ruiki un giorno prima della data prevista dal piano di lavorazione a causa di un'invasione di formiche guerriere. Quando esse attaccano in forze, c'è una sola cosa da fare, battersela. Sono come un incendio. L'invasione può durare un settimana o, in ogni caso, fin che hanno divorato tutto il cibo cui dànno la caccia. A volte il loro cammino attraversa un pollaio; voi uscite la mattina dopo e non trovate che ossa bianche. Cosí filammo. Filare non è esattamente la parola adatta. Alcuni di noi presero il volo, gli altri si misero in marcia. Dovevamo percorrere quasi 1500 miglia fino alle Cascate Murchison nell'Uganda, alle scaturigini del Nilo, per girare il resto del film. Gli attori andarono in aereo, ma l'equipaggiamento venne trasferito su carri da carovana lungo strade che non erano state tracciate per veicoli molto piú pesanti di un carretto. In realtà, il film non fu proprio completato in Uganda. Dovemmo terminare alcune scene a Londra negli "studios" perché la gente cominciava ad ammalarsi e c'era da rischiar di buscarsi troppi malanni a rimanere oltre in Africa. A dire il vero il fatto che noi si sia potuti dimorare cosí a lungo in Africa, virtualmente portando a termine là il film, va ascritto a merito del presso che eroico comportamento della "troupe" britannica addetta alla produzione. In primo luogo, quegli uomini furono eccellenti nelle loro rispettive attività, eccezionalmente dotati di iniziativa e capaci di superare tutte le piccole crisi che sorsero di continuo. Non scampammo a nulla; non ci fu specie di incidente tecnico in cui non siamo incorsi — incluse cose d'ogni genere — dal perdere la strada al rimanere col generatore a secco e dover usare come surrogati bibite dolci o soda. In secondo luogo, i tecnici insistettero per proseguire il lavoro a onta di ogni sorta di malattie. Potevano essere divorati dalla malaria, in preda alla febbre, io dovevo ingiunger loro di lasciare il set, dicendo, come ho fatto parecchie volte: « Fin che rimani sul "set" non si gira », per ottenere che un uomo si mettesse a letto. Incidentalmente, devo aggiungere che due persone non ebbero un solo giorno di malattia in Africa, Bogart e io. Bogie attribuisce il merito di ciò alla quantità di "whisky" che frammise tra sé e gli insetti. Io posso parlare soltanto in base alla mia esperienza personale: forse ha ragione lui.

JOHN HUSTON

QUESTO NOSTRO CINEMA

L'UOMO CHE UCCISE PILATO FRA LE SPIGOLATRICI DI SAPRI

Gian Paolo Callegari, al suo primo film, - "La spigolatrice di Sapri" - si è tenuto lontano dai suoi interessi prevalenti

QUANDO uno scrittore passa alla regía, la sua prima aspirazione è molte volte quella di realizzare cinematograficamente l'opera, tra le sue, che gli è piú cara. Gian Paolo Callegari, autore di *Cristo ha ucciso* o *L'uomo che uccise Pilato* (a seconda che si adotti il titolo originale o quello modificato ad uso della censura), la commedia che due anni fa vinse a pari merito il Premio nazionale del teatro a Venezia e fu origine di una polemica tra Callegari stesso e Corrado Alvaro, non si sottrae a questa regola. In pratica, però, le cose vanno molto diversamente. E anche Callegari la prima prova come regista l'ha fatta con un film del tutto diverso e lontano dai suoi interessi prevalenti. *La spigolatrice di Sapri* è infatti, come il titolo avverte, un film storico, in costume, il quale racconta un episodio d'amore e di rivalità, ritagliato sullo sfondo dello sbarco di Pisacane in

Si sta girando La spigolatrice di Sapri, *primo film diretto da Gian Paolo Callegari.*

Calabria. I personaggi principali non sono però quelli "storici"; sono invece dei contemporanei ai personaggi e ai fatti storici: una ragazza, figlia di un condannato politico, un nobile di tendenze liberali ma fratello del generale borbonico, e Stefano, un giovane dalla doppia vita, poiché è un dipendente del nobile e al tempo stesso "bandito", cioè esponente clandestino dei patrioti. Gli episodi abbastanza intricati del film si svolgono alcuni mesi prima dello sbarco di Pisacane e conducono alla cattura di Stefano e di altri patrioti. Quando costoro stanno per essere fucilati, Pisacane li salva; ma poco dopo egli stesso è sconfitto dalle forze borboniche. Si sottraggono dal massacro soltanto Stefano e la ragazza; il nobile, che aveva fatto causa comune coi patrioti, muore. Nove anni dopo, i garibaldini sbarcati incontreranno nelle boscaglie della Lucania un bandito, che si aggrega a loro per aiutarli nella marcia su Napoli: è Stefano, con lo stesso fucile e la stessa fede.

Questo, in breve, il soggetto del primo film di Callegari. Necessariamente, come egli dice, una partenza in sordina: e ciò per varie ed esemplari ragioni. Scrittore neorealista, era lecito attendersi da Callegari un film neorealista; perché egli ha scelto, o meglio accettato di fare, un film in costume? « Fare del realismo », dice Callegari, « equivale a fare un film d'arte, coerente cioè a una certa poetica, a una certa posizione umana. Ma per far questo occorrono molto tempo — cioè molti mezzi — e il coraggio di affrontare un rischio notevole: quello di fallire. In tal caso, uno fa del male a se medesimo, al produttore, e al realismo stesso. La strada migliore, quindi, per realizzare le proprie ambizioni è quella di accantonarle provvisoriamente e di conquistarsi, intanto, la fiducia del produttore. E' ciò che hanno fatto, del resto, salvo poche eccezioni, tutti i migliori registi italiani di oggi ». Naturalmente, anche affrontando un soggetto sostanzialmente lontano dai suoi interessi, Callegari non ha rinunziato a mettervi qualcosa di suo. « Ho voluto fare », egli dice, « un film storico pulito, sgombro dalle solite convenzioni, con un tono di attualità. Ho cercato di immaginarmi come potessero vivere gli abitanti di un paese lucano ai tempi del Risorgimento; in questo aiutato dalle mie esperienze presso quei pastori, dove mi rifugiai durante la guerra e dove ascoltai narrare storie vere risalenti al tempo della caduta dei Borboni. Anche il dialogo l'ho voluto scarno, privo di ampollosità convenzionali. Introdurre tutte queste novità in un film storico è stato tutt'altro che facile. Come ogni genere, anche quello storico obbedisce a certi canoni convenzionali, la cui assurdità sembra sia legata strettamente ai motivi di successo commerciale del film. In un film in costume, a esempio, è regola che la gente non deve andar vestita male: anche gli straccioni devono essere "stracciati bene". E si adoperano le scarpe moderne, che costituiscono una pacchiana stonatura, o, altrimenti, le scarpe rifatte a uso antico, le quali dànno una impressione di falsità come quelle delle coriste dell'opera lirica. Infine il dialogo: nel film storico il personaggio si sente sempre a cavallo, vuol parlare bene, forbito, altisonante. Se il dialogo non è "importante", l'attore si sente menomato. Io invece sono riuscito a ottenere che i miei personaggi vestissero male sul serio, quando ce n'era bisogno, andassero a piedi nudi, oppure indossassero le "ciocie", e infine che parlassero un linguaggio scarno e reale. Fatica non indifferente: è come aver travasato qualcosa del realismo dentro un "genere" legato a schemi fissi e preconcetti. Sono questi schemi, del resto, quelli che fanno del film storico un film deteriore; mentre di per sé nulla è deteriore; nemmeno il film storico, l'unico anzi in cui favola e realtà potrebbero realmente fondersi, laddove oggi si deve indispensabilmente scegliere tra le due, o la favola o la realtà. In questo senso il mio ideale sarebbe di fare un film sul ciabattino di Giulio Cesare, il quale aveva i suoi problemi e i suoi drammi, come l'illustre condottiero, anche se la storia non ce ne ha dato notizia. Voglio dire un film non sugli eroi, sui prototipi della storia, ma sui sottotipi di essa, ove si tolga a questa parola ogni significato peggiorativo ».

La spigolatrice di Sapri è il primo film di Callegari, ma la sua esperienza del cinema è molto piú lunga e agguerrita. Egli ha scritto ben ventitre sceneggiature ed è stato otto volte aiuto regista, fra l'altro, di Rossellini nel film *Stromboli*. Ma ciò che per lui piú conta è di essere arrivato alla regía dopo una notevole esperienza umana. Avvocato in gioventú, inviato speciale, scrittore di romanzi e commediografo, Callegari considera fare il regista come il completamento di un ciclo di esperienze. « Prima », egli afferma, « c'è la vita, poi la scrittura, quindi la traduzione in immagini ». E' una teoria che considera valida non solo per sé: semplificando dice che si può fare il regista soltanto a quarant'anni. Cioè dopo aver molto viaggiato, visto, sofferto, imparato. « Perché le uccisioni nei film sanno sempre di falso? Perché colui che le deve rappresentare manca di qualunque esperienza in proposito ». E su questo tono egli continua. « Non si può costruire una vita "falsa" rendendola vera se non si è molto vissuto. Lo scrittore, quando i fatti gli vengono meno o la sensibilità gli fa difetto, è aiutato dal ragionamento: il regista no, deve far agire i suoi personaggi di continuo. Naturalmente questa esperienza di vita e di scrittura va continuamente rinnovata ». Il mestiere di regista, per Callegari, è quindi reversibile, almeno di un gradino, fino a quello di sceneggiatore. « Sceneggiatura e regía sono due mestieri diversi e identici, o meglio la loro differenza è minima. Si può fare ora l'uno, ora l'altro, ora tutti e due assieme ». Callegari anzi si propone di rinunciare a dirigere altri film per continuare a fare sceneggiature. Per una questione di principio: essendo la sceneggiatura la seconda faccia di una sola medaglia, che è il cinema, "un'arte narrativa" ». Teoria e posizioni personali sembrano confondersi continuamente nelle parole di Callegari. Al solito però ogni posizione teorica non conta nulla, o conta molto a seconda se sia sostenuta o meno da un entusiasmo e da una personalità adeguata alle intenzioni. Si dànno a questo proposito casi opposti, eppure ugualmente positivi, di non teorici e di sottili analizzatori — come Zavattini — i quali alla prova dei fatti si comportano con una coerenza ed una inventiva invidiabili. Per ciò che concerne il lato puramente tecnico, Callegari è schierato con gli innovatori. Nella *Spigolatrice di Sapri* egli ha fatto largo uso di campi lunghi e di primi piani, in modo da ottenere suggestioni di lontananza ed effetti immediati: coerentemente al tipo di emozioni — piuttosto contrastate e forti — su cui è impostato il racconto. Ogni film, del resto, comporta una sua tecnica. Secondo Callegari, l'ideale sarebbe di creare addirittura ogni volta un modo di espressione, adeguato alle cose ed alle emozioni che si vogliono comunicare, senza tener conto dei canoni della cosiddetta tecnica cinematografica. La grammatica e la sintassi di questa tecnica sono in continua evoluzione, ed è sufficiente, per giudicare della bontà dei mezzi, che si raggiungano certi effetti: di convinzione e di emozione sullo spettatore. « Sono poche del resto », dice Callegari, « le cose che nel cinema corrispondono ad una "necessità di comprensione" del pubblico: certe inquadrature, a esempio il primo piano, che equivale all' immagine còlta dall'occhio umano quando il soggetto guarda il proprio interlocutore), la panoramica (sguardo d'orizzonte), la carrellata (cioè l'impressione visiva di una persona che si avvicina); tutto il resto è convenzione, artificio tecnico, destinati a creare emozioni di ordine superiore ». Che si tratti di artifici, Callegari dice di averne avuto la riprova assistendo a Stromboli alla proiezione di alcuni film a formato ridotto davanti ad una platea formata quasi interamente di novizi del cinema. Quando capitava un dialogo tra due persone, e il volto della prima scompariva per far posto a quello della seconda — artificio con il quale si dà l'idea del colloquio — il pubblico rimaneva sconcertato. Non capiva e si chiedeva dove mai fosse andato a finire il primo uomo. Quel pubblico vergine reagiva dunque in una maniera del tutto diversa da come reagiscono i normali spettatori i quali si sono evidentemente abituati a certe convenzioni, le hanno accettate e ne comprendono il significato. Da ciò discende però inevitabilmente che non esiste nessuna obbligatorietà di seguire quei canoni, e che se ne possono benissimo inventare degli altri: ai quali il pubblico — se sortono l'effetto voluto — si abituerà come ai primi.

Questa tendenza ha però tenaci oppositori, e primi fra tutti gli operatori cinematografici. Per essi infatti qualsiasi innovazione è uno sbaglio, che si rifiutano di avallare. Giungono in questa loro posizione a degli assurdi. E' proibito, a esempio, in un film, che la luce del sole sia momentaneamente oscurata da una nuvola. Questo passaggio di ombra e luce, il quale avrebbe il pregio di comunicare un certo brivido di vita ad una scena, l'operatore lo vieta. Non appena la nuvola raggiunge il sole, egli si ferma, e ricomincia appena è passata. « Bisognerà quindi », dice Callegari, « che gli americani si decidano ad ammettere nel codice della tecnica cinematografica il passaggio di una nuvola perché lo si possa realizzare anche da noi ». Attori professionisti e aspiranti professionisti hanno preso parte al film di Callegari; tra i primi, Rossano Brazzi e Paola Barbara, tra i secondi due "misses" (Luisa Rivelli e Fiorella Ferrero) e due studenti del Centro sperimentale (Marco Guglielmi e Antonio Cifariello). Il confronto tra i primi e i secondi è stato interessante. Di Brazzi Callegari ha apprezzato la costanza di rendimento; al contrario, invece, i due allievi miglioravano via via che gli si faceva ripetere una cosa. Per quanto dotate di una certa freschezza, era difficile emozionare le due "misses"; facilissimo invece far piangere la Borbone. Il prossimo film che Callegari ha intenzione di girare non ha ancora titolo, ma è un soggetto drammatico, ambientato anche questo nel Mezzogiorno, e precisamente in Puglia. Il suo ideale rimane tuttavia la realizzazione della commedia *Cristo ha ucciso*, o, meglio ancora, quello di partire con un operatore e pochi aiuti, e girare il mondo: raccontare storie e cose viste.

STELIO MARTINI

1, 2, 3) Immagini tratte da La spigolatrice di Sapri. *A questo film hanno preso parte gli attori Rossano Brazzi e Paola Barbara, due "misses", nonché studenti del Centro sperimentale.*

LETTERA DAGLI STATI UNITI

HUGHES E JARRICO NELLA CITTÀ ATOMICA

Nella controversia tra il noto produttore e lo sceneggiatore accusato di attività antiamericane, la Corte Suprema di Los Angeles si è "lavata le mani" - Un film su Lutero annunciato da De Rochemont

TRA LE *produzioni americane che si proiettano a Broadway e particolarmente interessante appare* The Atomic City. *Diretta da Jerry Hopper per la Paramount, il film trae lo spunto dalle vicissitudini di un fanciullo per dare un'occhiata alla misteriosa ed affascinante esistenza di Los Alamos, la città in cui vengono custoditi i segreti della bomba atomica e forse quelli della bomba a idrogeno. In questa "Metropolis" stile 1952 s no presenti diversi aspetti della nostra civiltà, che meritano di essere seguiti e vagliati con la massima attenzione. Film con ben diverse pretese è* Mara Maru, *diretto da Gordon Douglas: una specie di polpettone indigesto in cui Errol Flynn, nelle vesti di un cinico reduce di guerra, mena botte da orbi per impadronirsi di una croce di pietre preziose finita in fondo al mare mentre sfuggiva alle grinfie dei giapponesi.*

Broadway sta accogliendo un buon numero di film stranieri: tra gli altri, Sous le ciel de Paris *di Duvivier,* No Resting Place *di Paul Rotha e* Peppino e Violetta *di Maurice Cloche. Questa modesta pellicola ha impressionato la critica locale, e le ha fatto spendere elogi sproporzionati.* Peppino e Violetta *viene presentato col titolo* Never Take No for an Answer. *Da Hollywood continuano intanto a giungere notizie sulla vertenza Howard Hughes-Screen Writers Guild. Ho già diferito che Hughes revocò il contratto con lo sceneggiatore Paul Jarrico, dopo che quest'ultimo si era rifiutato di rispondere alle inquisizioni del comitato per le così dette attività antiamericane. Lo SWG, associazione degli scrittori e sceneggiatori cinematografici si mise in contatto con Hughes per ottenere un indennizzo a favore di Jarrico, il cui materiale era stato abbondantemente usato nella stesura del soggetto definitivo del film* The Las Vegas Story. *La Corte Suprema di Los Angeles si è lavata le mani sostenendo essere la controversia un affare puramente personale e che lo Screen Writers Guild non ha il potere di forzare Hughes al pagamento dell'indennizzo. Resta comunque il fatto che, in base alle indagini svolte dallo SWG, si sono rintracciati nello "script" di* The Las Vegas Story *diversi elementi per poter affermare che il materiale fornito a suo tempo da Jarrico è stato effettivamente usato nel film. Permane tuttora, tanto per rincarare le dosi, l'interruzione produttiva della R.K.O., ordinata da Hughes, e il temporaneo allontanamento dal lavoro di cento persone, mentre si prepara un ulteriore repulisti di elementi ritenuti anti-americani. La R.K.O., per concludere, è in testa alla caccia ai "rossi". In base alle recenti disposizioni federali contro il monopolio, le cosiddette disposizioni anti-trust, la Twentieth Century Fox dovrà invece staccarsi dalla sua affiliata, la National Theaters Corporation, la quale controlla tutti i locali che proiet-*

Sopra: *Adele Jergens e Robert Merrill in* Aaron Slick from Punkin Crick *di Binyon.* A sinistra: *da* The Atomic City *di Hopper.* A destra: *un si gira di* With a Song in my Heart *di Walter Lang.*

Martine Carol e Gérard Philipe in un'inquadratura di Les belles de nuit, *il film che René Clair sta terminando in questi giorni. Altri interpreti principali: Gina Lollobrigida e Magali Vandel.*

tano film della casa. Tale situazione, unitamente al calare degli incassi, ha originato voci insistenti riguardanti una probabile riduzione nelle spese di produzione. Skouras e Zanuck hanno confermato le voci sostenendo però trattarsi di semplice "routine". Resta il fatto che Zanuck dovrà nel 1953 ridurre il costo medio di ogni singolo film di 260.000 dollari, onde mantenersi nel preventivo fissato dalla Casa, che prevede la realizzazione di trentasei film ad un costo di un milione e centomila dollari ciascuno.

