

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **88**

NUOVA SERIE - 15 GIUGNO 1952

ROMA, giugno

Caro Aristarco,

Alfredo Medini, di cui parlai nell'articolo pubblicato da Cinema «La commedia dell'arte nella Carrozza d'oro», mi ha fatto inviare dal suo legale "patrocinante in Cassazione", una minaccia di querela per ciò che ho detto nei confronti suoi e del suo circo.

Sono da tempo un fedele seguace di Courteline nei suoi apprezzamenti circa i tribunali, i militari, i "ronds de cuir", quindi mi affretto a dichiarare che descrivendo la famiglia Medini come "affamata da secoli" (non c'è niente di offensivo, purtroppo) ho dato una mia impressione puramente soggettiva, e che forse, in realtà, i Medini conducevano una vita da buongustai rabelaisiani. Può anche darsi che le loro tende da circo fossero fiammanti, e che io abbia visto e giudicato male circa il loro stato di conservazione. Quanto vorrei che gli ultimi circhi peregrinanti in Italia avessero tende di damasco e ricche provviste per banchetti! Come vorrei vedere i loro spettacoli esibirsi nelle nostre maggiori piazze, invece di tanti altri spettacoli assai meno edificanti!

Egregio Medini, mi auguro di aver avuto veramente torto, e di averlo ancora più in futuro, anche se vedo troppo fragile, lieve e disinteressato lo spettacolo del circo per un'epoca di ferro come quella che ci incombe. Perché amo tutto ciò che è libero e schietto nell'uomo, come i vostri esercizi al trapezio e le vostre acrobazie. Mentre le querele e i patrocini mi sembrano così inutili. Grato della pubblicazione, ti saluto molto cordialmente.

Vito Pandolfi

ROMA, giugno

Caro «Cinema»,

benché indirettamente, mi sento chiamato in causa nella polemica Renzi-Battello, sull'ormai annoso problema del "passaporto per Karlov Vary". Senza entrare nel vivo dell'interessante dibattito non vorrei che l'intervento di Serravalli venisse ritenuto quello "ufficiale" della Federazione italiana dei Circoli del cinema. A parte il fatto che Serravalli è stato membro del Direttivo della Federazione soltanto nella stagione 1949-50 e che il Circolo del cinema di Merano risulta da molto tempo radiato, per non aver mai dato notizia di sé, sia ben chiaro che la posizione di Serravalli non solo non ci appartiene, ma è profon-

LETTERE

damente contraria allo spirito e alla funzione della F.I.C.C. Anzi, se adottata, ne renderebbe automaticamente inutile l'esistenza.

tuo Callisto Cosulich
(Segretario gen. della F.I.C.C.)

PARMA, giugno

Caro Aristarco,

i vari ed interessanti interventi sulla polemica aperta da Renzo Renzi, fin dallo scorso anno, sull'annosa questione del Festival cinematografico di Karlov Vary, e in particolare l'invito espresso a formulare una richiesta collettiva per un viaggio in quella località, mi sollecitano a scriverti.

E' mia intenzione recarmi quest'anno a Karlov Vary. A tal uopo ho fatto formale richiesta alla Legazione della Repubblica Popolare Cecoslovacca in Roma, la quale mi ha promesso il suo interessamento. In questi giorni però, rinnovandomi il passaporto, le autorità di P. S. della mia città hanno tolto dall'elenco delle nazioni, per le quali mi era stato rilasciato, la Polonia e la Cecoslovacchia. Ho chiesto chiarimenti al riguardo; mi è stato consigliato di inoltrare domanda per uno speciale nulla-osta, che non mi è stato rilasciato. Non voglio commentare il fatto. Vorrei però con questa lettera unirmi al gruppo di critici e di persone che intendono recarsi a Karlov Vary per aderire alla formulazione della richiesta collettiva, perché ci sia consentito di seguire lo sviluppo di quelle cinematografie che certi festival cinematografici escludono.

Non voglio soffermarmi oltre sulla questione, poiché dovrei toccare argomenti anche di indole politica, e so che questa non è la sede opportuna. Ciò che deve importare a tutti coloro cui sta a cuore lo scambio dei rapporti culturali tra tutti i popoli è la difesa di quei principi che ne sanciscono la libertà. Credo che anche tu condividerai la mia opinione. Ti saluto cordialmente.

Gianfranco Buiani

MONTEVIDEO, giugno

Caro Aristarco,

sono lieto che Cinema abbia dedicato alcune delle sue pagine all'Uruguay. Evidentemente il Festival di Punta del Este ha offerto la opportunità di aprire una finestra tra noi e voi, anche se non sempre tutti hanno saputo vedere bene. In qualche caso gli errori non meritano una rettifica per la malafede da cui sono nati; in altri — è il caso di Cinema — è invece un piacere chiarire certe inesattezze. Nei suoi articoli su Punta del Este Domenico Meccoli ha parlato anche dell'attività dei cine-club uruguayani in modo tale da darne un'idea falsa.