Ed ecco le ultime novità sulla produzione in corso o in fase di studio. Louis De Rochemont ha in mente un film sulla vita di Martin Lutero da girare in Inghilterra e in Germania. La Universal ha scritturato Tyrone Power per Mississippi Gambler, *che verrà diretto da Rudolph Maté. La Metro ha invece deciso di dedicare un film a Giulio Cesare; non si conosce ancora il nome del regista. La stessa Casa ha ingaggiato Vittorio Gassmann per il film* Sombrero, *in anscocolor. Interessante la notizia che Stanley Kramer (anch'egli a suo tempo accusato di simpatie "rosse") sta preparando un film sul mondo della televisione, intitolato* The Comedian. *Regista sarà Irving Reis. Tennesse Williams riprende i contatti con il cinema. Dopo* The Glass Menagerie *e* A Streetcar named Desire, *altri due suoi lavori sono sul punto di essere portati sullo schermo:* The Mississippi Woman *e* Rose Tattoo. *Il primo sarà probabilmente diretto da Elia Kazan, il secondo da Daniel Mann.*

GIORGIO N. FENIN

SOCIALE E NON POLITICA
LA CRISI DEL FILM FRANCESE

PARECCHIE *Case di produzione francesi hanno di recente ridotto o cessato la propria attività; molti stabilimenti hanno chiuso i battenti, e la disoccupazione ha intaccato questo ramo industriale. Colpa, come è di moda proclamare da tutto un settore della stampa, della concorrenza statunitense? Parrebbe di no, dal momento che l'accordo Francia-U.S.A. del 1948 limita a 121 film l'importazione annua dal Nord-America e il pubblico francese gradisce assai la produzione nazionale (cui va il 45% circa degli incassi, contro il 20-25% in Italia). Semmai, colpa di tutti e di nessuno; perché è in atto in Francia un sensibile spostamento nei gusti del pubblico: 420 milioni di spettatori cinematografici nel 1946-47; 370-385 milioni nel 1949; 355-370 nel 1950; e nemmeno 300, pare, nel 1951. A Parigi, punto focale, nel primo semestre 1951 gli spettatori cinematografici sono stati del 65% inferiori rispetto al primo semestre 1947, mentre è salita del 50% l'affluenza agli altri generi di spettacolo (teatro e varietà).*

La crisi come appare dalla situazione economica (produzione, distribuzione, affluenza di spettatori) e dalla struttura organizzativa del cinema francese, nonché in una recente polemica sindacale sull'argomento

Tuttavia la situazione non appare così grave come la dipingono gli ambienti sia industriali sia sindacali (della C.G.T.), almeno dal punto di vista economico. Perché

la diminuzione dell'affluenza non ha diminuito gli incassi, passati anzi dal 23 a oltre 25 miliardi di franchi, l'anno scorso, grazie all'avvenuto sblocco dei prezzi d'ingresso (70 franchi in media, contro 55-60 dell'anno prima); e la perdita di due miliardi in due anni che lamentano le Case produttrici, non è poi niente di terribile quando si passi a esaminare un po' di cifre riguardanti la attività dell'industria cinematografica francese (a prescindere dal fatto che quel "deficit" ha l'aria d'essere stato gonfiato ad arte, in considerazione dell'avvicinarsi — 1953 — dell'epoca in cui le attuali disposizioni sull'aiuto alla produzione e all'esercizio scadranno: e già si parla di nuove disposizioni assai meno generose). Nel 1950 c'erano in Francia, dunque, 264 Case produttrici di lungometraggi (373 Case produttrici di cortometraggi), e la produzione aveva raggiunto la cifra di 106 film annui (123 nel 1938; 72 nel 1939; 28 nel 1940; 60 nel 1943; 94 nel 1946, tanto per fare raffronti d'anni tipici), con un costo complessivo di circa 4.760.000.000 (costo medio per film, 45 milioni di franchi). Sugli introiti, passati come già dicemmo da 23,9 miliardi nel 1949 a 25,6 miliardi nel 1950, il 45,9% va al cinema francese, il 42% a quello americano, il 5% a quello italiano (a parità con l'inglese). Aggiungasi il miliardo e mezzo circa che, secondo i calcoli del Ministero dell'Industria, frutta annualmente l'esportazione. Le sale di proiezione aumentano e migliorano: nel 1950 erano 5.313, per un totale di 2.568.134 posti (492 in media). E poi in Francia è attivissimo il cinema a formato ridotto (3.500 sale con attrezzature fisse o mobili) che a poco a poco porta il cinematografo nelle campagne dove la media giornaliera di frequenza è di un individuo su mille (in città, 1 su 40); nonché il cosiddetto "cinema non commerciale", istituito nel 1949 e già forte di oltre 3.600 sale a 35 o 16 mm. per spettacoli bisettimanali: si paga al massimo 40 franchi per spettacolo, e la frequenza è già arrivata ai 50 milioni di spettatori. Il quadro non sembra dunque troppo nero. Eppure la crisi c'è, ne indicavamo all'inizio i segni premonitori. Di chi, o di che cosa, la colpa?

La causa non sarà forse da ricercare nella struttura organizzativa stessa della cinematografia francese, quella struttura che spesso ci venne invece additata come esemplare? (Ma non tarderemo a capire il perché di codesta ammirazione). Vediamola da vicino. L'industria cinematografica è sottoposta, in Francia, a una stretta regolamentazione instaurata nel 1940 ma praticamente risalente al 1935: fin da allora, infatti, il Governo ritenne necessario controllare e aiutare sia la produzione sia la distribuzione tanto sul piano interno quanto sul piano esterno. Dopo la Liberazione la legge 26 ottobre 1946 creò il Centro nazionale della cinematografia [che dunque, è bene notarlo subito, conservava, anzi aggravava, le caratteristiche strutturali dell'epoca precedente; di un'epoca, cioè, che avrebbe *dovuto essere molto diversa da quella scaturita dalla guerra e dai sacrifici del maquis] con i seguenti compiti:*

A) Sul piano interno: 1) *controllo delle Case produttrici;* 2) *autorizzazioni preliminari all'esercizio della professione;* 3) *patente di qualifica professionale per i principali collaboratori delle Case;* 4) *controllo della realizzazione dei film (piani di finanziamento, contratti, esame dei soggetti, eccetera);* 5) *controllo sulle entrate derivanti dallo sfruttamento dei film (indispensabile a causa dell'obbligo imposto ai produttori di distribuire i film solo a percentuale);* 6) *stretta regolamentazione dei programmi (un solo film tra i 1.300 e i 3.800 metri, più le attualità), dei mutamenti di programma e dei prezzi d'ingresso.*

B) Sul piano internazionale: 1) *protezione della produzione francese contro la concorrenza straniera;* 2) *obbligo di proiettare una data percentuale di film nazionali;* 3) *contingentamento quantitativo dei film stranieri introdotti annualmente in Francia;* 4) *accordi di co-produzione franco-stranieri;* 5) *aiuti alla diffusione dei film francesi nei paesi esteri.*

Pastoie burocratiche? briglie dorate, comunque. Perché il Centro, *autofinanziandosi per mezzo di due tasse a carattere eccezionale (legge del 23 settembre* 1948) [1) *tassa addizionale sui biglietti d'ingresso (di 5 franchi per i posti fra 35 e 99 fr.; di 10 franchi per quelli di costo superiore);* 2) *tassa di proiezione (di 400 fr. al metro per i lungometraggi in lingua francese; di 25 fr. per quelli stranieri in lingua originale; di 50 franchi per i cortometraggi] provvede a distribuire cifre assai rilevanti secondo il seguente schema:*

a) *anticipi rimborsabili a basso interesse tramite il* Crédit National *(in base a una legge del 14 maggio 1941 — notare la data — confermata dopo la Liberazione);* b) *sovvenzioni massicce per la produzione di film e l'ammodernamento delle sale (in base alla legge del 1948 s. c.).*

Si tratta di un movimento di danaro cospicuo: basti pensare che nel primo triennio gli introiti si sono aggirati sui sei miliardi e mezzo e che si calcola che il Centro abbia annualmente distribuito all'Industria cinematografica quasi tre miliardi e mezzo di franchi così ripartiti: a) *alla produzione 2 miliardi 250 milioni (1 miliardo a titolo d'anticipi rimborsabili, v. s.; 1 miliardo 250 milioni a fondo perduto). Sicché lo Stato (i contribuenti) partecipa con una cifra che è quasi la metà del finanziamento annuale della produzione cinematografica!;* b) *all'esercizio 1 miliardo 250 milioni (per il miglioramento delle sale di proiezione).*

Inoltre il Centro interviene anche (e sono forse i campi più scottanti): 1) *nell'ambito economico, tutelando un settore di produzione, distribuzione, sfruttamento e film-giornali di proprietà dello Stato (Union Générale Cinématographique, Alliance Générale de Distribution Cinématographique, S.O.G.E.C., Actualités Françaises, che dovrebbero costituire il "settore pilota" della industria cinematografica francese);* 2) *nell'ambito* culturale, *aiutando finanziariamente e controllando istituzioni specializzate come: l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, la Cinémathèque Française, la Commission Supérieure Technique du Cinéma, eccetera.*

Il Centro nazionale della cinematografia è dunque una istituzione di grande importanza, lo strumento che realizza nel campo del cinema una politica governativa indubbiamente attiva e presente. Vale la pena di ricordare che le leggi che lo riguardano furono votate dal Parlamento aua unanimità (osserveremo che quando si tratta di controllare, *e di* aiutare *finanziariamente dei grossi complessi industriali, tutti i partiti sono d'accordo?) e che anche recentemente un'inchiesta condotta dal Ministero competente ha concluso favorevolmente al mantenimento del Centro stesso e all'utilità dei regolamenti da esso emanati. Eppure i suoi risultati appaiono oggi davvero poco incoraggianti. Se non v'è difetto nelle leggi la colpa sarà pure da riversarsi sugli uomini preposti al loro adempimento e sugli interessi (politici o economici, mai* sociali) *che hanno preso il sopravvento? Il "caso Le Bourre", ai primi del 1952, ha mosso le acque e fatto salire dal fondo molto fango; ma già nel 1949 erano risuonate le seguenti accuse:* 1) *sin dall'inizio il Centro è stato abilmente manipolato (la tattica dell'*entrismo!) *dal Partito comunista francese che piazzò uomini fidati nei posti chiave;* 2) *grazie a ciò la C.G.T. (Confédération Générale du Travail, d'osservanza staliniana) ha potuto impadronirsi del Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique, che attualmente impera dittatorialmente sulla produzione imponendo le proprie tariffe e le proprie "equipes";* 3) *non si è affatto provveduto alla "nazionalizzazione dei metodi di produzione", preferendo profondere miliardi per tenere artificialmente in vita decine di Case che avrebbero dovuto scomparire secondo il sistema a un tempo demagogico e rovinoso degli staliniani.*

Ciò si diceva soprattutto contro il vicedirettore alla produzione, licenziato nel marzo 1950. Ma non mancavano aspre critiche al direttore generale stesso, Fourré-Cormeray, esplicitamente rimproverato: 1) *di lasciar andare in rovina il "settore pilota", ormai ridotto a cedere le proprie sale per pagare i dipendenti;* 2) *di sovvenzionare stupidamente l'Ecole d'Hautes Etudes che è un doppione dell'Ecole Technique de Photographie et Cinématographie dipendente dal Ministero dell'educazione nazionale (ma il primo è caro al PCF...);* 3) *di sovvenzionare imprudentemente l'Unifrance Film (105 milioni di franchi nel primo triennio), società per la diffusione del film francese all'estero sulla quale si levano molti sospetti d'irregolarità di gestione;* 4) *di non risolvere il gravissimo problema del "cinema non commerciale" e dei cineclub, centri esclusivi di propaganda staliniana.*

Raymond le Bourre — e siamo in tal modo al fatto *che con la sua risonanza domina da mesi il campo cinematografico francese — si era battuto per anni contro codesta situazione. Fin dal 1945 denunziò che l'epurazione veniva compiuta a esclusivo profitto degli staliniani; fin dal 1946 avvertì l'impossibilità di coabitare nella C.G.T., capeggiando l'uscita dei lavoratori del cinema da quella centrale sindacale per costituire il Cartello sindacalista dell'industria cinematografica (in cui sono rappresentati i sindacati autonomi, i sindacati della C.G.T. Force Ouvrière — socialisti dello S.F.I.O. — e i sindacati cristiani: secondo formule ben diverse da quelle, altrettanto autoritarie e negative quanto*

Anouk in un'inquadratura di Le rideau cramoisi, *medio metraggio di Alexandre Astruc che ha ottenuto, al recente Festival internazionale di Cannes, un « omaggio speciale » della giuria.*

quelle rimproverate alla C.G.I.L., della C.I.S.L. e anche della U.I.L. in Italia); fin dal 1947 — *quando fu nominato vicedirettore del Centro — si oppose alla politica del Fourré-Cormeray, da lui giudicata utile solo al P.C.F. e a certi capitalisti privi d'ogni spirito d'intraprendenza. Ma nel* 1952 *Le Bourre è stato licenziato dal suo Direttore; e nonostante la violenta campagna in suo appoggio condotta dal* Cartello, *nonostante che i Governi succedutisi in Francia siano tutti violentemente anti-comunisti, nessun provvedimento fu preso in materia. Come mai? Da una conferenza-stampa tenuta il* 30 *gennaio presso la sede centrale della C.G.T.F.O., e da un articolo apparso nel* Bollettino d'informazioni (*n.* 66 *del* 10-2-1952) *dell'U.C.E.S.* (*Union des Cercles d'Etudes Syndicalistes*), *rileviamo quanto segue*: a) *le patenti professionali sono distribuite a libito della sola C.G.T.;* b) *si sovvenzionano* (*oltre* 40 *milioni annui di franchi*) *istituzioni para-comuniste come l'I.D.H.E.C., la Cinématheque, la Federazione dei Cine-club. E sarebbero ragioni d'appoggio al Direttore generale* (*un ex-prefetto e consigliere della Corte dei conti*) *da parte del P.C.F., ma non giustificherebbero la protezione accordatagli da tanti uomini politici d'altro colore, e da tanta gente senza colore politico, se non si aggiungesse*: 1) *che le "stelle" ricevono stipendi scandalosi;* 2) *che molti produttori sono autorizzati a prelevare il* 7% *a titolo di spese generali sull'ammontare del conto preventivo del film; disposizione anti-economica che spiega gli oltre* 250 *produttori che sfornano in media cento film all'anno... « a un produttore gli basta fare un film ogni tre anni per continuare a pavoneggiarsi ai Champs-Elysées... »;* 3) *che certi funzionari del Centro sono stipendiati dai produttori e dai distributori;* 4) *che si tollera che parecchi produttori evitino di reimpiegare in nuovi film le somme ricevute in base alla legge* 26 *settembre* 1948 *che pur ne fa obbligo specifico.*

Vale a dire che la corruzione domina, l'intrico degli interessi accomuna personalità politicamente nemiche e rende succubi i lavoratori che non vogliono restare disoccupati. D'altronde dove batte il discorso quando si parla di riforme. *Esemplari in proposito le interessanti dichiarazioni fatte dal Ministro dell'Industria Louvel* (*Bollettino dell'U.C.E.S. n.* 67 — 25 *febbraio* 1952): 1) *è necessario procedere a una concentrazione delle Case produttrici* (*concentrazione a carattere tipicamente capitalista; a esclusivo vantaggio di certe grandi Società dalla gestione molto criticata*); 2) *è necessario abolire le patenti professionali* (*così il padronato potrà deprezzare la mano d'opera attualmente occupata*); 3) *è giusto tenere in vita la legge per gli aiuti al cinema* (*sicché gli spettatori continueranno a pagare le gratuite fantasie di molti produttori nonché la sospetta attività di istituzioni cosiddette culturali... ivi comprese certe giurie di festival internazionali*).

In queste condizioni, e mentre la crisi del cinema francese si aggrava, anche l'attività della Commissione d'inchiesta parlamentare testé nominata non lascia sperare che si raggiunga il nocciolo della questione, che è sociale, *non politico*: *un problema di strutture troppo centralizzate e facilmente preda di interessi estranei al lavoro del cinema. Del resto è questa una situazione che si ritrova in tanti campi, in Francia come in Italia e altrove, ma che valeva la pena di portare in luce, con* fatti, *in un ambito che ha, oggi, risonanze tra le più vaste.*

CARLO DOGLIO

Il nostro collaboratore Carlo Doglio, che oltre a occuparsi di cinema si interessa di problemi sociali e sindacali, ci manda questo studio sulla crisi del cinema francese. Sull'argomento hanno già scritto, nei numeri scorsi, Renato Giani e Fernaldo Di Giammatteo. Soltanto per comodità del lettore, Doglio riporta cifre che già si potevano leggere nell'articolo del Giani. Comunque l'impostazione dello studio che pubblichiamo è così diversa dalle due precedenti, che crediamo utile portarla a conoscenza dei nostri lettori, anche se non sempre la condividiamo (N. d. R.).

FRED ZINNEMANN

A PRIMA VISTA, e basandoci sui dati che ci offre una sommaria visione delle opere, si potrebbe credere che l'anticonformismo di Fred Zinnemann nell'ambiente di Hollywood abbia un significato profondamente sovvertitore. Bisogna però intendersi sui termini, e bisogna anche tener conto delle condizioni di lavoro dei cineasti americani. Certo che un esame complessivo dell'attività finora svolta da Zinnemann rifiuta ai suoi film ogni attribuzione di natura « rivoluzionaria ». Il tratto piú caratteristico e piú notevole della « rivoluzione » di questo regista consiste nella sua serietà e nel porre, almeno nelle intenzioni, al centro dei suoi sforzi, l'uomo, con alcuni dei suoi problemi. Il che è già molto. Tuttavia, la nobiltà dell'impresa e la generosa insistenza con la quale egli tenta di perseguire i suoi scopi, valendosi di mezzi di espressione sostanzialmente culturali e di buon artigianato, non sempre sono sufficienti ad assicurare ai frutti delle sue fatiche una vera e propria validità morale e artistica. Diremmo anzi che la tematica « sociale » cara a Zinnemann, per quanto nei suoi recenti sviluppi cerchi di articolarsi con motivi piú complessi e piú vasti, di arricchirsi e di estendersi, e anche di approfondirsi, perda invece il suo mordente, il suo vigore drammatico, e riveli, con una chiarezza sempre maggiore, la sua natura patologica e individualistica, e quindi la sua derivazione, piú o meno precisa, da una cultura di classe e da una mentalità ormai definita e resa innocua. La relativa libertà d'azione di cui egli gode e l'appoggio che i suoi film trovano presso gli organi di distribuzione e di lancio non trovano altra spiegazione che in codesta corrispondenza con gli interessi della censura e di una cultura sostanzialmente conformista. Pure, con quelle limitazioni procurategli da tale « eredità » culturale (invero piú americana che europea) e da una inconsapevole sottomissione alle ragioni del conformismo, Zinnemann assolve a una funzione che non va ignorata né sottovalutata: egli tiene alto, come può, ma indubbiamente con una convinzione ed una buona fede delle quali gli va dato atto, il complesso di quei valori umani e morali ormai tanto rari nella grossa produzione americana, non solo in concreto (cioè sul piano della realizzazione artistica), ma anche in astratto (cioè nelle enunciazioni e nelle formulazioni dei contenuti di pensiero dei film). In lui manca ogni preoccupazione di evadere dalla scabrosità dei temi che sceglie, anche se poi quei temi elude per una via della quale ignorava forse l'esistenza. Non è nostra intenzione esaminare qui minutamente tutte le opere di Zinnemann, tanto piú che, anche sulle pagine di questa rivista, sono apparse recensioni o note su alcune di esse. A noi interessa piuttosto considerare quei film che costituiscono, per il nostro autore, due posizioni quasi contrastanti: una di partenza, frutto di uno slancio iniziale, oratorio a tratti, se vogliamo, ma pieno di sentimento e di calore umano, ed una di arrivo, dove numerosi motivi ideali rimangono, sí, accanto ad una dichiarata fiducia nelle forze dell'uomo, ma velati ed imprigionati entro la camicia di forza dei complessi di colpa e di inferiorità e di tutto quell'armamentario patologico che ricorda da vicino situazioni piú apertamente ispirate e risolte secondo i facili moduli di una psicoanalisi falsificata.

The Seventh Cross («La settima croce», 1944) rappresenta il punto di partenza. Zinnemann vi manifesta le sue doti piú alte, vi infonde le sue energie migliori, e vi esprime, in termini drammatici, formalmente validi, un suo giudizio sul nazismo, sulla violenza e sulla solidarietà umana. Il suo sincero spirito democratico, la sua resistenza morale alla barbarie invadente contribuirono a fare di lui, nel 1944, un interprete dell'ambiente e del popolo tedesco del 1936, polemicamente agguerrito e che l'insegnamento dei fatti aveva reso piú severo e ad un tempo piú fiducioso in una forza interiore degli uomini che li avrebbe alfine scossi dal sonno dell'oscurantismo e della oppressione. A dire che l'opera è simbolica non le si farebbe un torto, perché quasi sempre il simbolo si risolve in una situazione o condizione umana, con la quale coincide. Dichiararla « a tesi » anche se può inficiare il valore di singoli aspetti e momenti, non ne diminuisce il valore complessivo: tutte le grandi opere hanno una tesi. Importante è che essa non rimanga astratta, ma che s'incarni in un personaggio, del quale riceva un'apparenza ed un senso. Ora, *The Seventh Cross* ha un personaggio, anzi molti personaggi: e questi (tranne nei casi in cui la loro appartenenza allo sfondo non ne permette una troppo rifinita caratterizzazione) non vengono aprioristicamenno nel loro sviluppo, con il progredire dell'azione drammatica che muove il film. La trama (dal libro di Anna Seghers) è nota: di sette evasi da un campo di concentramento uno solo riesce a riparare all'estero, Giorgio Heisler; la settima croce lo attenderà invano. La « tesi », che possiamo facilmente rinvenire nel film, tende a riaffermare la fondamentale bontà dell'umana natura. Quando si pensi che ambiente e personaggi, nei quali calare l'idea, sono stati scelti in un momento cosí caratteristico e non in uno qualunque della loro storia, balza con evidenza dinanzi agli occhi la reciproca funzionalità della « tesi » stessa e degli elementi che la rappresentano. Funzionalità che, in certi momenti, vinto e superato ogni dualismo programmatico, si realizza pienamente nelle forme di un sentimento unitario. Quando, a esempio, Giorgio trova momentaneo asilo da Paolo Roeder, nel film si introduce un motivo poetico delicato e sentito che contrappunta con efficacia la lena ansiosa del fuggiasco, braccato dalla Gestapo: il senso dell'intimità domestica, al quale accennano in particolare i bambini di Paolo, tranquilli e paffuti, che si vezzeggiano sul letto e sulle poltrone. Che poi i personaggi del film non appartengano a schemi preconcetti, ma acquistino la loro consistenza umana e psicologica durante lo svolgimento interiore che li caratterizza e li rende credibili, lo dimostra proprio la figura di Paolo, la sua funzione nell'ordito dei sentimenti-base dell'opera: Paolo non vede motivo di scontento nel re-

FILMOGRAFIA

1935: Redes (diretto in collaborazione con Gomez Muriel e realizzato nel Messico). - **1942: Kid Glove Killer** (*Delitto al microscopio*), con Van Heflin e Marsha Hunt; **Eyes in the Night** (*Occhi nella notte*), con Edward Arnold e Ann Harding. - **1944: The Seventh Cross** (*La settima croce*), con Spencer Tracy e Signe Hasso. - **1946: My Brother Talks to Horses**, con Jackie « Butch » Jenkins e Peter Lawford; **Little Mr. Jim** (*Il piccolo Mister Jim*), con Jackie « Butch » Jenkins e James Craig. - **1948: The Search** (*Odissea tragica*), con Montgomery Clift e Aline MacMahon; **Act of Violence** (*Atto di violenza*), con Van Heflin e Robert Ryan. - **1950: The Men** (*Uomini*), con Marlon Brando e Teresa Wright. - **1951: Teresa** (*Teresa*), con Anna Maria Pierangeli e John Ericson. - **1952: High Noon**, con Gary Cooper e Thomas Mitchell.

Van Heflin in Kid Glove Killer *(« Delitto al microscopio », 1942), uno dei primi lungometraggi diretti da Fred Zinnemann autore, in collaborazione con Gomez Muriel, di* Redes *(1935).*

Film di Zinnemann. A sinistra: *Spencer Tracy in* The Seventh Cross *(« La settima croce », 1944).* A destra: *Montgomery Clift in* The Search *(« Odissea tragica », 1948). Quest'opera, come* The Seventh Cross *legata a una problematica attuale, non manca di un considerevole coraggio.*

gime nazista, che ha anzi aumentato i salari degli operai, consentendo loro quel relativo benessere e quella tranquillità che si notano in casa sua. Zinnemann, mettendolo a contatto con Giorgio, non ne capovolge affatto, con atto arbitrario, la posizione sentimentale e morale; si limita a enucleare dalla sua personalità, alquanto conformista ma carica di simpatia umana, il fondo morale e tematico del film. Paolo viene cosí a essere l'incarnazione piú alta di quell'ideale di innata bontà che *The Seventh Cross* afferma esistente nell'animo degli uomini, anche negli anni tenebrosi della supremazia nazista. L'espansione di amicizia e di solidarietà che egli manifesta verso Giorgio, lungi dallo scaturire da una comune fede politica, nasce invece su di una base disinteressata e puramente umana, cosí come quella (invero allusiva ad una organizzazione di resistenza) degli amici che ne favoriscono la fuga. Non diremo che sullo stesso piano si trovi Tony, la ragazza dell'albergo che, innamorandosi all'improvviso di Giorgio, gli concede brevi ore d'amore: motivo, questo, piacevole, se vogliamo.

FERDINANDO ROCCO

(Continua in terza di copertina)

Film di Fred Zinnemann. Sopra: *Robert Ryan in* Act of Violence *(« Atto di violenza », 1948).* A sinistra: *Anna Maria Pierangeli e John Ericson in* Teresa *(« Teresa », 1951).* A destra: *Teresa Wrigt, Marlon Brando e Everett Sloan in un'inquadratura di* The Men *(« Uomini », 1950).*

Questa volta riportiamo una nota di Béla Balázs pubblicata da *La Rassegna d'Italia* (anno IV, n. 1, gennaio 1949; direzione Sergio Solmi) col titolo *La cultura e il cinema*. Di Balász l'editore Einaudi annuncia l'opera completa, che apparirà nella collana « Saggi ».

Segnalibro

Il gusto creativo

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

L'EDUCAZIONE *a una cultura cinematografica è problema di formazione spirituale di popoli. Con tutto ciò, non si è ben compreso fino a ora quanto la mancanza di cultura appropriata, in tale branca, sia pericolosa ed irresponsabile. Neppure in campo culturale si può prescindere da considerazioni sociali, e tuttavia non è sembrato strano che tra le estetiche artistiche manchi dappertutto quella del cinema. In ogni accademia troviamo bene delle sezioni per la letteratura, come per ognuna delle arti tradizionali; ma neppure una per l'arte del cinema. (Soltanto nel 1947, e per la prima volta, è stato eletto membro dell'Accademia di Francia un regista cinematografico). Presso le università e gli istituti superiori vi sono cattedre per ogni disciplina, ma non per il cinema. (Solo a Praga nel 1947 si è aperto il primo istituto superiore dove si insegna la teoria dell'arte cinematografica a pari rango con le altre belle arti e la letteratura). Nei libri di testo delle scuole medie non c'è un capitolo per la cinematografia, pur parlandosi in essi, e diffusamente, di pittura, letteratura ecc. Così accade che tali estetiche vengano fatte studiare a milioni di persone con scarso profitto, perché i singoli poi leggono assai poco e non si curano di guardare quadri. Quegli stessi milioni di persone però frequentano le sale di proiezione senza avere alcuna difesa contro l'ignoranza e la mancanza di cultura cinematografica, perché nessuno ha mai insegnato loro come si guarda un film. E' pur vero che non mancano scuole di cinema* per tecnici. *A Parigi, a Londra si costituiscono e si moltiplicano società e istituti dedicati allo studio scientifico della "filmologia". Ma quel che è grave, è che nel gran pubblico manchi del tutto l'idea di una cultura del cinema la quale non si deve confondere con l'erudizione dei tecnici, ma è postulato della stessa civiltà umana non meno di un certo grado di istruzione generale. Chi non s'intendesse affatto di musica e di letteratura non verrebbe considerato colto, ma se qualcuno non avesse neppure una pallida idea del cinema, e se non avesse mai sentito nominare David Griffith o Asta Nielsen, purché conoscesse le altre discipline, sarebbe senz'altro reputato uomo di cultura al più alto grado. Così, dell'arte riconosciuta ormai come la più importante, pare che non sia necessario conoscere qualcosa.* Eppure è necessario educare il gusto che controlla quest'arte che a sua volta educa il nostro gusto. *Finché i libri di testo, di estetica e di storia dell'arte non avranno tutti un capitolo dedicato al cinema, finché l'arte del cinema non avrà cattedre e corsi obbligatori in tutte le scuole medie, non avremo fatto nulla per rendere chiara a tutti l'eccezionale importanza della nascita del cinema, il quale ha segnato una svolta decisiva nella storia della civiltà umana. Ma il destino medesimo di un'arte dipende dalla nostra stessa cultura specifica in materia. E' legge generale ed eterna che esista una interdipendenza ed un influsso reciproco tra un'arte qualsiasi e la cultura. Questa, infatti, guida il gusto del pubblico e il gusto del pubblico, raffinandosi, esige e rende possibile un più alto livello di quella data arte. E per il film ciò è vero cento volte di più. E' possibile immaginare che uno scrittore, un pittore, un musicista, chiuso in casa, crei un capolavoro incompreso o sconosciuto dai suoi stessi contemporanei, e che, tuttavia, dopo secoli esso venga compiutamente apprezzato dai posteri, poiché morto l'artista, l'arte non ha perduto nulla essendole rimasta, vitale, l'opera. Ma ciò non può accadere per il cinema, perché in esso non è l'artista che per incomprensione resta annientato: è l'arte medesima, dato che essa non può dar luogo ad alcuna realizzazione. Infatti il cinema non è creazione individuale, solitaria, aristocratica, ma prodotto collettivo, complesso e persino industriale (e di una grande industria anche, che assorbe molti capitali). E ciò, si badi bene, non soltanto nel caso della produzione capitalistica, che esige un utile finanziario immediato, ma anche nel caso di una produzione socializzata o nazionalizzata poiché neppure questa può permettersi di rivolgersi a un ipotetico pubblico futuro. Condizione indispensabile per la nascita di un film è, infatti, un certo grado di successo, di comprensione. La situazione è paradossale;* prima dell'opera deve esistere un pubblico *capace di apprezzarla almeno in parte; e appunto su una simile, anche se parziale adesione, deve poter far calcolo l'impresa produttiva. Non si tratta, cioè, di un gusto passivo che gioisce di un risultato già pronto, ma* di un gusto creativo. *Si tratta di una conoscenza teorica ed estetica tale, che non si accontenti di seguire gli insegnamenti di opere già create, ma che ne esiga di già preconizzate teoricamente. Necessitano esteti cauti e pubblico responsabile, insomma.*