L'origine dei nostri cine-club risale al 1929. In quell'anno se ne fondò il primo, e le sue interessanti proiezioni cessarono nel 1930. Più tardi, nel 1936, alcuni vecchi dirigenti tentarono di farlo risorgere, tra essi José Maria Podestá decano dei nostri critici, e Fernando Pereda, la cui cineteca privata credo sia una delle più importanti del mondo. Ma nuove difficoltà intervennero. Tutto parve finito finché nel gennaio 1948 si fondò il Cine Club dell'Uruguay e, due anni dopo, il Cine Universitario. Per il resto, lo svolgimento del Cine Club dell'Uruguay può considerarsi normale; passò dal poco al molto, come tante altre cose, e oggi riunisce circa 1700 associati, e non un migliaio, tra i quali non pochi competenti. Per questo il Cine Club non si limita a proiettare film di diverso genere e origine. Esso ha sempre avuto come obiettivo la creazione di un centro dove il cinema possa essere studiato e discusso.

E' questo, e nessun altro, lo scopo che mantiene pulito il locale Cine Club dell'Uruguay. La piccola sala di proiezione di 158 posti, nonché la biblioteca e la sala di lettura esistono non solo perché gli associati possano vedere i film — il programma consiste in un cambio settimanale

con quattro proiezioni — ma anche studiarli, e studiare quindi la evoluzione del cinema, le sue teorie, ecc. A titolo illustrativo, quest'anno un programma è stato dedicato al cinema cecoslovacco, un altro a «Lumière e la commedia americana». Ne seguiranno altri dedicati agli inizi del cinema sonoro italiano alla "scuola" inglese ecc. Ogni proiezione è preceduta da una conferenza di indole informativa, ed è seguita da una discussione polemica.

La rivista che pubblica lo stesso Cine Club occupa un posto non meno importante nella attività generale della istituzione. Appare, il primo numero, al principio del 1948, in ciclostile; e dopo una interruzione, dovuta all'aumentato costo della carta, ha ripreso le pubblicazioni, non più in ciclostile, e con aumento di tiratura, abbondante materiale di critici nazionali e stranieri di fama. Questa rivista — diffusa anche in Argentina e in Brasile — è la prima, nel suo genere, che appare nel Sud America. Per sviluppare altre attività che abbiano larga ripercussione, il Cine Club organizza ogni tre anni, un Concorso per cineamatori, il quale gode dell'appoggio dello Stato e degli iscritti. Il Cine Club dell'Uruguay rappresenta inoltre, nel proprio Paese, l'UNICA (Unione Internazionale di Cine Amatori).

Questo volevo dire per chiarire quanto venne scritto, a suo tempo, dal Meccoli.

Eugenio Hintz

UDINE, giugno

Caro «Cinema»,

«Se si potessero dare ad un automa movenza abbastanza differenziate e sciolte, esso potrebbe sostituire l'attore senza la minima diminuzione di risultato» (Spotiswoode). «L'attore cinematografico non è mai stato uno strumento completo d'arte» (Arnheim). Per quanto queste due affermazioni provengano da studiosi preparati ed acuti, non mi sento di sottoscriverle pienamente. Per conto mio il cinema ha avuto, ed ha, i suoi attori grandi e, talvolta, persino grandissimi, i quali portano un contributo non lieve alla riuscita artistica di un film.

Tuttavia, nella maggioranza dei casi, restano valide le proposizioni citate all'inizio. E' perciò con un senso di pena che leggiamo nei manifesti e nelle didascalie introduttive dei nostri film, l'elenco degli interpreti interrotto da voluminosi: «e con la partecipazione straordinaria di...» e, di seguito, nomi di ben noti giganti, di nullità ridotte a mostre permanenti di seni, di guitti e di comici rionali che in tempi meno euforici (meno di "papaveri e papere" per intenderci), troverebbero sbarrate tutte le porte dei teatri di posa. Non è infrequente il caso che, anche chi sia abbastanza provveduto di notizie cinematografiche, debba far suo l'interrogativo di Don Abbonio riguardo alla posizione di Carneade.

Il pubblico non avverte questa «partecipazione straordinaria», la critica ancora meno, ma la superbia dei nostri attori è grande. Non c'è insipido Carneade al suo secondo film che non tenga a distanziarsi dagli altri colleghi, imponendo ai produttori il presuntuoso avvertimento. O nel film tratto da Carolina Invernizio o da Saverio Di Montepin si ha la parte principale, oppure si accetta di lavorarvi solo in via del tutto eccezionale o straordinaria. Del resto, siamo giusti, dove tutto è grigiore e diletantismo, una distinzione ci vuole!

Mario Quarzolo

LA GUERRA È FACILE E PIACEVOLE



CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Redattore capo: GUIDO ARISTARCO

Nuova serie
Volume VII

Anno V - 15
Giugno 1952

FASCICOLO 88

Questo numero contiene:

Lettere Seconda di copertina

GIUSEPPE GRIECO

*Quando il segreto si scopre
viene il giorno della locusta* 317

HART CRANE

Chaplinesque 318

A. PITTA e E. CAPRIOLO

Sacerdoti: Dio ha bisogno degli uomini (II) 319

R. CASTELLANI e A. LATTUADA

Che cosa pensiamo della censura 322

LUIGI CHIARINI

Ancora della censura e colpi di spada . . . 323

EDGARDO PAVESI

*Sul viale del tramonto
la difesa di Norma Desmond* 324

ALADINO

Scaffale del regista 326

Per la sesta volta al Grand Hotel 327

GIORGIO N. FENIN

Uccide le ragazze l'ultimo Dmytryk 330

RINO BRA

La cortina di ferro del cinema turco : . . . 331

GULLIVER

*Segnalibro: "Una collaborazione finita?"
di Marcello Venturoli* 333

O. D. F.

Rider's indigest 334

CORRADO TERZI

*Retrospective: "Il dramma di Sciangai"
di von Sternberg* 335

EZIO CORTI

Ridotto 336

GUIDO ARISTARCO

Film di questi giorni 338

PAOLO GOBETTI

I cortometraggi 341

GLAUCO VIAZZI

Inediti: "A' propos de Nice" di Jean Vigo . . 341

Circoli del cinema 342

C. T.

Biblioteca 343

IL POSTIGLIONE

La diligenza 344

Un referendum su "Roma ore 11" Terza di copertina

Impaginazione: F. P. 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 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Milly Vitale e Giretti, uno dei nostri attori più seri e preparati.



Silvana Pampanini, che Giuseppe De Santis ha scelto in questi giorni per farle interpretare il film *Una corona* per Anna Zaccheo.



Annovazzi e Vallone in un'inquadratura di Gli eroi della domenica, film sul gioco del calcio terminato in questi giorni da Mario Camerini. Al film prendono parte, con Annovazzi, altri noti giocatori.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: ART. 519 C. P. (Zeus-Francinez), regista Leonardo Cortese, operatore Anchise Brizzi, interpreti Henry 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 Bellerio, interpreti attori nuovi allo schermo o non professionisti (il film è stato realizzato con la collaborazione dell'Associazione dell'Arma di Cavalleria); LA COLPA

DI UNA MADRE (Zeus-Manca), regista Carlo Duse con la supervisione di Carmine Gallone, operatore Aldo Giordani, interpreti Marina Berti, Folco Lulli, Otello Toso, Mirella Uberti, Ave Ninchi, Erno Crisa, Lauro Gazzolo, Marcella Rovena, Carlo Tusco, Richard McNamara, Albino Principe; LA BARRIERA DELLA LEGGE (A. B. C.), regista Piero Costa, operatore Augusto Tiezzi, interpreti Lea Padovani, Jacques Sernas, Maria Frau, Enzo Fiermonte, Cesare Fantoni, Fedele Gentile, Elio Ardan, Evar Maran, Giulio Donnini, con la partecipazione straordinaria di Rossano Brazzi; NOI DONNE (Filmco-

stellazione-Titanus-Guarini): di tale film in cinque episodi, è terminato solo quello diretto da Gianini Franciolini, operatore Enzo Serafin, interpreti Alida Valli, Paolo Stoppa e attori non professionisti, fra cui la madre della protagonista: degli altri episodi, dovrebbe andare al più presto in lavorazione quello su Isa Miranda, per la regia di Alberto Lattuada, da ambientarsi nella clinica dove l'attrice si trova da qualche tempo in seguito alla rottura di un femore; mentre quello sulla Bergman, la cui regia sarà di Rossellini, è rimandato per la maternità dell'attrice; quanto agli altri due episodi, per i quali sono state interpellate la Magnani e la Mangano, non si sa ancora nulla di preciso: come è noto, il 50% degli incassi del film servirà a contribuire alla fondazione della Casa di riposo per artisti cinematografici.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: 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; I CONQUISTATORI DELLA CONCA D'ORO (ex Missione senza gloria, Panaria Film), regista C. L. Bragaglia, operatore M. Albertelli, interpreti Massimo Girotti, Tamara Lees, Roldano Lupi, Luciana Vedovelli, con la partecipazione di Umberto Spadaro (il film viene realizzato contemporaneamente al precedente dalla medesima troupe