Tale è il senso, e nello stesso tempo l'aspirazione, delle organizzazioni degli « amici del film », ormai nati in quasi tutti i paesi civili. Esistono associazioni di « amici della musica » e di altre arti, le quali si sono costituite per rendere possibile la conoscenza e il godimento di opere d'arte non ancora popolari. Esse assistono la buona arte, che è sempre bisognosa di appoggio. Ma soltanto quella già esistente. *Gli « amici del film », che sono anche preparati teoricamente, si offrono invece quale pubblico anticipatamente assicurato perché il produttore ("producer") possa tentare il meglio, anche se nuovo. Infatti pochi sarebbero gli impresari che farebbero film scadenti per principio, e che non farebbero film buoni con la prospettiva di un buon guadagno, tanto meglio se anticipatamente assicurato (ciò, naturalmente, se sapessero quale è il film buono). Così dello sviluppo dell'arte del cinema è responsabile anche il pubblico. Ciò appare più evidente, e si diffonde finalmente il senso di questa responsabilità. Parlando a un uditorio svizzero, ho potuto sentire l'espressione « filmbewusst »: « questa è una città "filmbewusst", dotata cioè di « coscienza filmica », dicevano; era come se avessero detto, per es.: « proletariato con coscienza di classe ». Nessuno degli esteti odierni nega per principio le possibilità artistiche del cinema. Ma alcuni ritengono che la nuova arte « non si sia ancora formata ». Aspettano le opere classiche per poterne trarre poi le loro dottrine. Aspettano gli Shakespeare del film. Ma come possono individuarli, se non conoscono l'estetica del film? Dove troveranno i termini di valutazione, i principi di giudizio in base ai quali indicare e spiegare il bello? Ecco, amici dell'estetica, la grande occasione per non essere ridotti soltanto a registrare il bello, prodotto in vostra assenza, ma per partecipare alla creazione, alla preparazione delle condizioni spirituali che gli sono necessarie. Una teoria che additi anche le ulteriori direttive, gli intendimenti delle leggi interne dello sviluppo, non sarà più la civetta di Minerva che — al dire dello Schlegel — comincia a volare solamente al calar del giorno. Non sarà soltanto il riassunto delle somma di insegnamenti tratto* a posteriori *dell'arte già compiuta ma indicherà l'avvenire, si assumerà il rischio delle direttive che permetteranno di disegnare le carte geografiche di mari ancora sconosciuti. Sarà una teoria nuova che accenderà le fantasie; suggerirà nuove aspirazioni per chi cercherà nuovi continenti, per chi vorrà creare un'arte nuova. E questo sarà compito veramente degno di un esteta. Né ci consoli la supposizione che un gusto educato dalla cultura generale, dalle altre arti, possa bastare per indicare direttive anche per lo sviluppo di un'arte completamente nuova. E' vero il contrario, e tra l'altro è dimostrabile che proprio la cultura basata sulle arti già esistenti ha costituito con le radicate vecchie immagini, con i vecchi concetti e giudizi, il maggior impedimento sulla strada di uno sviluppo nuovo dell'arte cinematografica in Europa. Proprio con le inapplicabili dottrine di altre arti vennero oppressi i principi nuovi. L'aeroplano non è una cattiva automobile, anche se inadatto per correre sulle strade. Le grandi arti antiche, documentate dalle esperienze di millenni, hanno meno bisogno di teorie giustificatrici che non i primi contorni appena percepibili del gigante dell'avvenire che sta per sorgere tra fumi e nebbie.*

E l'arte cinematografica, non ancora del tutto sviluppata, non offre forse una occasione senza pari all'estetica per studiarne le leggi dello sviluppo ora, men-

tre sta formandosi? Suonai la sveglia venticinque anni fa col mio libro L'uomo invisibile, *e molte altre volte poi, e sempre inutilmente, la suonai di nuovo. L'unica arte di cui conosciamo il giorno di nascita è quella del film. Le origini delle altre si perdono nel buio dei tempi preistorici. I miti simbolici delle origini non svelano il segreto del come e perché siano nate e perché abbiano le forme attuali, le più importanti manifestazioni umane. Né scavi, né ricerche sapranno mai spiegare il come e il perché dell'arte nascente, né il posto che essa ebbe nella società primitiva. Ciò perché non conosciamo lo stato di coscienza umana che la partorì, onde l'unico e sicuro metodo scientifico di ricerca, quello dialettico, non ha sufficienti basi per giungere a risultati concreti. Molti operano con ardite speculazioni, ipotesi, supposizioni gratuite. Cinquant'anni fa (anzi, veramente trent'anni fa) è nata un'arte nuova. Le accademie hanno forse istituito posti di osservazione? Hanno seguito con attenzione, di ora in ora, come si sviluppava l'embrione, il neonato, redigendone un diario ove annotarne le fasi evolutive? Pure, valeva la pena per la scienza scomodarsi. Se non altro perché, conoscendo la biologia dell'origine e dello sviluppo delle nuove espressioni artistiche, per analogia si sarebbe trovata una chiave per scoprire anche i segreti riguardanti le origini delle arti antiche.*

BÉLA BALÁZS

John Garfield insieme con Jennifer Jones in We Were Strangers ("Stanotte sorgerà il sole", 1949) di John Huston. Questa è l'opera più importante interpretata da John Garfield.

RICORDO DI GARFIELD

DI FRONTE *all'impresario della compagnia La Gallienne, era un giovane che sapeva lottare. Era entrato per chiedere lavoro come attore, e all'obiezione che mancava d'esperienza, aveva scattato: «Lei non ha mai cominciato, la prima volta? Non ha mai lottato, nella vita? Non ha mai fatto il vagabondo o il lavapiatti o il trovarobe? E' forse nato con il sigaro in bocca e la bombetta in testa?». L'impresario si tolse di bocca il sigaro, e di testa la bombetta. Riandò con la mente ai tempi, ormai lontani, delle sue lotte, e assunse il giovane. Stipendio: dieci dollari la settimana. Mansioni: macchinista e trovarobe. Il giovane si chiamava Jules Garfinkle. Qualche anno più tardi diventerà John Garfield e, con questo nome, celebre* (1).

Aveva visto la vita in faccia, prima di presentarsi a La Gallienne. Era cresciuto negli "slums" dell'East Side di New York, aveva toccato con mano le "gangs" di malviventi minorili; conosciuto mezza dozzina di scuole. Dal padre, che faceva il sarto, era stato rinchiuso in riformatorio (sembra quasi di seguire la storia di uno dei "Kids" di Strada sbarrata). *Quando la compagnia La Gallienne fallì, furono di nuovo anni di incertezze di nuove battaglie. Girò gli Stati Uniti, lavorando dove capitava, con una moglie (Roberta Mann) che lo seguiva. Poi raccolse i frutti: Paul Muni lo notò mentre recitava una particina (la passione del teatro lo aveva ripreso) in* Counsellor-at-law. *Garfield fu grande a Broadway, fu ancora più grande a Hollywood; non smise mai di lottare, nemmeno quando ebbe il successo tra le mani. Lottò perché le sue parti fossero impegnative e contro l'escapismo di Hollywood, e ancora per il teatro (mentre recitava a New York rifiutò un vantaggioso contratto cinematografico). E sul teatro morì, per vizio cardiaco.*

Ecco la chiave nella quale bisogna interpretare la bravura di Garfield attore: guardando dentro a Garfield uomo. Dicono: era un attore favorito dalla «maschera espressiva». Ma non basta. Quanti attori dalla maschera espressiva! I nostri critici frettolosi ne scoprono uno dietro ogni cantone; ma dietro alla maschera, sovente, c'è il vuoto. In Garfield c'è la vita, c'è (c'era, purtroppo) un mondo che chiede di essere espresso. C'è il giovane che per poco non divenne "gangster" il quale rievoca (sì, anche attraverso la "maschera espressiva") la drammatica situazione in cui si era trovato: Hanno fatto di me un criminale, Il castello sull'Hudson, Fuori dalla nebbia, Una luce nell'ombra, Le forze del male, Ho amato un fuorilegge *(l'ultimo film). C'è il ragazzo onesto, circondato ma non ancora viziato da un ambiente sordido, che si batte disperatamente (e talora soccombe) per uscire dalla strada del vizio. C'è, infine, l'uomo maturo, che lotta per una società migliore, per un mondo che sia di chi ha ingiustamente sofferto.* Stanotte sorgerà il sole, C'è sempre un domani, Barriera invisibile. *Un attore che non cedeva alle lusinghe del "cliché", nemmeno quando viveva personaggi psicologicamente imprecisi, vagamente crepuscolari ed esistenzialisti:* Anima e corpo, Perdutamente, La sua donna, Golfo del Messico, Gente allegra. *Un attore che seppe ritrarre con vigore il tipo di "americano mezzo cinico e mezzo nobile, mezzo brutale e mezzo onesto":* Il postino suona sempre due volte *(un'interpretazione esemplare, spesso sottovalutata).*

Non v'era soluzione di continuità tra i film e la vita. Anche nelle idee politiche, era avanzato e serio. La sua morte, a 39 anni, lascia un vuoto nella schiera tutt'altro che fitta di attori americani che contano, che esprimono qualcosa. Un anno e mezzo fa scrissi: «J. G. mi sembra l'attore più significativo e più completo che il cinema americano abbia dato negli ultimi dieci anni». Ed era vero.

TOM GRANICH

(1) Per i dati su J. G. vedi la Galleria in *Cinema*, n.55 (1-2-'51).

GIUNSE AL CASTELLO LA MACCHINA DI BOARO

Giuseppe Boaro, con Italo Pacchioni, organizzò nel 1898 uno spettacolo scientifico-cinematografico. Poi, dopo l'invenzione dei Lumière, si dedicò ai fuochi artificiali

IN UNA *delle vie principali d'Ivrea, caratteristica via tra due piazze e nella quale sono ancora vive le tracce di un provinciale Ottocento, si legge, inserita in un lungo cornicione sorretto da sette cariatidi dorate, la seguente epigrafe: « Cinema Splendor, Giuseppe Boaro. Il primo che diede in Italia rappresentazioni di cinematografia, microscopia e raggi X, nei principali teatri e nel Teatro Reale nel* 1897 ». *Tale epigrafe meritava un'indagine, poiché troppo scarse sono le notizie che ci rimangono sui nostri primi cinematografari. Dal genero del pioniere eporediese cav. Bellezza abbiamo avuto cortesemente alcune informazioni in merito, per il "Museo del Cinema", oltre ad una vetusta "Pathé" con lampada ad arco in ottimo stato di conservazione.*

Giuseppe Boaro (1853-1939), *intelligente, estroso, di famiglia agiata, pur non avendo seguito un corso regolare di studi s'appassionò a tutte le moderne invenzioni e riuscì a diventare, alla fine dell'*800, *preparatore del Gabinetto di fisica e di meccanica del R. Liceo Carlo Botta di Ivrea. E tanto conosceva tali materie, da supplire il titolare della cattedra durante le sue assenze. Diventato nel frattempo amico del fotografo e pioniere cinematografico milanese Italo Pacchioni* (1872-1940), *forse da questi, o forse in seguito alle prime proiezioni cinematografiche realizzate a Torino fin dal* 1896 *da Vittorio Calcina* (1847-1916), *si appassionò alla ricostituzione del movimento. Per molti scienziati non era che la risoluzione di un problema di meccanica, ma Giuseppe Boaro ne scoprì anche il lato dilettevole e spettacolare, specialmente dopo che il "cinématographe" Lumière apparve ufficialmente alla Esposizione generale italiana nella primavera del* 1898. *Giuseppe Boaro riuscì ad avere una macchina da proiezione e la sua fama cinematografica si sparse in tutto il Canavese, giungendo al castello di Aglié. Pacchioni e Boaro organizzano per la casa Ducale uno spettacolo scientifico-cinematografico nella sera del* 4 *luglio* 1898, *ed il loro buon successo è dimostrato dalla lettera che ricevettero dopo, conservata gelosamente (purtroppo!) dal cav. Bellezza.*

Casa di S.A.R. il Duca di Genova.

Dal Castello di Aglié, 5 luglio 1898.
Alli Signori Pacchioni Italo di Mirandola e Boaro Giuseppe, preparatore del Gabinetto di fisica e meccanica del R. Liceo Carlo Botta d'Ivrea - Ivrea.

Mi è grato di partecipare alle SS. VV. che le Loro Altezze Reali, i Duchi di Genova, furono ben soddisfatti degli esperimenti di fisica meccanica, raggi X, microscopia e cinematografia, eseguiti nella sera delli 4 luglio, nel teatrino di questo Ducale Castello, alla presenza delle LL.AA.RR. e Corte.

Colgo l'occasione per offrire alle SS. VV. i sensi della mia particolare osservanza.

L'ufficiale d'ordinanza di servizio
G. LOVERA.

Il nuovo spettacolo poteva essere sfruttato commercialmente e Giuseppe Boaro, spirito avventuroso, si mise a girare il Piemonte con un carro attrezzato a cinematografo ambulante proiettando filmetti Lu-

Caricatura di Giuseppe Boaro. Il Boaro fu un importante pioniere del cinema piemontese.

Sopra: *il manifesto della prima proiezione al Cinema Splendor d'Ivrea (24 ottobre 1910).* Sotto: *la facciata del cinema Splendor-Boaro nel 1928; si proietta* Rondine, *film con Leda Gys.*

[illegible] e Pacchioni, nei paesi e nelle città fino ai primi anni del '900, *e cioè fino a quando il "cinématographe" diventò uno spettacolo importante. Allora Boaro lasciò il cinema vagante, e si dedicò ai fuochi artificiali; ma uno scoppio improvviso, durante una prova, gli uccise un figlio ed egli tornò ad occuparsi di cinematografo, impiantando un "salon" a Ivrea. Non badò a spese: specchi, fregi, velluti rossi. Il* 4 *ottobre* 1910 *lo inaugurava con un programma molto vario dotandolo nel* 1914 *di un artistico "orchestron" svizzero, pagato circa mille marenghi d'oro, poiché era l'ultima novità del momento. Gran cacciatore, gran pescatore Giuseppe Boaro fu l'uomo delle novità, e infatti fu tra i primi in Piemonte ad attrezzare il cinema Splendor per la proiezione di film parlati e sonori.*

M. A. PROLO

FILM DI QUESTI GIORNI

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

I SETTE PECCATI CAPITALI

Regia: *Eduardo De Filippo* (Avarizia e ira); *Yves Allégret* (Lussuria); *Roberto Rossellini* (Invidia); *Carlo Rim* (Gola); *Claude Autant-Lara* (Superbia); *Jean Dréville* (Pigrizia); *G. Lacombe* (*regista coordinatore*) - Soggetto e sceneggiatura: *Jean Aurenche e Pierre Bost, Colette, Carlo Rim, Diego Fabbri, Luana Ferri, Eduardo De Filippo, Leo Joannon, Roberto Rossellini, Charles Spaak, Turi Vasile, René Wheeler* - Fotografia: *Roger Hubert, Robert Le Febvre, Enzo Serafin, André Thomas.* - Musica: *Yves Baudrier e René Cloerec* - Interpreti: *Isa Miranda* (Elisa), *Paolo Stoppa* (Alvaro), *Viviane Romance* (Blanc), *Frank Villard* (Ravila), *Orfeo Tamburi* (Orfeo), *Henri Vidal* (Antonino), *Claudine Dupuis* (La contadina), *Michèle Morgan* (Anna Maria), *Françoise Rosay* (La madre), *Noël-Noël* (Il direttore), *Jacqueline Plessis* (La pigrizia), *Gérard Philipe* (L'imbonitore) - Produzione: *Filmcostellazione - Franco London Film*, 1952.

I SETTE peccati capitali sono, ovviamente, frutto di una classificazione derivante da una norma morale; questa norma definiscono, e rappresentano. Parlarne, significa mettersi in rapporto, diretto o meno, con essa, prendere posizione chiara, cioè confermarla o criticarla. Una divagazione a margine, specialmente su questo tema, non avrebbe senso alcuno, proprio perché, data la sua natura, volente o nolente, una sua posizione riconoscibile finirebbe sempre col prenderla: ma sarebbe un impegno forzato, sovrapposto, frutto della violenza della realtà di contro alle adulterazioni, alle giravolte del compromesso. Il caso di questi *Sette peccati capitali*, film di produzione italo-francese, a episodi diretti da registi di entrambe le nazionalità, e interpretato da attori d'ambo i versanti delle Alpi, ci pare sia proprio quello della divagazione. Non si tratta però della divagazione edonistica ed estetizzante, del divertimento piacevole, del ricamo ironico, quale potrebbe concepirlo un Ophüls: qui la divagazione nasce dall'incapacità di assumere un atteggiamento coerente rispetto al tema, e ai problemi che esso implica. Sicché il film finisce col dire e non dire, si sbriciola senza rimedio in un urto continuo di contraddizioni irrisolte, reticenze, artati pudori, aridi conformismi, false spregiudicatezze.

Scartata in partenza l'ipotesi dell'ortodossia, ovvero la condanna moralistica del vizio, *I sette peccati capitali* non ha quasi mai il coraggio di affrontare, da un punto di vista realistico, cioè critico, la sostanza delle norme morali di cui tratta: la sua casistica è vaga e mutevole, mai tipica, mai rivelatrice, di continuo cerca di sfuggire da una conclusione purchessia. Quando c'è, questa conclusione finisce regolarmente col trovarsi agli antipodi delle intenzioni del regista: e il risultato è zero. In questo senso, la chiave dell'insuccesso del film è data dall'episodio dedicato all'invidia, e diretto da Roberto Rossellini. Vi si assiste alle vessazioni indecorose e irritanti che una giovane sposa sopporta da parte del marito, dei suoi amici, e di una pregevole gatta candida: allorché, stremata, si ribella, ecco che la si condanna, si dice di lei ch'è invidiosa. Nessuno però è in grado di condividere un siffatto giudizio. E' noto che questa impossibilità di Rossellini a realizzare le proprie intenzioni è ormai divenuta la regola costante dei suoi ultimi film, da *Stromboli* a *Francesco giullare di Dio*, onde invariabilmente lo spettatore si convince del contrario di quel ch'egli voleva dire; ma il fenomeno non deve essere circoscritto a lui solo se lo si constata anche in episodi dei *Sette peccati*, diretti da altro regista. Per esempio, lo skecht di Autant-Lara: si finisce col dar ragione alla superba e orgogliosa ragazza, e torto agli altri. Nell'episodio diretto da Carlo Rim, il peccato di gola serve addirittura a evitare un adulterio. In quello della lussuria, non si capisce assolutamente niente. Quello della pigrizia, realizzato da Dreville per Noël-Noël con le truccherie consuete al regista, è ironico in modo talmente vago, che ci si chiede quale senso abbia, oltre al susseguirsi scattante e garbato delle trovate paradossali e grottesche.