di tecnici); I TRE CORSARI (Ponti-De Laurentiis), regista Mario Soldati, operatore Tomino Delli Colli, interpreti Ettore Manni, Cesare Danova, Marcello Salvatori, Marc Lawrence, Barbara Florian, Alberto Sorrentino, Tiberio Mitri; JOLANDA 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 (Colamonic-Montesi), regista Flavio Calzavara, operatore Adalberto Albertini, interpreti Hélène Rémy, Roberto Risso, Guglielmo Barnabò, Delia Scala, Evi Maltagliati, Mario Terribile, Antonio Barone; UOMINI SENZA PACE (Centro Latino Cinematografico-Chapalo Film), regista Saenz De Heredia, operatore Manuel Berenguer, interpreti Raf Vallone, Elena Varzi, Giulio Peña, Emma Pennella, Fernando Fernán-Gomez; OMBRE VIVE (Clio Film-ENIC), regista Mario Baffico, operatore Otello Martelli, interpreti Eduardo De Filippo, Lea Padovani, Paolo Stoppa, Leda Gloria, Giorgio Di Lullo, Gisella Sofio, Antonio Pierfederici, Nyta Dover, Luciana Vedovelli (come è noto una parte del film si compone di materiale di repertorio e di brani di «classici» della storia del cinema, come: Cabiria, Quo vadis?, La corazzata Potemkin, Atlantide, Il gabinetto del Dr. Caligari, Lampi sul Messico, e vari brani di comiche di Ridolini e di Charlot, fra cui Vita da cani); IL TENENTE GIORGIO (Flora Film), regista Raffaele Matarazzo, operatore Mario Montuori, interpreti Massimo Girotti, Milly Vitale, Gualtiero Tumiati, Eduardo Ciannelli, Paul Muller, Achille Millo, Ludmilla Dudarova, Enzo Fiermonte, Luigi Pavese, Michele Malaspina, Charles Fawcett, Aldo Nicodemi, Franca Gretel; LA REGINA DI SABA (Oro Film), regista Pietro Francisci, operatore Mario Montuori, interpreti Leonora Ruffo, Gino Cervi, Marina Berti, Gino Leurini, Dorian Gray, Nyta Dover, Franco Silva, Mario Ferrari, Aldo Fiorelli, Umberto Silvestri, Cesare Fantoni; 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, Carletto Sposito, Carlo Romano, Pietro Carloni, Gianni Cavalieri, Silvio Bagolini, Rita Livesi; BELLEZZE IN MOTOCOOPER (SAFA-Palatino), regista Carlo Campogalliani, operatore Romolo Garroni, interpreti Isa Barzizza, Carlo Giustini, Virginia Belmont, Fulvia Franco, Enrico Viariso, Riccardo Billi, Mario Riva, Gianna Baragli, Linda Simi, Maria Piazzari, Maria Pia Trepaoli, Aidé Zuffi, Galeazzo Benti, Carlo Mazzoni, un eterogeneo mazzetto di «misses»: Vira Silenti (Miss Capri), Gabriella Cioli (Miss «Bellissima»), Simona Andreazzi (Miss «Tipo») e «Miss Olanda», 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, Giancarlo Nicotra, Nilla Pizzi, Gino Latilla, Carlo Savina e la sua or-

Sonja Sutter (a destra) in Frauenschicksale, film prodotto nella Germania orientale. Regista: Slatan Dudow, del quale è anche il soggetto.



chestra, con la partecipazione straordinaria di Doris Duranti; LA FANCIULLA DI POMPEI (S.A.P. Film), regista Armando Fizzarotti, operatore R. Garrone, interpreti Renato Baldini, Roberto Rizzo, Silvana Muzi, Elli Parvo, Beniamino Maggio, Leda Gloria, Ugo D'Alessio, Natale Montillo, Nilla Pizzi; UNA CROCE SENZA NOME (Prod. Cin. Prodan-Torri), regista Tullio Covaz, operatore Carlo Carlini, interpreti Carlo Ninchi, Amanda Calvert, Franco Golisano, Franca Tamantini, Marco Tulli, Peter Trent, Giovanni Grasso, Massimo Pianforini, Gianni Rizzo, e i bambini Michela Roberts, Gaetano Pessina, Luciano Caruso, Franco Pastorino, Enzo Cerusico, Michele Capuzzoli; LA VOCE DEL SILENZIO (Cines-Franco-London Film) regista Georg Wilhelm Pabst, operatore Gabor Pogany, interpreti Aldo Fabrizi, Jean Marais, Paolo Panelli, Eduardo Cianelli, Daniel Gélin, Frank Villard, Umberto Spadaro, Cosetta Greco, Paolo Stoppa, Maria Grazia Francia, Fernando Fernán-Gomez, Checco Durante, Enrico Luzi; LA FIAMMATA (da La flambée di Henry Kisternaechers, ridotta per lo schermo e sceneggiata da Benvenuti, Brancati, Chiarini, Mercati e Pinelli; prod. Cines-Excelsa Film), regista Alessandro Blasetti, operatore Carlo Montuori, interpreti Eleonora Rossi Drago, Amedeo Nazzari, Elisa Cegani, Roldano Lupi, Carlo Ninchi, Delia Scala, Sergio Tofano, Rolf Tasna; MENZOGNA (Titanus), regista Ubaldo Maria Del Colle con la consulenza tecnica di Basilio Franchina, operatore Rodolfo Lombardi, interpreti Yvonne Sanson, Irene Galter, Alberto Farnese, Folco Lulli, Mario Ferrari, Emma Baron, Enrica Dyrell, Tino Carraro, Gualtiero Tumiati, Enrico Olivieri, con la partecipazione di Carletto Sposito e Virgilio Riento; SERENATA AMARA (Zeus Film-Cinemontaggio), regista Pino Mercanti, operatore Renato Del Frate, interpreti Claudio Villa, Liliana Bonfatti, Giovanna Pala, Gianni Rizzo, Walter Santesso, Carletto Sposito, Roberto Colaneri, con la partecipazione di Umberto Spadaro, Ave Ninchi, e un gruppo di pugili fra cui Mario Bosio; GLI EROI DELLA DOMENICA (Rizzoli-Camerini), regista Mario Camerini, operatore Mario Bava, interpreti Raf Vallone, Marcello Mastroianni, Cosetta Greco, Paolo Stoppa, Erno Crisa, Franco Interlenghi, Enrico Viarisio, Giovanna Pala; LA CITTA' CANORA (Sud Film), regista Mario Costa, operatore Francesco Izzarelli, interpreti Maria Fiore, Giacomo Rondinella, Nadia Gray, Tina Pica, Giovanni Grasso, i fratelli Maggio, Enrico Viarisio, Giuseppe Porelli; IL FALCO DELLA RUPE (Cineproduzioni Sociali), regista William French, operatore Gianni Di Venanzio, interpreti Delia Scala, Steve Barclay, Elio Steiner, Camillo Pilotto, Sofia Lazzaro; REDENZIONE (Ideal Film), regista Antonino Pizzi, operatore Arturo Galea, interpreti Luisa Rossi, Juan De Landa, Enrico Olivieri, Laura Tiberti, Peter Trent, Nino Marchesini; LA FAVORITA (M.A.S. Film), regista Cesare Barlacchi, operatore Massimo Dalla Mano, interpreti Sofia Lazzaro, Franca Tamantini, Gino Sinimberghi, Alfredo Colella, Paolo Silveri, Guido Costantini; I SETTE DELL'ORSA MAGGIORE (Valentia Film-Ponti-De Laurentiis), regista Duilio Coletti, operatore Aldo Ton-



Sopra: Jean Renoir e Alessandro Blasetti. Renoir ha quasi terminato La carrozza d'oro; Blasetti ha iniziato La fiammata con Nazzari. Sotto: G. W. Pabst mentre prepara una scena di La voce del silenzio.



ti, interpreti Eleonora Rossi Drago e autentici ufficiali di marina; LA SCIAMOLI VIVERE (annunciato anche col titolo Ladri di paese; C. I. R. C.), regista Aldo Rossi, interpreti Amedeo Trilli, Dino Tavella, Emilio Baldanello, Vanda Baldanello; PROCESSO CONTRO IGNOTI (Romana Film), regista Guido Brignone, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Lianella Carell, Cesare Danova, Arnoldo Foà, Charles Rutherford, Ignazio Balsamo, Marcello Gorda, Natale Cirino, Tina Lattanzi, Carletto Sposito, Augusto Mastrantoni,

Cesarina Gherardi, Carlo Lombardi; MEDICO CONDOTTO (Liburnia Film), regista Giuliano Biagetti, con la supervisione di Roberto Rossellini, operatore Giuseppe Caracciolo, interpreti Marco Vicario, Franca Marzi, Giovanna Ralli, Pietro Tordi; FANCIULLE DI LUSO (Cines-Riviera Film): la cui lavorazione non è ancora terminata, come era stato impropriamente comunicato, ma prosegue in esterni a Portofino e a Bolzano, regista Bernard Vorhaus, operatore Piero Portalupi, interpreti Susan Stephen, Anna Maria Ferrero, Jacques

Sernas, Marc Lawrence, Brunella Bovo, Elisa Cegani, Giovanna Pala, Rossana Podestà, Claudio Gora, Roberto Rizzo.

Francesco Maselli...

...che ha ottenuto un particolare e meritato successo a Cannes con Bambini, ha terminato in questi giorni due documentari: Fioraie, sulla vita delle fioraie ambulanti; e Città che dorme, su dove e come dorme la gente in una grande città. Un altro giovane documentarista, Adolfo Baruffi, sta preparando un cortometrag-

gio in Ferrniamacolor sulla mietitura e trebbiatura del grano nelle grandi aziende agricole del ferrarese: No- stro pane quotidiano.

La Commissione giudicatrice...
...della seconda tornata del concorso permanente per soggetti cinematografici inediti, indetto dal C.S.C., composta dai registi Blasetti e Lattuada e da alcuni critici fra i quali Prospero, ha premiato su 850 soggetti concorrenti, i seguenti: La donna del soldato di Edmondo Fiatti (Roma), Tre milioni di taglia di Franco Valobra (Torino) e Casello 555 di F. Rinaudo e L. Romeo (Palermo). I tre premiati riceveranno un assegno di L. 250.000 ciascuno. La scadenza del prossimo concorso, data la pausa di chiusura estiva del Centro, è fissata per il 30 settembre. Ogni richiesta di informazioni e di copie del bando di concorso deve essere indirizzata al Centro Sperimentale di Cinematografia Sezione Concorso permanente

colori in 8 mm., di Mario Fantin, hanno vinto il Concorso per un cortometraggio tecnico su una delle attività esposte alla Fiera bolognese.

Una « Storia dell'arte »...

...composta da una serie di quattordici documentari, curati da critici e specialisti, è in corso di ultimazione da parte della « Phoenix Film ». L'opera, che si propone intenti didattici e scientifici oltre che spettacolari, è la prima che affronti tutta la storia dell'arte con un piano esauriente ed organico.

A Venezia...

...mentre si annunciano le partecipazioni della Gran Bretagna, Francia, Stati Uniti d'America, Norvegia, Svezia, Spagna, Argentina, Israele, Giappone, India, alla XIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, e si attende conferma da parte del Messico, Brasile, Finlandia e Isole Filippine, sono pervenute le rinun-

l'Esposizione dell'Arte Cinematografica ».

U.S.A.

Clifford Odets...