L'unico episodio dei *Sette peccati capitali* che abbia consistenza e coerenza, è quello d'inizio, diretto da Eduardo, dedicato all'avarizia e all'ira. Qui il tono è alto e incisivo, perché vi è un concreto impegno umano, il coraggio e la voglia di dire certe verità, anche se sgradevoli e brucianti: e l'avarizia non è condannata in astratto, ma concretamente, nella persona di un esoso shakespeariano padron di casa; e l'ira per quanto umanamente giustificata, si esprime in modo sincero, con violenza tale (stilisticamente un naturalismo implacabile e ossessivo) da ridursi alle sue reali proporzioni, e uscirne definita chiaramente. Ma quest'impegno umano, questo desiderio di verità, gli altri registi del film non l'hanno avuto. Autant-Lara si è limitato a qualche osservazione marginale acre e sarcastica, ma ha tenuto l'episodio in bilico, senza approfondimento alcuno; Allégret è affondato in un conformismo opaco; Rim ha raccontato, in modo spiccio e sommario, una qualsiasi barzelletta; Rossellini si è impigliato nelle contraddizioni sue tra intenzione e possibilità di espressione, e non ne è mai uscito nel corso di un episodio che, tuttavia, formalmente è ben condotto; Dréville e Noël-Noël hanno svolto il loro assunto, more solito, per assurdo, senza alcun potere di convincimento... E il film, nel complesso, è fallito proprio per questa sua mancanza di coerenza e di coraggio. Galleggiano, sulle acque del naufragio, oltre al racconto di Eduardo e a certi momenti di Lara, la recitazione di Isa Miranda, di Françoise Rosay e Michèle Morgan, nonché quella di Eduardo, di Stoppa e Noël-Noël. Vedere un attore del talento di Gérard Philipe costretto a alcune "pitreries" di raccordo, è cosa che rattrista oltremodo. Tutto *I sette peccati capitali*, in genere, rattrista: spiace vedere crollare in sí fitto polverone un'opera interessante, e con essa il lavoro di importanti cineasti, sia nostri che stranieri.

VICE

I CORTOMETRAGGI

UN CORTOMETRAGGIO senz'altro interessante è Fidanzate di carta, *diretto da Renzo Renzi per la produzione Columbus. Il soggetto di questa pellicoletta misurata e divertente è di Enzo Biagi e dello stesso Renzi, cioè di due critici cinematografici già noti ai lettori di* Cinema. *« Fidanzate di carta » sono le « pin-up-girls »,*

Viviane Romance in I sette peccati capitali, *episodio* La lussuria, *diretto da Y. Allégret.*

queste belle donne, irraggiungibili eppure così a portata di mano, queste donne di sogno messe a disposizione della stampa agli uomini soli o, per lo meno, forniti di fidanzate brutte. Il cortometraggio ci racconta una rapida storia della nascita e dell'affermazione e diffusione, complice la guerra, della « pin-up-girl ». Da un punto di vista « storico » della questione ci sarebbe forse da muovere qualche obiezione a qualcuno dei dati fornitici, non alla sua validità o meno, quanto alla sua perentorietà. La storia della nascita e della diffusione della « pin-up-girl » è forse più nutrita e complessa di quella che ci viene presentata da Fidanzate di carta. *Ma questi sono soltanto appunti in margine, non incidono affatto sul nostro giudizio, e questa, d'altra parte, non è la sede adatta per discussioni e trattazioni di costume. Resta il fatto che* Fidanzate di carta *è un cortometraggio riuscito che non fa per nulla sbadigliare il pubblico e anzi ne attira efficacemente l'attenzione. Importata dalle truppe americane — ma le copertine di Boccasile su Grandi firme hanno proceduto di molto l'importazione militare e lo stile Boccasile, ben più efficace e pastoso di quello troppo lisciato del troppo celebre disegnatore Varga di* Esquire *detta ancora legge in campo italiano, sebbene Boccasile sia immaturamente morto qualche settimana fa — la « pin-up-girl » ha messo solide radici nel costume, nella vita degli italiani. La ragazza seminuda e appetitosa, che ci raccomanda la bibita tale o i pneumatici tali dall'alto di vistosi cartelloni, la ragazza sorridente e procace che si appoggia a tronchi d'albero finti o fa capriole su una neve di gesso e segatura per le copertine dei giornali a rotocalco, è il simbolo del paradiso desiderato dagli uomini moderni, un sodo e facile paradiso. Il cortometraggio alterna con malizia la parte puramente documentaria alle trovatine felici all'avvio quasi di ironiche storielle.*

Alla fine una voce fuoricampo ci dice che il cortometraggio ha voluto presentarci qualche aspetto della « vita segreta » delle « pin-up-girls ». Questo non è propriamente vero: Fidanzate di carta *avrebbe potuto presentarci, ma comunque, non ci ha presentato la vita segreta delle « ragazze da appendere », ci ha narrato piuttosto quella pubblica. O, per lo meno, per vita segreta noi intendiamo qualcos'altro, la storia della ragazza normale prima di diventare immagine troppo fissa e troppo divulgata, la storia della ragazza che diventa immagine. Ci auguriamo che gli autori di questo cortometraggio, bonari ma non faciloni osservatori sappiano darci anche questo documento. Ci interesserebbe. Per ora, ci accontentiamo di* Fidanzate di carta, *piccolo lavoro pieno di arguzia e di vivacità, una rarità per i nostri schermi, un incontro fortunato. La regia di Renzo Renzi è sicura e disinvolta: le immagini si succedono secondo un ritmo ben preciso, non esistono smagliature, impacci. Dalla prima immagine — il porto ove le gru lavorano intorno a materiale militare, a equipaggiamento e attrezzature dell'esercito americano — all'ultima — l'uomo solo che ha acquistato all'edicola per una modesta cifra la sua « fidanzata di carta » e si allontana, sfogliando il giornale, in una prospettiva di solitudine, di squallore, ma anche di luce — il cortometraggio possiede una sua grazia convincente, un suo gusto riconoscibile, anzi inconfondibile. E la contrapposizione tra due diverse eredità della guerra: le rovine delle case e delle fabbriche distrutte dai bombardamenti e la diffusione delle « fidanzate di carta » perennemente allegre, bellissime e immancabilmente svestite, ha una sua pensosa efficacia. Al momento di tirare le somme per un giudizio, ci accorgiamo che questo cortometraggio ci ha dato anche di più di quanto era lecito aspettarsi, e che la sua allegria, — il suo saper interessare e divertire — non va disgiunta da una coscienza tranquilla — ma non per questo meno capace di partecipazione della realtà.*

Così, finalmente, grazie a Renzi e a Biagi, abbiamo potuto parlar bene di qualcuno in questa rubrica. E, già che ci siamo, possiamo dire che non ci è completamente dispiaciuto Beatrice *un'inchiesta giornalistica sul totocalcio, diretta per il cinema da Marcello Baldi. La breve pellicola ci racconta una storia di illusioni, di calcoli, di sogni, la storia delle schedine dei pronostici del gioco del calcio.* Beatrice, *nel linguaggio segreto del totocalcio, sta ad indicare una domenica nella quale gli stadii abbiano dato responsi particolarmente sconcertanti e nella quale sia lecito aspettarsi pochi, e, magari, nessun tredici. Con qualche ingenuità, ma anche con alcune trovate abbastanza interessanti* Beatrice *arriva alla sua conclusione senza avere stancato il pubblico. L'abbiamo detto all'inizio di queste note: il pubblico non è poi tanto esigente, non chiede capolavori, chiede di non essere annoiato o preso in giro.* Beatrice *è il primo pezzo d'una serie di cortometraggi intitolata « Dietro la facciata ». Auguriamoci che il séguito di questa iniziativa non rimanga inferiore a questa prima pellicoletta. Purtroppo, non c'è nulla di buono da dire, invece, di un documentario sui cappuccini diretto da Arnaldo Genoino per la Documento Film. Una voce fuoricampo ci parla di « dottrina condita d'amore », ecc. e l'obiettivo fruga tra le pareti d'un convento con indiscrezione e, bisogna proprio dirlo, con irriverenza. I cappuccini, per lo meno come vorremmo immaginarli noi, sono persone serie, non li si può trattare alla stregua delle « pin-up-girls ». Questi religiosi che si muovono come attori, che davanti alla macchina da presa compiono i loro riti — c'è una scena nella quale dei novizi per far penitenza mangiano tenendo il piatto sul pavimento e stando in ginocchio, che sembra una scena di varietà — destano una penosa impressione e non rispetto. Proprio come penosa impressione ha destato in noi, tempo fa, una copertina della* Domenica del Corriere, *nella quale si vedeva un disegno del Pontefice intento a farsi la barba con il rasoio elettrico. C'è tema e tema, e modo e modo di trattare i vari temi. E poi, oltre a tutto, abbiamo già visto troppi preti, troppe processioni, troppe funzioni sui nostri schermi. Ci pare di averne fatto un'indigestione. Così non si può ammettere che si torni sull'argomento se non con opere eccezionali. E questo non è il nostro caso.*

Altri cortometraggi da segnalare? Ci sarebbero disegni animati pubblicitari di Pagotto; ma su Pagotto occorrerà tornare e insistere più distesamente.

ORESTE DEL BUONO

Inquadratura tratta da Fidanzate di carta *di Renzo Renzi. E' raro trovare, tra i tanti cortometraggi che appaiono sugli schermi comuni, un'opera intelligente e interessante come questa.*

ANTEPRIME

LA RIVOLTA AL VILLAGGIO di Josef Mach, al Cineclub Sestese di Sesto San Giovanni il 19 aprile 1952.

COLPISCE, delle recenti commedie cecoslovacche (Il signor Novak *e* La rivolta al villaggio, Racek è in ritardo *e* E' accaduto in maggio, Il luccio nello stagno *e* La ridente terra), *la loro novità, l'originale impostazione, le nuove soluzioni date ai problemi creativi, che il genere pone. Sono film, questi, diversi assai rispetto a quelli che, nello stesso ambito di struttura, uscivano da Barrandow dieci o vent'anni fa; e sono pure diversi, originali e inediti, rispetto alle commedie che siamo soliti vedere oggi, di fabbricazione hollywoodiana per lo più. Anzitutto, sono film il cui carattere nazionale è fortemente accentuato e posto in rilievo. Non si potrebbero trasporre o traslare, tanto sono legati a un problema specifico: non sono realizzati versando la materia in uno stampo preordinato (com'è caratteristico, invece, per le fabbricazioni taylorizzate), ma componendo liberamente la forma secondo una ispirazione attenta alla realtà nazionale. Il tema di* La rivolta al villaggio *di Mach, per esempio, il contrasto tra le donne di un villaggio, le quali chiedono che le autorità comunali installino una lavatrice meccanica per alleviar loro la fatica delle cure domestiche, e gli uomini, che invece ritengono non sia il caso, tanto è destino delle donne lavar panni, e che convenga invece adibire la medesima somma all'acquisto di un trattore; questo tema, è davvero inscindibile dalla realtà attuale cecoslovacca, dallo sviluppo delle sue campagne: per questo film è schiettamente nazionale, non solo perché gli attori parlano la propria lingua, vestono panni consuetudinari, sono in possesso della loro specifica mentalità, e usi, e costumi. Tutti conosciamo lavori, invece, in cui si parla una certa lingua, vi sono magari dei costumi assolutamente inequivocabili, e il film non reca alcun carattere tipico della nazione che l'ha confezionato.*

Che La rivolta al villaggio *sia film acutamente satirico, non può davvero stupire. Le nuove commedie cecoslovacche si distinguono dalle vecchie per la loro nuova struttura, per il loro nuovo stile, perché sono nazionali dove quelle erano cosmopolite, realistiche mentre quelle escapiste; ma non sono, ovviamente, frutto di un'eruzione vulcanica, o meteoriti piovute dal cielo: le nuove commedie cecoslovacche si riallacciano a quei film, rari ma appunto perciò maggiormente significativi, che già anni addietro i cineasti cecoslovacchi d'avanguardia crevano rompendo gli schemi della commedia comico-umoristica d'evasione, per affrontare satiricamente l'attualità, la vita e la sua ribollente e tumultuosa casistica. D'altra parte, in un paese che ha dato all'arte contemporanea quel capolavoro che sono* Le avventure del bravo soldato Sveik, *romanzo da porre senz'altro accanto al* Don Chisciotte *e alle gogoliane* Anime morte, *è logico che l'arte della commedia segua, nei suoi esempi più elevati le vie della satira umanistica, della pietra infernale della critica che abbrucia le strutture (o le sopravvivenze) del mondo antico, e dischiuda l'orizzonte a quello nuovo. Questo tema della contrapposizione, dell'urto tra vecchio e nuovo, comune all'arte d'avanguardia tutt'intera, nella* Rivolta al villaggio, *si sviluppa sì in forma di commedia ma (come più tardi in altri film dello stesso regista, o nel film slovacco* La diga *di Pal'o Bielik) ai temi della satira, del comico e del farsesco sono intrecciati fittamente motivi drammatici o spunti lirici,*

cosicché è complessa e dialettica, come la vita reale, che ritrae in forme artistiche. La linea della commedia satirica è la costante del lavoro registico di Josef Mach. Il suo Velky pripad *(« La grande avventura »), del 1947, per esempio, era, appunto, un film satirico sulla occupazione nazista; così il successivo,* Nikdò nic nevi *(« Nessuno sa niente »), un altro "grottesco" sullo stesso tema. Dei film diretti da Mach nel 1948, questo* Vzbourení na vsi, *ovvero* La rivolta al villaggio, *è quello più profondamente legato all'attualità, ai tempi nuovi, e anche il più riuscito in quanto commedia satirica (degli altri,* Zelená Knizka *e* Na dobré stope, *ovvero* Il libretto verde *e* Sulla buona pista, *sono da ricordare, piuttosto per la trattazione sensibile e meditata di taluni interessanti problemi giovanili). Successivamente, Mach ha continuato il tono e il mordente di* Rivolta al villaggio *in* Racek má zpozdení *(« Racek è in ritardo »): il suo ultimo* Akce B *(«Azione B»), invece, è interamente drammatico.*

La rivolta al villaggio è dotato di un arguto e penetrante procedere narrativo, che ben tiene le fila dei numerosi personaggi, ognuno dei quali è, il più delle volte, la tipizzazione di un'intera categoria sociale, oppure storica. Così il presidente Kubes e sua moglie (gli attori Otomar Korbelár e Milada Horutová) o, nel campo opposto, il possidente terriero Harazim; il giovane trattorista e la ragazza ch'è di lui, innamorata, le varie famiglie, unite o divise; sono decine di personaggi, in definitiva, che partecipano attivamente all'azione, e — salvo alcune personificazioni che sfociano in un tratteggio un po' rigido — ciascuno con la sua personalità ben distinta, col suo volto inconfondibile e, spesso, indimenticabile. Le alterne vicende, che vedono or il prevalere dell'un campo or la rivincita dell'altro in risibili scontri via via sino al crescendo finale, ritmato come un'allegra canzone, che si chiude squillante sulla rovinosa sconfitta degli uomini retrogradi, sono condotte da Mach con chiara precisione stilistica. Egli scopre, man mano che il film procede, nuovi caratteri e nuove forme di comportamenti nel flusso di un mutare continuo delle situazioni: le quali, se son sempre francamente divertenti, lo sono anzitutto perché il regista non le ha derivate da una casistica accademica, ma si è ispirato al reale, eppoi perché vi ha posto ad agire personaggi psicologicamente elaborati e sottili. Per esempio, era facile schematizzare Harazim: il ritratto del Kulak, invece, ne viene duttile e umano: sicché il fatto di capirlo completamente facilita l'esattezza del giudizio che se ne dà. Ma — tratto interessante, questo — Mach si preoccupa relativamente poco dei personaggi che definiremmo « storicamente negativi », e appunta gli strali, di preferenza, contro quelli « socialmente negativi »; e più dell'una e dell'altra cosa, si compiace di rappresentare i personaggi positivi, specie i giovani. Qui la commedia gli si muta in lirismo; il regista canta con esuberanza la gioventù, la felicità, l'amore: tutti elementi, ora, non più isolati l'uno dall'altro, e non morbosamente individualistici, ma individualisti in un modo nuovo, quello di una raggiunta armonia con i propri simili. Dalle sequenze in cui i giovani agiscono, viene una vivace freschezza che fa tornare alla mente, per contrasto, altre immagini del cinema cecoslovacco, di quello antico e sorpassato: il torvo naturalismo di certi film paesani, ora è scomparso: sullo stesso sfondo nazionale, è fiorita una nuova immagine, luminosa e serena. E la sensualità, che nei vecchi cineasti di Praga era malata e morbosa, ora ha ritrovato le sue umane proporzioni, non è più alienata o deviata, ma si configura nei tratti di una nuova morale, che, traverso il film, lentamente si delinea. E il grottesco ha sempre una giustificazione umana, e non è mai abnorme o fine a se stesso: il riso nasce del significato delle situazioni e delle azioni, non dalle situazioni o azioni in sé. Siamo, come si vede, molto distanti dalla commedia hollywoodiana; e vicini, invece, ai migliori esempi sovietici (Mach può ricordare, come stile, certo Protozanov; e alcuni tratti del Piriev di La fidanzata ricca, *o dei* Trattoristi). *Sicché i pregi di* La rivolta al villaggio, *che non sono invero pochi, e che sovrastano nettamente i limiti (certe lentezze iniziali, o il fatto che talvolta la cruda luce della satira non s'appunti su fatti essenziali) si compendiano soprattutto nella compiutezza con cui Josef Mach ha saputo risolvere il difficile quesito di realizzare una commedia che fosse al tempo stesso critica e costruttiva, capace cioè di far scaturire, dall'urto delle sue interne contraddizioni sociali e umane, il segno di una direzione di sviluppo.*

GLAUCO VIAZZI

CIRCOLI DEL CINEMA

CONGRESSO A PARIGI

LA FEDERATION Internationale des Cinéclubs aveva riunito nel settembre del 1949 la sua seconda Assemblea generale a Venezia, nel quadro delle manifestazioni della Mostra. Nei giorni immediatamente precedenti, la Federazione italiana aveva tenuto il suo terzo Congresso, che ne segnava un po' la rinascita. Era di buon auspicio poter ospitare nel nostro paese, quasi al momento stesso della ripresa di attività dell'organismo rappresentativo dei Circoli, la riunione dei delegati dei cineclub di tutto il mondo. E fu particolarmente significativo il fatto che alla Federazione italiana venisse affidata la presidenza della organizzazione internazionale. Diciamo ora súbito che la terza Assemblea generale della F.Int.C.C., riunitasi a Parigi nei giorni 17 e 18 maggio, ha rieletto come presidente Franco Antonicelli, presidente della Federazione italiana. Siamo più che convinti che lo sviluppo, le realizzazioni e il contributo direttamente portato all'attività internazionale dal movimento italiano dei Circoli del cinema abbia ben meritato questo nuovo riconoscimento.