...il noto commediografo (Golden Boy: da cui nel 1939 Mamoulian trasse un film), sceneggiatore (Humoresque, 1946) e regista (None But the Lonely Heart, 1943), è comparso dinanzi alla « Commissione d'inchiesta per le attività anti-americane », per aver appartenuto al Partito comunista americano fino al 1936, almeno secondo quanto ha riferito alla Commissione medesima il regista Elia Kazan. Sul lungo interrogatorio subito dall'Odets non si hanno particolari. L'ultimo film al quale ha collaborato il valente uomo di teatro e cineasta è Clash By Night, interpretato dalla Stanwyck, Paul Douglas, Ryan e la Monroe, diretto da Fritz Lang.

Un curioso ritorno...

...al cinema « silenzioso » è costituito dall'esperimento in corso di realizzazione da parte del regista Russel Rouse e del produttore Clarence Grene: i due animosi cineasti hanno infatti iniziato la lavorazione del primo film muto a carattere spettacolare che sia stato realizzato dall'avvento del sonoro. Nulla si sa del soggetto, ma le prime scene sono state girate dal vero (con la macchina da presa nascosta, in modo da sorprendere in pieno la « realtà ») all'aeroporto di Washington: al film prende parte l'attore Ray Milland. Il titolo del film, intorno al quale si vuole mantenere un'atmosfera di mistero per provocare l'interesse del pubblico, è The Thief.

GRAN BRETAGNA

Il film in rilievo...

...si avvia ormai verso una fase industriale che coinciderà con la sua diffusione su larga scala, per lo meno sul mercato interno: col prossimo anno infatti secondo le previsioni di Jack Ralph, direttore generale della « Stereo Techniques », un centinaio di cinematografi saranno attrezzati per le proiezioni di film tridimensionali, e nel giro di pochi anni in ogni città inglese vi sarà almeno un locale fornito della medesima attrezzatura.

Marlon Brando...

...lo stravagante attore americano da qualche tempo in giro per l'Europa, si è fermato a Londra dove ha trovato il tempo di dichiarare alla stampa di avere rotto il contratto che lo legava al produttore francese Paul Graetz: come si ricorderà, il Brando avrebbe dovuto prendere parte al film Stazione Termini, e forse anche a un Van Gogh, due film che il Graetz ha in progetto. Nessun dettaglio è stato fornito dal taciturno attore ai giornalisti, sulle « divergenze » che hanno determinato tale decisione.

FRANCIA

Viene confermata...

...la nomina di Jacques Flaud, già capo Gabinetto del Ministro della Giustizia Lecourt, a Direttore generale del Centro nazionale della cine-

matografia; la nomina sarà comunque decisa definitivamente dal prossimo Consiglio dei Ministri. Quanto alla nuova destinazione di Fourré Cormery, il cui allontanamento viene ufficialmente collegato alla riorganizzazione del Centro, attualmente allo studio, si prevede una sua probabile candidatura alla Direzione generale degli Affari Culturali.

Nove film...

...sono stati iniziati nel corso del mese di maggio: Le fruit défendu di Henri Verneuil, Je l'ai été trois fois di Sacha Guitry, Le plus heureux des hommes di Yves Ciampi, Ce soir on joue Macbeth di André Barsacq, Opération Magali di Laslo Kish, Gran Gala di François Campaux, Le trou normand di Jean Boyer, Piedalu fait des miracles di Jean Loubignac, e Monsieur Dupon, homme blanc di Claude Lalande. Viene inoltre comunicato che René Clair ha terminato la lavorazione del suo ultimo film Les belles de nuit.

U.R.S.S.

Un Festival...

...interamente dedicato al cinema polacco si è svolto dal 2 all'8 giugno, a Mosca, a Leningrado e nelle capitali di ciascuna Repubblica dell'Unione Sovietica. Sono stati presentati i seguenti film: La prima a Varsavia, L'ultima tappa, La città indomita, Due brigate, Il passo del Diavolo, Il mio tesoro, Canzoni proibite e La giovinezza di Chopin, oltre a un gruppo di documentari. In seguito al successo della manifestazione, organizzata dal Ministero della Cinematografia dell'URSS, la stampa, inneggiando alla sempre più stretta collaborazione fra la cinematografia polacca e quella sovietica, prevede che al più presto i cineasti sovietici si recheranno in Polonia per lavorare al fianco dei registi polacchi in una serie di « coproduzioni » destinate ad entrambi i mercati.

GERMANIA OCC.

Al Festival...

...di Berlino vengono presentati i seguenti film italiani: Miracolo a Milano (già proiettato il 13 giugno), Bellissima, Moglie per una notte di Camerini, Tre storie proibite e Sensualità. Ed ecco l'elenco dei cortometraggi che completano la nostra partecipazione: I Fiamminghi e l'Italia (Ferrniamacolor) di Ubaldo Magnaghi, Nel regno dei mari (Ferrniamacolor) di Giovanni Roccardi, Il gioiello degli Estensi (Ferrniamacolor) di Valerio Zurlini, Acciaio (Ferrniamacolor) di Vittorio Gallo, I prodi cavalieri di Aldo Franchi, L'uomo e la macchina di Balestrazzi e Cesare Lombroso (Vides Film).

POLONIA

Anche i padiglioni...