Il primo importante atto che la presidenza italiana della Fed. Intern. aveva compiuto dopo l'assemblea veneziana, è stato la partecipazione al Congresso di Roma della F.I.A.F. (novembre 1949) durante il quale venne elaborato e firmato l'ormai famoso "gentleman's agreement" tra le organizzazioni internazionali dei cineclub e delle cineteche, accordo che oltre a stabilire i termini della circolazione internazionale dei film d'archivio per i cineclub, costituisce una vera e propria piattaforma per una sempre più ampia e concreta collaborazione dei due organismi che sono naturalmente destinati a integrarsi e completarsi nell'adempimento dei loro fini culturali cinematografici. La realizzazione degli accordi di Roma (praticamente iniziatasi due anni dopo la firma, per le difficoltà incontrate dalle cineteche nel risolvere i vari problemi posti dalla circolazione internazionale) ha dato e darà un grande impulso non soltanto al movimento dei cineclub nei vari paesi che di tali accordi usufruiranno, ma alla stessa organizzazione internazionale che non sarà più soltanto un passivo organo di collegamento ma potrà divenire un centro propulsore di attività e di iniziative. Il Congresso di Parigi ne ha dato una prima prova. I paesi aderenti alla Fed. Intern. al momento della riunione erano: Argentina, Belgio, Cecoslovacchia, Francia, Gran Bretagna, Irlanda, Italia, Olanda, Polonia, Portogallo, Svizzera, Uruguay. A questi bisogna ora aggiungere la Colombia, la Germania Occidentale, l'Indonesia, lo Stato d'Israele, la Tunisia, il Venezuela, ammessi dall'Assemblea. Particolare importanza dal punto di vista organizzativo potrebbe assumere l'ammissione della Federazione dei Cineclub della Germania Occidentale, trattandosi di un largo movimento sia per numero di Circoli che di soci. L'unione e la collaborazione delle forze delle federazioni italiana, francese, inglese e tedesca può dare alla F.Int. C.C. una solidità strutturale tale da permetterle entro un certo tempo, per esempio, di intraprendere un'opera di propaganda e di aiuto per favorire la costituzione di cineclub nei Paesi dove ancora non ne esistono, o dove ancora non si è preso contatto con l'organizzazione internazionale. Durante i lavori dell'Assemblea sono state presentate, direttamente dai delegati o dalla segreteria, le relazioni sull'attività culturale e sulla situazione organizzativa dei cineclub e delle loro federazioni nei vari Paesi aderenti. A questo proposito è da rilevarsi l'interesse suscitato dalla relazione italiana, particolarmente per quel che riguarda la mole della sua attività editoriale, le sue numerose iniziative culturali e lo sviluppo organizzativo raggiunto (ci si avvia ai 30.000 soci), malgrado il tentativo scissionistico. Prima di presentare il rapporto morale, il segretario generale della F.Int.C.C. Georges Sadoul (pure rieletto dall'Assemblea) ha commemorato il primo presidente (nonché fondatore) della Federazione stessa: l'inglese Oliver Bell, ex-direttore del British Film Institute, recentemente deceduto. Georges Sadoul ha particolarmente sottolineato, nel suo discorso, le varie fasi dei rapporti con la F.I.A.F. tracciandone una cronologia dall'assemblea di Venezia e dal congresso di Roma fino all'attuale stadio di applicazione del "gentleman's agreement". Parimenti Sadoul ha informato i delegati dei contatti avuti con l'UNESCO. Un altro punto di rilievo nella sua relazione è stato quello riguardante l'ormai avvenuta costituzione del comitato di collegamento tra le varie associazioni internazionali di cultura cinematografica e principalmente la F.I.A.F., l'A.I.C.S. (cinema scientifico), l'Istituto di Filmologia, oltre s'intende la F.Int. C.C. Questo Comitato, riunitosi già alcune volte, oltre a definire gli interessi comuni, le possibilità di scambi, di integrazioni e di collaborazione, permetterà alle associazioni in esso rappresentate (e che mantengono la più completa autonomia) di assumere un atteggiamento unico di fronte a problemi o altri organismi, tutte le volte che ciò potrà essere utile. Sono anche allo studio alcune iniziative culturali unitarie, patrocinate dalle associazioni in questione; sarà possibile in questo modo dare alle manifestazioni stesse un grande carattere rappresentativo.

Nel corso della discussione sulle relazioni alcuni problemi sono emersi, oltre quelli già accennati. L'Assemblea ha infatti constatato che in alcuni paesi, tra cui l'Italia, ostacoli di carattere burocratico o diplomatico vengono posti alla diffusione da parte dei servizi culturali delle Ambasciate di film interessanti i circoli del cinema, naturalmente per proiezioni private e non commerciali. E' stato anche rilevato come queste misure siano state prese dopo la realizzazione di alcune "rassegne" nazionali di varie cinematografie, manifestazioni che avevano ottenuto un grande successo rappresentando anche un fatto pressoché nuovo nell'attività dei cineclub per l'organicità culturale nella presentazione dei film. La Assemblea, richiamandosi all'art. 1 dello statuto internazionale dei cineclub che pone

tra gli scopi di queste associazioni « lo sviluppo degli scambi culturali cinematografici tra i popoli », e considerando altresì che questa importante fonte di rifornimento film per i Circoli del cinema è perfino prevista dagli accordi internazionali esistenti con la F.I.A.F., ha dato mandato alla Fed. Internazionale di sostenere tutte le Federazioni nazionali che dovessero subire limitazioni nella disponibilità dei film d'ambasciata, facendo eventualmente ricorso ad altri organismi internazionali, anche ufficialmente rappresentativi. L'Assemblea ha inoltre deciso di far portare in discussione dai propri rappresentanti nelle riunioni miste con la F.I.A.F. la situazione creata dalla Cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma che, pur essendo membro candidato della F.I.A.F., non ha ancora messo in atto gli accordi di Roma, anzi mostra di ignorarli, per quanto siano stati firmati proprio a Roma e proprio poco dopo l'accettazione della candidatura della Cineteca del C.S.C. alla F.I.A.F. E' stato messo in rilievo quanto questo atteggiamento nuoccia alla situazione generale delle cineteche e dei cineclub. Esaminata la situazione finanziaria della F.Int.C.C. e fissate le nuove quote sociali (10.000 Fr. f. di tassa d'adesione, 5.000 Fr. f. annui per ogni organizzazione aderente, piú 1.000 Fr. f. per ogni 1.000 soci), l'Assemblea ha ripreso e ultimato la discussione già iniziata alla riunione del "bureau" svoltasi a Ginevra sulle norme tecniche e amministrative da adottare per la circolazione internazionale dei film d'archivio. Dette norme sono state infine discusse e approvate in una riunione mista tra F.I.A.F. e F.Int. C.C. svoltasi a Parigi il 26 maggio ed alla quale hanno partecipato i sigg. Langlois (Cinémathèque Française), Lindgren (British Film Library), Rognoni (Cineteca Italiana), Sales Gomes (Filmoteca de Sao-Paulo), Sadoul (F.Int.C.C.), Tosi (Federazione Italiana C.C.), Barrot e Sarfati (Feder. Francese). E' stato costituito un comitato misto di gestione FIAF-FICC, previsto dagli accordi di Roma, per assicurarne la migliore realizzazione. Alla prima riunione di questo comitato hanno partecipato, per la FIAF, i sigg. Langlois e Sales Gomes, e per la FICC, i sigg. Sadoul e Tosi. A conclusione dell'Assemblea della F.Int.C.C., i delegati hanno proceduto alla elezione del nuovo Consiglio che è risultato cosí composto: Antonicelli (Italia, presidente); Sadoul (Francia, segretario generale); Korngold (Polonia, vice presidente); una vicepresidenza è riservata alla Gran Bretagna; Niemvendijk (Olanda, tesoriere); Bosman (Belgio), Vitali (Svizzera) membri. Revisore dei conti: Toner (Irlanda).

VIRGILIO TOSI

U. I. C. C.

IL 25 APRILE si è aperto, nella sala del Palazzo Marignoli, in Roma, il 1° Convegno dell'Unione Italiana dei Circoli del Cinema (UICC). Presenti i delegati dei Circoli e numerose personalità, il responsabile provvisorio dell'UICC, Saverio Valentino, ha illustrato gli scopi dell'Associazione e l'impostazione che la Segreteria provvisoria di Reggio Calabria ha cercato di darle: in una direzione di concretezza e di apertura verso i complessi problemi della vita culturale. Ha poi preso la parola Carl Vincent, che ha salutato i convenuti ed espresso l'augurio per una sempre piú efficace attività dei Circoli. Quindi Luigi Chiarini ha parlato del significato del movimento dei Circoli del cinema ribadendo il concetto della necessità d'una loro attività culturale viva e feconda. Lungamente applaudito, Chiarini ha concluso auspicando che le attuali divergenze nel campo dei Circoli si concludano in una rinnovata unità, fondata sulle varie esperienze ed esigenze. I lavori sono stati ripresi nel pomeriggio, preceduti dall'intervento del direttore del Centro Sperimentale, che ha portato ai Circoli il saluto della Cineteca Nazionale. Sono seguite le relazioni della Segreteria provvisoria di Reggio Calabria e della Segreteria romana diretta da Franco Venturini.

Quindi i delegati del Circolo del Cinema « Sequenze » di Reggio Calabria hanno riferito sui contatti da essi avuti alcuni giorni prima, a

BIBLIOTECA

Diamo qui un elenco di recenti pubblicazioni sul cinema, nonché di saggi apparsi in riviste di varia umanità.

ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO 1952. - *Roma, Bestetti editore. Questo almanacco, curato da Aldo Paladini con la collaborazione di Paolo Jacchia, « vuole essere una rassegna informata e piacevole di tutto ciò che nel nostro Paese è accaduto di utile e di curioso nella trascorsa annata cinematografica, e accompagnare per tutto il 1952, come un cordiale amico, quanti in Italia vivono e lavorano nel mondo del cinema, nonché il pubblico che con particolare attenzione segue l'opera loro ». All'Almanacco hanno, tra gli altri, collaborato: Sibilla Aleramo, Guido Aristarco, Enzo Biagi, Renato Birolli, Massimo Bontempelli, Giorgio N. Fenin, Arnaldo Frateili, Michele Gandin, Alfonso Gatto, Paolo Grassi, Giuseppe Marotta, Giuseppe Migneco, Renzo Renzi, G. Titta Rosa, Elio Vittorini, Bruno Zevi. Dall'*Almanacco *è stato tolto, prima della sua messa in vendita, un ottavo contenente un « Riassunto delle puntate precedenti. Vita, crisi e miracoli del Cinema Italiano dal '43 al '50 con l'esatta descrizione e il preciso ricordo di fatti, avvenimenti e particolari durante questo lasso di tempo intercorsi, nonché la menzione dei personaggi che vi presero parte in via diretta o indiretta, non senza che intorno a uomini e cose sia dato rapido ma imparziale giudizio». L'Almanacco è ricchissimo di disegni e illustrazioni. Si tratta, in somma, di un lavoro interessante.*

CAHIERS DU CINEMA *(rivista mensile, Paris, 146, Champs-Elysées, Paris, VIII. Redattori capo: Lo Duca, Doniol-Valcroze, A. Bazin). - Il numero 11, aprile 1952, contiene: un ricordo di Jean George Auriol, un inedito dello stesso su* L'amour au cinéma, Naissance d'un film *di Eisenstein (già pubblicato su* Cinema *col titolo* Nascita del Potemkin), *recensioni di film, una rassegna di riviste e di libri.*

CINECLUB *(periodico del Circolo del cinema "Sequenze" di Reggio Calabria). - Il numero 10-11, gennaio-febbraio 1952 contiene tra l'altro: un editoriale del direttore responsabile S. Vollaro su Roma, ore 11, due note di Franco Zannino e Pietro Speri sulla revisione critica, alcune risposte all'inchiesta sui circoli del cinema (Paolo Mondello, Ferdinando Rocco, Raffaele Mammalella, Paolo Emilio Ambrogio), Per una lettura del film di Giuseppe Cintioli, recensioni di film e di libri.*

THE CINEMA 1952, *edited by Roger Manvell and R. K. Nelson Baxter, a Pelican Book.*

LO DUCA. - *La Histoire du cinéma (Presses Universitaires de France, Parigi) è giunta alla IV edizione riveduta e aggiornata (30000ª copia). Dello stesso volume sono state fatte edizioni in italiano* (Storia del cinema, *traduzione di Augusto Forti, non riveduta dall'autore, edizione Garzanti, Milano), in giapponese* (Cine, *traduzione di Toshio Eito, edizione Hakusuisha, Tokio), in rumeno* (Historia cinematografului, *traduzione di Gall, edizione Editura Contemporaná, Bucarest), in portoghese* (História do cinema, *edizione Europa-America, Lisbona).*

FILM IN REVIEW *(pubblicato dal The National Board of Review Pictures, INC, 31 Union Square, New York 3, N. W.). - Il numero 4, aprile 1952, contiene un articolo su Rodolfo Valentino (Teodore Huff),* The Oscars-by Radio *(Isaac Bickerstaff),* The Latest 3 - Dimensional Film *(Gerarld Pratley) ecc.*

FORMATO RIDOTTO *(pubblicazione della Federazione italiana dei cineclub, Roma, Via Santa Susanna, 17, Roma). - Contiene note e articoli dei dirigenti della Fedic nonché il soggetto di Folco Quilici vincitore del primo Concorso del C.S.C.*

BENGT IDESTAM-ALMQUIST: Classics of the Swedish Cinema, the Stiller & Sjöström period, *opuscolo con una introduzione di Victor Sjöström. Stockholm, The Swedish Institute - A/B Svensk Filmindustri,* 1952.

BENGT IDESTAM-ALMQUIST: Eisenstein, *K/F: s Bokförlag, Stockholm,* 1951.

GIOVANNI MAMMUCCARI: *La soggettivazione nel film,* Marco Smeriglio Editore, Roma.

GERD OSTEN: Nordisk Film, *Stockholm, Wahlström & Widstrand,* 1951.

RASSEGNA DEL FILM: *(Torino, Via Po, 9). - Il n. 3 contiene:* Amicizie pericolose *(Editoriale):* Hemingway disarmato *di Tullio Kezich;* Eisenstein postumo, I piani di Bolsciakov *(documenti);* Carte scoperte *di Luigi Chiarini;* Scetticismo di Visconti *di Marco Siniscalco;* Pierre Renoir, un mondo che muore *di Osvaldo Campassi;* Schede personali: Fred Zinnemann *di Roberto Chiti;* A che servono questi soggetti? *di C. Ferrero e G. Arendo;* Biografia della Cineteca italiana *di Enrico Rossetti;* Cineclub in crisi *di Callisto Cosulich;* Libreria *di Corrado Terzi; recensioni di film a cura di Fernaldo Di Giammatteo, Tullio Kezich, Luciano Saroni, Marco Siniscalco e Franco Valobra.*

REVUE INTERNATIONALE DU CINEMA *(pubblicazione trimestrale dell'Office Catholique International du Cinéma, O.C.I.C., 8, rue de l'Orme, Bruxelles, 4, Belgique). - Il n. 11 del 1952 (anno III) è dedicato al cinema tedesco, austriaco e ungherese. Contiene tra l'altro un articolo di Gustav Ucicky.*

RICREAZIONE: *anno III, nn. 7, 8, 9, 10 - Luglio-agosto-settembre-ottobre 1951, numero speciale dedicato all'impiego dei mezzi audiovisivi nell'educazione.*

LUIGI ROGNONI: Cinema muto, *Bianco e Nero editore, Roma,* 1952.

SIGHT AND SOUND *(Published by the British Film Institute). - Il n. 4, aprile-june 1952, contiene tra l'altro: Jean Renoir:* Personal Notes; *Penelope Houston:* Scott Fitzgerald and Hollywood; *Tennessee Williams:* Extract from "A Streetcar Named Desire" *e inoltre articoli e recensioni di John Grierson, Robert Hamer, Gavin Lambert, Basil Wright.*

GIGI CANE: Non mandare a chiedere per chi suona la campana *(dilemma per l'on. Andreotti: o dare consigli o dare sovvenzioni), in* Il dramma, *Torino XXVIII, n. 153, 15 marzo 1952.*

LUIGI CHIARINI: Spettacolo e film, *in* Belfagor, *anno VII, n. 2, 31 marzo* 1952.

E. L. S. E DARIO PERSIANI: Cinematografo italiano *(recensione a "Cacalvata di mezzo secolo" e "Bellissima") in* Lo spettatore italiano, *anno V, n. 3, marzo* 1952.

RENE' GUYONNET, MICHELLE LEGLISE-VIAN: Points de vue sul « Miracle a Milan », *in* Les temps modernes, *anno VII, n. 75, febbraio* 1952 - 30, *rue de l'Université, Paris.*

RENE' MICHA: Le cinéma, art du montage? *in* Critique *(Revue générale des publications françaises et étrangères - 7, rue Bernard - Palissy, Paris VI),* 51, 52 *agosto-settembre* 1952.

P. I.: Cinema realistico *in* Rinascita, *anno IX, n. 2, febbraio* 1952.

CLAUDIO VARESE: Momento e immagine nel cinema *(recensioni a "Filumena Marturano", "Teresa", "Ultimo incontro", ecc.), in* Letteratura e arte contemporanea, *anno II, n. 11, settembre-ottobre* 1952 *(Palazzo Strozzi, Firenze).*

***

Messina, presso il locale Cineclub, con alcuni rappresentanti della FICC, intorno alla possibilità di una riunificazione dei Circoli italiani. Tali contatti si erano svolti sulla base di proposte di massima preparate dal Circolo di Messina d'intesa con i dirigenti del Circolo di Reggio Calabria, i cui punti essenziali sono riassumibili come segue: *a)* massima autonomia organizzativa e culturale dei Circoli; *b)* attribuzione di un voto per ogni Circolo; *c)* Consiglio Direttivo dell'organismo riunificato, che si sarebbe continuato a chiamare FICC, concordato per due anni dopo la riunificazione. Senonché, mentre sui primi due punti era stato raggiunto un accordo generale (sempre subordinato all'esame e all'accettazione degli organi direttivi delle due associazioni) sul terzo punto, relativo al Consiglio Direttivo concordato, che per un periodo di due anni (ridotto poi a un anno, nel corso delle trattative, su proposta dei delegati dell'UICC) avrebbe dovuto garantire, con un sistema di pariteticità, le rispettive esigenze fino alla completa regolarizzazione e chiarificazione, si era avuto un netto irrigidimento da parte della FICC. Constatata allora l'impossibilità di raggiungere un accordo intorno alla formula proposta dal Circolo di Messina, i rappresentanti delle due associazioni, riservandosi di riferire ai rispettivi organi direttivi, si erano trovati nondimeno d'accordo sulla opportunità di proporre agli organi stessi l'istituzione di una Giunta d'intesa e di collaborazione, in attesa di potere riprendere il complesso problema della riunificazione.

Alla relazione dei delegati del Circolo di Reggio Calabria è seguita una vivace discussione, ripresa la mattina del giorno successivo con l'intervento di tutti i presenti. Si sono allora delineate tre correnti: una, sostenuta dal Circolo di Reggio Calabria e appoggiata dal Circolo di Treviso, completamente favorevole all'intesa immediata tra i due organismi, diretta, attraverso la costituzione di una Giunta, alla preparazione della riunificazione, e, intanto, all'eliminazione dello stato di concorrenza; l'altra nettamente scettica sulle possibilità della riunificazione con una FICC che, da vari segni, e specie dopo i risultati sostanzialmente negativi delle trattative di Messina, non sembrava essersi spostata dalle posizioni che nell'ottobre dello scorso anno avevano dato origine alla scissione; la terza tendenza, moderata, auspicante il vigile esame, da parte dell'UICC, delle possibilità di una riunificazione, ma sostanziale e definitiva, la quale non eludesse il raggiungimento degli scopi che avevano ispirato la costituzione dell'UICC (secondo questa tendenza doveva essere subordinata all'accertamento di quelle possibilità, anche la istituzione della Giunta d'intesa, la quale, se non fondata su preventivi precisi accordi circa i termini della riunificazione, sarebbe stata più adatta a prolungare lo stato di disagio attraverso il compromesso, che a contribuire a chiarire radicalmente la situazione). Emergeva intanto, specie attraverso gli interventi dei delegati del Film Club Genova, l'esigenza sincera di un nuovo generale assetto dell'organizzazione dei Circoli del cinema, fondato su una struttura quanto più semplice possibile; di un organismo unitario con precipui scopi di collegamento e di assistenza tecnica ai Circoli, i quali rimarrebbero liberissimi di svolgere la loro attività culturale, sempre, s'intende, nei limiti statutari della gratuità e non commercialità delle manifestazioni.

Passati alla presentazione delle mozioni, se ne sono avute, in un primo tempo, diverse, esprimenti tutte le tendenze, ma successivamente, dopo lunghe discussioni, esse si sono ridotte a due, che si trovavano sostanzialmente d'accordo nell'auspicare un attento esame delle condizioni dei Circoli italiani, in vista di una rinnovata attività unitaria, ma in termini diversi e diversamente impegnati. Anche il Circolo del Cinema « Sequenze » di Reggio Calabria, per appoggiare, tra le due mozioni principali, quella più favorevole alla riunificazione, aveva ritirato la propria mozione che auspicava una immediata inziativa nel senso della riunificazione stessa. Con lo scarto di un solo voto è stata quindi approvata la mozione nella quale è fatto espresso riferimento ai contatti avuti a Messina con i delegati della FICC, e si dà mandato al Consiglio Direttivo dell'UICC di « esaminare se allo stato attuale vi siano condizioni tali che permettano ai Circoli del cinema di tutta Italia di svolgere, come è vivamente auspicabile, un'attività che sia nello spirito dei princípi posti alla base dell'UICC stessa, e di riferirne nel più breve tempo possibile ai singoli Circoli ». Nel pomeriggio del 26 e nella giornata del 27 si sono avute la discussione e l'approvazione dello Statuto e del Regolamento, la trattazione delle questioni relative al rifornimento dei film, e l'elezione degli organi sociali con i seguenti risultati:

Consiglio Direttivo: Venturini (Padova), Cincotti (Napoli), Gherardi (Genova), Ciani-Passeri (Firenze), Barzisa (Verona), Bigi (Savona), Malaspina (Treviso); *Collegio dei Sindaci:* De Tommasi, Bollo, Foggi; *Collegio dei Probiviri:* Sacco, Tortolina, Barsotti, Oliva, Speri. L'Ufficio Esecutivo è risultato composto da Venturini (Segretario), Cincotti e Gherardi. I delegati del Circolo del Cinema di Reggio Calabria avevano in precedenza dichiarato che non avrebbero accettato cariche in seno all'UICC, per espressa determinazione del Consiglio direttivo del Circolo stesso. (Tale decisione intendeva mostrare agli avversari che avevano parlato di azione campanilistica e personalistica, l'assoluto disinteresse dei promotori dell'UICC e, a conferma di ciò, consentire al Circolo la più ampia libertà d'iniziativa nel suo lavoro, già avviato, in pro della riunificazione).

CON la presente relazione, la Segreteria provvisoria dell'UICC esaurisce le sue funzioni, dato che il I° Convegno nazionale ha regolarizzato la struttura dell'associazione ed eletto gli organi direttivi. Il Circolo del Cinema «Sequenze» di Reggio Calabria, presso il quale la Segreteria ha funzionato per sette mesi, e che è stato, com'è noto, l'iniziatore della « scissione », ribadisce qui in breve, alla luce degli ultimi elementi chiarificatori, le esigenze che lo hanno indotto all'azione, e che erano diffusamente sentite, come dimostra lo sviluppo conseguito in breve tempo dall'UICC: 1) rinnovamento organizzativo della Federazione, nel senso di una massima articolazione delle attività, dell'eliminazione di ogni dirigismo culturale, e della conseguente libera attività di ciascun Circolo; 2) direzione centrale affidata a persone che assicurassero il rispetto di questi princípi, e non li compromettessero con atteggiamenti particolari, specie se legati alla « politica » dei partiti. Il Convegno dell'UICC ha contribuito a chiarire queste esigenze e a delinearne altre assai importanti: quella, a es., di una organizzazione che esiga il minimo di contributi dai Circoli, e nella quale le cariche retribuite siano ridotte all'indispensabile.

Lo stesso Convegno ha poi confermato qualche interessante esperienza che da tempo si cerca di approfondire: la cultura e la politica sono aspetti di una medesima attività, aspetti del progresso umano propriamente inteso; ma l'identità a molti non è ancora chiara, e, anzi, in altri un gran numero di sospetti e di resistenze (anche perché, è bene ammetterlo, lo scontro delle fazioni politiche si svolge in una atmosfera di estrema tensione che poco consente il civile approfondimento delle idee). E' necessario quindi difendere quella grande verità e i suoi effetti (la verità dell'identificazione di cultura e di politica); difenderla magari su una estrema trincea, verso la base, dove l'esercizio di essa è sempre vivace e fecondo come nella coscienza di ogni individuo. Difenderla e garantirla nel seno dei Circoli del cinema, assicurando e non turbando la vitalità di essi, e radunandoli in un organismo, come dianzi si è detto, essenzialmente tecnico

SAVERIO VÒLLARO

(Continua in terza di copertina)

Henry Fonda come Tom Joad in The Grapes Wrath *(« Furore », 1940), ottimo film di John Ford che figura tra quelli recentemente segnalati dalla Federazione Italiana dei Circoli del cinema.*

Imola. Vetrina per il film Umberto D. *di De Sica-Zavattini allestita dal Circolo del cinema.*

LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

MARIO DI STEFANO (Palermo). - *Non sono grafologo, quindi dalla (strana) calligrafia non riesco a indovinare il tuo animo; ma il testo della lettera mi viene in soccorso e se non mi trovo di fronte a un attaccabrighe, voglio essere impiccato. Esigi la pubblicazione per intero delle tue domande? E sia. Ma non avrai risposta. Non perché io parteggi per la Russia o per il cinema sovietico bensì perché ritengo troppo facilone, ingenue, risentite, le tue osservazioni. « Perché i Sovietici — tu domandi — non invitano De Sica a realizzare un film realista, ma "realista" sul serio, nel loro paese? Forse pretenderebbero dal regista italiano l'assicurazione di un film che fosse sul tipo dei "Chiari cammini" tanto cari a (omissis)? I "chiari cammini"... le fontane* (ho letto bene?), *la felicità!... Chissà se un deportato nei campi di lavoro forzato ci parlerebbe di "chiari cammini"... Riguardo alla lettera di De Sica e Zavattini, in* Il Mondo, *consentimi di rilevare che proprio alla radio ho sentito lodare, chiamare "autentica opera d'arte"* Umberto D. *di De Sica, da Piero Gadda Conti, e che mi pare inesatto quanto riferiscono gli stessi sulle parole del giornalista che alla radio riferiva sul festival di Punta del Este; si trattava innanzitutto di una rapidissima intervista* (omissis) *bonaria ».*

MIRELLA (La Spezia). - *Quanto tu dici non è argomento nuovo. Lo si va ripetendo sin dai giorni in cui una vera critica cinematografica ha cominciato ad agire. Tuttavia mi sento di dar ragione in parte a Campassi, in merito al problema « produzione ». Il pubblico deve essere educato, d'accordo; ma l'educazione non si attua d'un tratto: ci vuol tempo. E durante questo tempo l'industria cinematografica — perché industria è, non lo si può negare — deve stare in vita. In vita, un organismo così complesso, sta solo col capitale. E il capitale nasce dai film di cassetta. I quali film di cassetta forniranno anche i mezzi per produrre i film degni. E tanto meglio se questi film degni, girati con l'intenzione di dare soprattutto al cinema una buona opera, si dimostreranno redditizi al pari (e forse di più) dei film realizzati al solo scopo di incamerare soldi. In merito all'educazione poi, è consolante notare come molti film, che dieci o dodici anni fa sarebbero ancora stati dei sicuri fiaschi commerciali, oggi attirino il pubblico e si facciano apprezzare per i loro veri pregi, al di fuori di ogni marginale richiamo. Sono convinto che l'educazione cinematografica, pur lasciando ancora molto da desiderare, sia giunta ad un livello consolante. Non dimenticare, quando i Gianni e Pinotto ti affliggono occhieggiando dai manifesti che* Umberto D. *può esistere perché lo stesso produttore sforna* Don Camillo.

P. VIERI ROSSI (Firenze). - *Per Marcello Pagliero, cerca la risposta a Mario Forte sul n.* 85 *di* Cinema. *Ho scritto quanto sapevo. Per l'indirizzo ti consiglio di inviare la lettera a M. P. presso Unifrancefilm, 77 Ave. Champs Elysées, Paris* (8°).

CARLETTO C. (Piacenza). - *O non so leggere la tua calligrafia o quel termine — se ben l'ho capito — mi è decisamente ignoto. Vuoi ripetere per favore? Quanto a* Ballata Berlinese: *sì, anche nell'originale una voce commenta; e anche nell'originale si sente un canto, intonato da una donna, che rifà il verso alle ballate. C'è, in fondo, un po' del rispetto del patrimonio teatrale legato al primo dopoguerra (Toller, Brecht & C.). Per gli altri dati, eccomi qui.* Sotto i ponti di New York *è in originale* Winterset, *regia di Alfred Santell, prodotto nel* 1935-36 *e interpretato da Burgess Meredith, Margo, Eduardo Ciannelli, Edward Ellis.* L'imperatore della California, *diretto e interpretato da Luis Trenker nel '36, reca il titolo originale di* Der Kaiser von Kalifornien. Sentinelle di bronzo, *realizzato tra il '36 e il '37, è diretto da Romolo Marcellini e interpretato da Doris Duranti, Fosco Giachetti e Giovanni Grasso.* L'invasione *di Abraham Romm è (secondo alcune informazioni assute da amici, poiché nessun annuario mi soccorre) del '44. Protagonista: Oleg Giacov.*

GUIDO B. (Milano). - *D'accordo per il giudizio formulato dal collaboratore di* Cinema *sulla Garbo. Anch'io, come te, la considero, se non una straordinaria attrice come la Davis, almeno un « personaggio » memorabile.* La Passante *forse sarà apparso sui nostri schermi: a me, comunque, è sfuggito. Il regista è Henri Calef; protagonisti: Henri Vidal, Marie Mauban, D. Yverdel e Noël Roquevert. E' tratto dal romanzo* La femme sans passé *di Serge Groussard.*

R. P. B. DE LEMOS (Genova). - *Dolente, ma la tua lettera, che pur toccando un problema generale (quello della specifica intolleranza verso la stampa da parte di alcuni organizzatori di festival del cinema "et similia") finisce col diventare un fatto meramente personale, non potrà essere accolta su queste pagine. A sgarberie del genere siamo abituati anche noi: ma in quel frangente si deve urlare. Io, forse, esagero. Cerco — lo confesso — di non arrivare a considerazioni generali sulla natura degli antenati delle persone che mi sbarrano il passo con una spocchia da cadetti della Gil; ma una forte rimostranza ci vuole, senza ricorrere alla carta stampata (niente di più triste di quelle critiche cinematografiche che cominciano: « Avremmo voluto parlare del film X. Y. se un signore, evidentemente delegato dal proprietario del Cinema W. Z. non ci avesse impedito di entrare in sala con la scusa, ecc. ecc. »). Basta luego!*

CECILIA, ORIETTA, MARIATERESA, RENZA (Milano). - *Eccomi trasformato nel consulente per il "divismo", e deciso a rispondere, una volta tanto, a una questione attinente Jean Marais. Sì, il "vigoroso" Jean manda fotografie alle ammiratrici; e per godere di questo inestimabile privilegio (la cornice, mi raccomando!) conviene scrivergli all'Unifrancefilm, 77 Champs-Elysées, Paris* (8°).