...dell'Esposizione di Breslavia saranno utilizzati per la produzione cinematografica, venendo trasformati in teatri di posa. E' infatti in elaborazione da parte degli organi competenti un piano di riorganizzazione dell'industria del cinema: entro quest'anno è prevista la produzione di una decina di nuovi film.



Una inquadratura tratta dal cortometraggio Orazio, Colombo viaggiatore, diretto da Aloiso Baruffi su soggetto di Giuseppe Calzolari.

per soggetti cinematografici inediti, Via Tuscolana, n. 832, Roma.

Un padiglione...

...dell'industria e della tecnica dello spettacolo è stato ospitato dalla XVI Fiera campionaria di Bologna, che è alla sua seconda edizione del dopoguerra: ideato e organizzato da Pina Berchet, segretario generale della Fiera, e da Giuseppe Pardieri, esso è stato allestito allo scopo di divulgare ed illustrare le fasi della realizzazione di uno spettacolo teatrale e cinematografico, con la esposizione dei mezzi tecnici necessari e con l'ausilio di modellini, grafici, fotografie e disegni, e per mettere a contatto, a fini commerciali, le ditte espositrici, interessate in qualsiasi ramo dell'industria dello spettacolo, con gli eventuali acquirenti. I bozzetti del padiglione, che ha ottenuto un lusinghiero successo di pubblico ed è stato assai lodato dalla stampa, erano dell'architetto Callisto Casadio Loreti. I due cortometraggi Risate vercellesi in 16 mm., realizzato dalla Camera di Commercio Industria e Agricoltura di Vercelli, e Bozzetti a

cie della Cecoslovacchia e dell'URSS. La prima ha inviato la seguente lettera in data 27 maggio: « Vi ringraziamo per la vostra lettera con la quale gentilmente invitate la cinematografia cecoslovacca a partecipare alla Biennale di Venezia 1952. Siamo spiacenti di doverVi comunicare che la partecipazione alla Biennale è impossibile a causa dell'enorme lavoro che abbiamo avuto per la preparazione del Festival del film cecoslovacco a Parigi e a Mosca e l'organizzazione del VII Festival internazionale del film a Karlovy Vary 1952. Vi preghiamo volerci comunque scusare se per queste stesse ragioni, Vi rispondiamo in ritardo. Permetteteci di augurarVi il buon successo della Biennale ». L'Unione Sovietica ha invece inviato in data 21 maggio la seguente nota: « L'Ambasciata dell'URSS presenta i suoi complimenti al Ministero degli Affari Esteri della Repubblica Italiana e in riferimento alla sua nota Numero 32/1146/38 del 16 febbraio c. a., ha l'onore di comunicare che le Organizzazioni cinematografiche sovietiche non intendono partecipare al-

NUOVA SERIE

15 GIUGNO

1952

CINEMA

88

QUANDO IL SEGRETO SI SCOPRE VIENE IL GIORNO DELLA LOCUSTA

QUALCHE anno fa apparve in Italia uno sconcertante romanzo breve (o racconto lungo) dello scrittore cattolico inglese Evelyn Waugh *Il caro estinto* (« The Beloved One »). Il libro passò quasi inosservato al nostro pubblico, forse anche a causa di quel titolo piuttosto macabro che non costituiva certo un invito alla lettura. Ma i diffidenti, una volta tanto ebbero torto. Perché *Il caro estinto* (Bompiani, ed.), più che un romanzo vero e proprio, è un libello amaro e feroce, una satira spietata del mondo cinematografico che ruota intorno a Hollywood. Esso, come avverte onestamente l'autore, è una sorta di incubo, un piatto forte non adatto ai palati schizzinosi. In altre parole siamo nel solco di quella tradizione caustica tipicamente inglese (Swift, Chaucer, ecc) che ha dato alla letteratura mondiale alcuni capolavori. Del resto Waugh aveva condotto la sua satira su una materia tutta di prima mano avendo lavorato per parecchio tempo a Hollywood in qualità di soggettoista. La sua rivolta a quel mondo falso che non aveva rispetto nemmeno per i morti, era innanzitutto una rivolta morale: la rivolta di un europeo che sente di non poter tradire certi valori fondamentali della vita. Perché ci sono cose che non è lecito profanare. La morte, a esempio. Ecco dunque il protagonista di *Il caro estinto*, al termine della sua avventura, piantare la baracca e tornarsene in Europa, dove l'attende magari la miseria, ma dove in compenso si possono avere coi propri simili rapporti veramente umani. Sembra che i magnati d'oltre oceano abbiano segnato Waugh nel loro libro nero e che non gli abbiano mai perdonato lo scherzo macabro giocato loro a tradimento. Comunque sia, la voce dello scrittore inglese non è rimasta isolata. Ecco infatti, a dargli man forte, un confratello americano, Nathanael West, con un romanzo, *Il giorno della locusta* (« The Day of the Locust » - Einaudi, ed.) che è senz'altro da ascrivere fra le opere più notevoli della recente narrativa di lingua inglese. Anche questa volta siamo di fronte a un libro amaro, secco ed essenziale, che nulla concede alla retorica. Di esso si è occupato Elio Vittorini che è giunto a conclusioni forse eccessivamente lusinghiere, ma in sostanza accettabili. Perché *Il giorno della locusta*, come già *Il caro estinto*, si stacca nettamente dalla solita letteratura di ambiente cinematografico. Il tono del libro è dato non dagli "studios" e dai "divi" che vi fanno il bello e il cattivo tempo, ma da pochi personaggi-chiave che vivono ai margini del cinema e consumano i giorni chiusi in un loro dramma esasperato dal sole e dal clima della California. Fra questi personaggi non c'è possibilità di comunicazione, ognuno di essi appare sulla "scena" per recitare un suo monologo talvolta assurdo e grottesco, sempre carico di una dolente e disperata umanità. Le parole che escono dalle loro labbra non toccano gli "altri", più spesso li infastidiscono come i lampi delle insegne al neon che illuminano la notte per annunciare la programmazione di un nuovo "capolavoro". Poi c'è la folla degli uomini venuti in California esclusivamente per morirvi, attirati, dopo una vita di stenti e di lavoro, dal miraggio di un "Ideale" che si rivela presto nient'altro che un inganno volgare. E' questa folla, appunto, che forma la massa anonima ed esaltata su cui i "divi" erigono i loro troni di cartapesta. Quando, attratta da una "prima" mondiale, si accalca davanti