LE TRE VENEZIE (Senza indirizzo). - *L'iscrizione all'albo dei pubblicisti è possibile solo quando l'aspirante può dimostrare di aver svolto una notevole attività come collaboratore di quotidiani e periodici. Produce i documenti (atto di nascita, certificato penale, ecc.) e allega i ritagli degli articoli. Si riunisce mensilmente una commissione che esamina le domande e decide. Di solito sono "pubblicisti" anche i migliori redattori dei settimanali, perché una strana legge di tanti anni fa stabilisce che "giornalista professionista" è solo chi lavora in un quotidiano, non importa se in ultima analisi le sue qualità di "scrittore" risultano scarse. Si fa qualche eccezione oggi, è vero; ma sono eccezioni nel reale senso della parola. Il Centro sperimentale di cinematografia di Roma, che io sappia, non funziona come un collegio con relativa pensione. Il collegio serviva solo una certa consuetudine "spirituale" (stavo per dire "religiosa" pensando alla comunione collettiva di Pasqua). Le borse di studio, a quanto mi risulta, sono distribuite con generosità; e pur non essendo di rilevante entità permettono all'allievo di arrivare alla fine dei corsi. Per l'iscrizione ai sindacati, immagino si tratti di passaggio automatico: gli allievi escono dal Centro ed entrano nelle organizzazioni. Il che permette loro di porsi in vista, far valere il tirocinio acquisito e i titoli di merito. Non credo che* Cinema *osi pubblicare i soggetti scelti e premiati al concorso del Centro. « Secondo te », mi domandate, «che conosci certo l'ambiente cinematografico, è possibile che una donna possa lavorare in cinema, attrice o altro ramo, senza dover accettare compromessi che tu capisci? ». Capisco di che compromessi parlate, ma non sono così addentro l'ambiente per dire con fermezza un "sì" o un "no" oppure un "forse". Vorrei che spingeste il vostro candore sino a rivolgere quella domanda alle nostre più quotate attrici. Auguri. Per le altre domande: consultate direttamente la segreteria del Centro, Via Tuscolana km. 9, Roma.*

GIORGIO TURI (Firenze). - *Hai visto giusto: la mia risposta ha tardato esattamente secondo i tuoi sospetti. Ma che colpa mi vuoi addossare, se la ressa delle lettere è terribile, lo spazio limitato e le domande che richiedono ricerche, estenuanti? Il coro di* Dies Irae *ha eseguito inni di (sic!) Poul Schierbeck (al quale si deve il commento di tutto il film), con parole di Paul La Cour. Non saprei darti una vera risposta in merito alla scarsa "tenitura" di* Filumena Marturano, Bellissima, Achtung! Banditi!, Roma ore 11 *e* Umberto D. *C'è da supporre che sia stata la debole affluenza del pubblico nei primi giorni a scoraggiare gli esercenti. Eppure, a veder mio, si sarebbe potuto ricavare molto: specie dai primi quattro film elencati. Errore nella pubblicità? Ricordo il direttore dell'agenzia Titanus di Milano piuttosto abbattuto dalla non felice conclusione commerciale di* Roma ore 11. *« La critica ne parla bene, talvolta benissimo, la gente piange e applaude; tutti escono dal cinema soddisfatti. Eppure l'affluenza è scarsa », diceva. Conclusione: una vera diagnosi è impossibile; il lato commerciale del film si affida quindi, oggi come ieri e l'altro ieri, su un buon* 60% *di regole fisse e su un* 40% *di imponderabili. Quegli imponderabili che fruttano al produttore Ghenzi — e al suo regista Castellani — ottimi incassi con film parlati in dialetti e interpretati da sconosciuti. Perché i film sono buoni!, dici tu. D'accordo. E quelli elencati all'inizio della tua lettera, e da me citati, non sono forse buoni e ricchi di elementi spettacolari? Gli imponderabili contano, ecco tutto. Immagino che* A Streetcar Named Desire *sia in cammino verso l'Italia; mentre di* Luci della città *di Chaplin ho appreso, da fonte non ufficiale, notizie catastrofiche: che cioè i noleggiatori, avrebbero considerato quel lavoro — in quanto muto — scarsamente redditizio. Vorrei avere una smentita dai signori degli United Artists: sarebbe la lettera più gradita dell'anno. Non posso citare le tue offerte in "Cambi e acquisti" perché non hai messo l'indirizzo in calce.*

OSVALDO PERELLI (Milano). - *Non vedo Guerrasio da mesi e la questione del Museo del Cinema mi sfugge. Perché non gli scrivi direttamente? Abita in Via Rasori 1, a Milano.*

L. C. (Spoleto). - La rassegna del film, *di cui è uscito il quarto numero, ha la direzione e amministrazione a Torino, Via Po 9. E' una rivista interessante, da leggere.*

GIACOMO GAMBETTI (Imola). - *Secondo testimonianze, annuari, articoli, saggi ecc. ecc., abbiamo, cronologicamente, prima* Sunset Boulevard, *poi* Ace in the Hole. *Quest'ultimo film è il primo della nuova serie "Billy Wilder - isolato", cioè senza Brackett (s'era già avuto nel '45 un caso del genere, con* Double Indemnity; *ma il recente scisma fa parte non di una mera combinazione bensì di una politica della Paramount: dividere i "tandem" a successo dimodoché ogni componente si trovi solo al lavoro. Una specie di riproduzione cellulare).*

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

MONACHESI - RIMOLDI (Via Boninsegna 27, Milano). - *Cercano:* Bianco e Nero, *vecchia serie, anno I, nn.* 1, 2, 4, 5, 8, 10 *e* 12; *anno II, tutti eccetto nn.* 2 *e* 3; *anno III, tutti; anno IV, nn.* 2, 3, 4, 5, 9 *e* 10; *anno V, nn.* 4, 5; *anno VII, nn.* 6, 7, 8; *anno VIII, numero unico.* Ferrania, *anno III, nn.* 2, 3 *e* 4. Catalogo della Photokina, *edizione* 1950-51 *di Colonia. Offrono:* Cinema, *vecchia serie, nn.* 61 *e* 175/6; *nuova serie, nn.* 41. Ferrania, *anno I, dal n.* 1 *all'8 e n.* 12, *anno III, n.* 9, *anno V, n.* 8. Sipario, *completo dal n.* 1 *al* 56. Teatro, *i primi* 7 *numeri.* Popular Photography, *anno* 1950, *nn.* 2, 3 *e* 10.

GIOVANNI CASINI (Via Trieste 1, Livorno). - *Cerca* Cinema, *nuova serie, nn.* 9, 11, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39 *(numeri esauriti presso l'Amministrazione di* Cinema).

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

(Continuazione dalla pag. 303)
ma compromettente in parte la serità degli assunti piú genuini del film. Pure, tutti questi vari momenti del contenuto morale del film di Zinnemann, situati entro un ambiente autentico, artisticamente vero e non anonimo, anche se talora sembrano cedere, o velarsi di un'ombra di quello psicologismo, che già qui fa capolino, recano l'impronta della passione con la quale Zinnemann ha sentito la « sua » materia.

Purtroppo, Zinnemann non ha proseguito per quella strada di commossa oratoria che gli aveva ormai aperto *The Seventh Cross*. Dopo *Die Gezeichneten* (« Odissea tragica », 1948), il cui massimo pregio è quello di non allontanarsi da una problematica attuale, e *Act of Violence* (« Atto di violenza », 1949), che testimonia di una ricerca e di un approfondimento dell'aspetto psicologico dei valori formali e ritmici, magari a scapito di quelli umani, Zinnemann realizza, nel 1951, due film molto vicini, nello spirito informatore e nelle soluzioni tematiche: *Teresa* e *The Men* (« Uomini »). Essi rappresentano, e non solo cronologicamente, il punto di arrivo, le momentanee conclusioni dell'opera di questo regista. Quello che in essi manca soprattutto è un calore umano che sia soffuso su tutti quanti gli elementi di un'ispirazione organica. La vena di Zinnemann si rivela cosí sotto altri aspetti, di delicatezza, di pudore, di serietà (quella serietà ed onestà che nessuno si sogna di disconoscergli), ma non piú in quella potenza sintetica che in *The Seventh Cross* — come dicevamo — veniva spesso affidata alle ragioni di una commozione sentimentale. Qui comincia per Zinnemann, in maniera piú evidente che non in *Act of Violence*, il processo di inconsapevole assimilazione delle forme consuete dell'attività artistica di una parte della nostra società. In *Teresa*, a esempio, si accentua un difetto che già era riscontrabilissimo in *Die Gezeichneten* e in *Act of Violence*: troppi problemi vi s'inseriscono disordinatamente, s'intricano, senza quella armonica disposizione che l'arte o un senso sviluppato dell'artigianato sanno stabilire nei loro prodotti migliori. Accanto al tema della condizione delle spose straniere in America, infatti, troviamo quello del complesso d'inferiorità del reduce, quello del comportamento degli italiani nei confronti delle truppe di liberazione: tutti problemi vivi, attuali, e tutti, in un modo o in un altro, collegati e collegabili a un costume sociale e a una polemica di vasta portata. Ma in *Teresa* accade che a Zinnemann fa difetto il potere di saldare tutti questi motivi tematici, ognuno dei quali vive di una vita propria, senza sostanziali rapporti con gli altri motivi. Manca cioè una visione unitaria. Altri seri difetti si possono avvertire in questo film: al contrario dei giudizi quasi unanimi espressi dalla critica, ci pare ad esempio che la pittura dell'ambiente italiano, tranne la breve scena delle nozze celebrate in quella chiesetta scoperchiata, appartenga ai « clichés » tradizionali hollywoodiani. Per quanto veri erano la Germania e i tedeschi di *The Seventh Cross*, altrettanto superficiali sono gli italiani di *Teresa*: c'è qualcosa che fa sorridere nell'ingenuità e nella sveltezza con cui quei poveri diavoli corrono a provvedersi di bussoli e di gavette per riempirle di cibo. A meglio inquadrare *The Men* nel suo « genere » e a meglio comprenderne il significato, varranno alcune brevi considerazioni sul problema del reduce, come crediamo sia nella realtà e come invece ce lo presenta, piú di una volta, il regista Zinnemann. Su una quindicina di film che lo trattano, soltanto in quattro o cinque questo problema « dell'uomo moderno » vive in una credibile significazione storica, umana e drammatica. Pur con gli evidenti limiti che li caratterizzano, potremmo citare gli italiani *Il bandito* (Lattuada, 1946) e *Caccia tragica* (De Santis, 1947) e gli americani *Till the End of Time* (« Anime ferite » di Dmytryk, 1946) e *From this Day Forward* (« Tutte le spose sono belle » di J. Berry, 1946). Le preoccupazioni che angustiano i protagonisti di questi film non hanno molto da spartire con la psicologia malata di Philip o di Ken, nei quali sembra dileguarsi la realtà della vita e sussistere solo lo schema di un freddo conflitto psichico. Se il reduce è un uomo diverso dagli altri, lo è in quanto la guerra lo ha portato per una strada diversa, ha destato in lui sentimenti nuovi, sensi di solidarietà o di egoismo, ha infuso in lui fiducia o sconforto. Di ritorno dal fronte, la nuova personalità del reduce cozza contro la mentalità staticizzata degli uomini che hanno ignorato la tragedia della guerra e che trattano l'« ospite » con quella ostentata premura e cordialità della quale l'educatore inesperto o interessato fa sfoggio nei confronti dell'educando. A rendere piú complessa e piú viva la figura del reduce, a caratterizzarla nel suo dramma, concorrono le sue esigenze « sociali »: trovare pace, lavoro, formarsi una famiglia, ecc. Di qui il conflitto, articolato, come si vede, innestato nella realtà: la « umanità » del problema del reduce, storicizzata e drammaticamente vissuta, è appunto alla base dei film migliori sull'argomento; film su problemi dell'uomo, in quel caso particolare, reduce. Il caso di una crisi psichica invece, qualora non venga trasfigurato e prospettato nelle sue dimensioni umane, mal si presta a quelle generalizzazioni che scaturiscono « motu proprio » dall'opera d'arte. In Zinnemann, come in Robson, da umano che fondamentalmente era, il problema — è stato acutamente avvertito — diventa « clinico », e cioè patologico. Il reduce è tale solo in quanto reca un'etichetta, ma potrebbe essere anche un qualsiasi infortunato, ed è sintomatico che Ken, il protagonista di *The Men*, tenga a mettere in rilievo che il suo non è un semplice infortunio. Ciò, se non altro, diminuisce sensibilmente la portata sociale delle opere. Non sono tanto la guerra, le nuove esperienze e un nuovo orizzonte spirituale che provocano e stimolano nel reduce il complesso d'inferiorità con il conseguente conflitto, ma soprattutto la mutilazione, la minorazione fisica alla quale è legato lo stato patologico di depressione. Caso squisitamente individuale. *The Men*, uno dei film piú recenti sul problema delle conseguenze della guerra, mostra quanto il cinema americano si sia allontanato da quella visione realistica che, nel 1946, era alla base dei film di Dmytryk e di Berry, e rivela anche i limiti di un regista come Zinnemann, il quale, con tutta la sua buona volontà, abbandona le posizioni di punta e si rifugia nelle retrovie del conformismo, il mostro che uccide con la dolcezza.

FERDINANDO ROCCO

(Continuazione dalla pag. 311)
e di collegamento, il cui compito sia di difendere e di incrementare gli aspetti e gli interessi comuni delle associazioni. Stretto intorno a questo asse, che non compromette e non preme in alcuna direzione, e che non vuole e non può rappresentare le convinzioni di tutti gli aderenti, ogni Circolo sarebbe liberissimo di svolgere la propria attività creando, a sua volta, dentro di sé, fin che possibile, delle garanzie per le minoranze (per i soci di diverso pensiero, di diversa tendenza) sulla base, ad es., della proposta avanzata da Chiarini nel suo articolo sul n. 85 di questa rivista. La libertà di studio e di profitto sarebbe così assicurata — se piace ancora una immagine — in una piramide organizzativa al cui vertice si dovrebbe cercare di ridurre al minimo le posizioni politico-culturali, in favore di compiti prevalentemente tecnici, e via via verso la base si articolerebbe invece quell'attività che, attraverso la struttura democratica delle associazioni, i dibattiti, e le altre attività di scambio, costituisce la vita culturale, dalla quale, ad un certo punto, è vano, e spesso poco onesto, cercare di separare le altre manifestazioni, e quelle latamente politiche in primo luogo.

Dare ai Circoli e al loro organismo unitario « che li collega », scrive Chiarini su questa rivista, « una struttura che non permetta a nessuna corrente politica e ideologica di fare il proprio giuoco, ma solo quello, e veramente, della cultura cinematografica ». Occorre far convivere, cioè, dentro la Federazione dei Circoli, tutte le tendenze politiche (e culturali) consentendone l'esercizio fino al punto in cui questo non venga a disturbare, caso per caso, la formula stessa della convivenza, che è quella democratica in un senso corrente e, si potrebbe dire, « liberale ». Occorre chiarire nell'interesse dell'unità dei Circoli, oggi « la loro sola unica forza », e attraverso l'approfondimento delle idee e dello stesso concetto di « democrazia », che non si vuole giungere a particolari prematurissime rivoluzioni di cultura, di costume, di strutture. Il movimento dei Circoli del Cinema è già di per se stesso una rivoluzione (ancora « borghese », se si vuole) che andrebbe difesa, e proprio perché attraverso di essa, ma a tempo debito, altre se ne potrebbero verificare! Si tratta certo di una soluzione di compromesso, ma di un compromesso necessario, né piú né meno che come è necessaria oggi, allo sviluppo stesso di ogni tendenza progressiva, il mantenimento della generica democrazia politica. I Circoli valgono per il fatto stesso che esistono: lasciamoli perciò vivere, stringendoli insieme e aiutandoli a svilupparsi. Voler troppo, significherebbe, come oggi sta accadendo, rovinare tutto.

Questo il significato dell'azione intrapresa dai promotori dell'UICC, e dal Circolo di Reggio Calabria in particolare, i quali poi vogliono qui presumere che se non avessero preso essi l'iniziativa, altri avrebbero ugualmente scisso il campo dei Circoli del cinema italiani, raggruppando le molteplici energie da tempo già disperse a causa degli errori della FICC, ma probabilmente intorno a fazioni politiche e con un risultato di compromissione almeno uguale a quello che si voleva evitare. E' soddisfacente invece constatare come l'UICC, pur con i legami utilmente stretti in diverse direzioni, sia fino a questo momento riuscita a mantenere una condizione di chiara indipendenza. Essa però non pretende d'aver risolto nulla: il problema è vastissimo e riguarda tutti i Circoli del cinema italiani, e tutti i Circoli insieme devono risolverlo. Quello dell'UICC può essere solo un avvertimento, un incoraggiamento, forse un piccolo esempio. Rimane ora ai Consiglieri direttivi delle due organizzazioni nazionali, e ai Circoli che sono rimasti o che si vanno formando al di fuori di esse, di partecipare all'ultimo utile scontro, se ancora necessario, e poi, al piú presto possibile, realizzare quell'incontro risolutivo che i promotori stessi della « scissione », lungi da ogni pregiudizio e personalismo, si sono sforzati di avviare. Intanto la Segreteria provvisoria uscente vuol segnalare un felice risultato, che è anche una felice coincidenza proprio con lo scadere dei suoi compiti. Per la prima volta, con il citato articolo, la cultura cinematografica italiana, attraverso uno dei suoi massimi rappresentanti, Luigi Chiarini, è intervenuta apertamente nel mezzo delle spinose questioni dei Circoli, che tanti sospetti e paure di compromissioni hanno sempre sollevato. Nel ringraziare cordialmente Chiarini ci auguriamo che altri segua il suo coraggioso esempio: i Circoli del cinema ne hanno urgente bisogno.

SAVERIO VÒLLARO

Georges Simenon nel suo studio parigino. Simenon ha dato e continua a dare non pochi soggetti al cinema.