all'ingresso di un cinema, diventa una belva dagli istinti scatenati, tutto le è possibile, perfino il delitto, perfino lo stupro. Nel descriverla l'autore non commette lo sbaglio di considerarla dall'alto, anzi si mescola a essa e la guarda dal di dentro, pur giudicandola in sostanza senza pietà.

Il romanzo segue le "avventure" di Tod Hackett, un giovane arrivato a Hollywood dalla Scuola di Belle Arti di Yale. Un agente che ha visto i suoi disegni l'ha fatto assumere per telegramma. Il cinema ha bisogno di rinnovare continuamente i suoi quadri e Tod, malgrado il suo aspetto fisico, possiede un talento notevole. Eccolo dunque impegnato nello "studio" per diventare scenografo e costumista. Ma il lavoro non lo esaurisce. Egli è un tipo dalla psicologia piuttosto complicata, soprattutto è un timido che soffre della sua stessa timidezza. Al "San Bernardino Arms" dove un nano, Abe Kusich, l'ha sistemato, conosce una ragazza, Faye Greener, e se ne innamora. Le fa una corte assidua ma non riesce a strapparle più di qualche bacio. Faye gli dice in faccia che non sarà mai sua per il semplice motivo che

« All'uomo non rimane che chinare il capo e continuare a "recitare" per tutta la vita, sempre, perfino di fronte alla morte »?

non è bello e non possiede quattrini. Ella cederà soltanto al capriccio o al denaro. Tuttavia Tod insiste, Faye è diventata per lui un incubo, un'ossessione continua. Se almeno una volta riuscisse a possederla, magari con la violenza, allora soltanto sarebbe libero. Intanto stringe amicizia col padre di lei, un vecchio attore che non è mai riuscito a "sfondare" e che per una sorta di ironia del destino continuerà imperterrita a recitare fino alla morte. Ma anche Faye "recita" la sua meschina commedia. La sua aspirazione è diventare una grande attrice e far molti quattrini. Nel frattempo concede le sue grazie a un "cow-boy" « criminalmente bello », Earle Shoop, oriundo di una piccola città dell'Arizona, e che passa la maggior parte della giornata seduto davanti alla vetrina di una selleria di Sunset Boulevard. Anche un compagno di Earle, il messicano Miguel, non le è indifferente. Ma il "giuoco" non è limitato a queste persone. L'incoscienza prepotenza sessuale di Faye strappa dal suo letargo Homer Simpson, un contabile emigrato sulla costa dal Middle West e precisamente dalla piccola città di Wayneville nello Iowa. Homer ha dovuto lasciare il suo impiego in seguito a una malattia. Il medico gli ha ordinato perentoriamente il sole, ed egli si è trasferito prima a Los Angeles e poi a Hollywood. Ha con sé un discreto gruzzolo che gli permette di vivere con una certa agiatezza. Ma "vivere" per lui significa rimaner chiuso nel proprio guscio ad aspettare la morte. Solo le sue mani troppo grandi hanno un'esistenza staccata dal resto del corpo, una vitalità tutta particolare. In questo ricordano, sia pure lontanamente, quelle del buon gi-

gante di *Uomini e topi* di Steinbeck. Alla morte del padre Faye va a vivere in casa di Homer, ma continua a ricevere Earle e Miguel e anche Tod, naturalmente, che cerca invano l'occasione propizia per violentarla. Il dramma scoppia all'improvviso, quando Homer, dopo una festa, scopre la ragazza a letto con Miguel. L'ex contabile non trova in sé la forza di reagire, ma Earle, che a sua volta sorprende i due, si getta addosso al messicano iniziando con lui una lotta feroce. All'alba Faye parte e probabilmente va a finire in una casa di appuntamenti tenuta da una ex "diva" del cinema muto. Tod si reca la mattina in casa di Homer e lo trova «seduto sul divano con lo sguardo fisso sul dorso delle proprie mani, che teneva a coppa sulle ginocchia». Cerca di scuoterlo dal torpore in cui è caduto, e ci riesce solo dopo molta fatica. Allora Homer gli annuncia che ha deciso di tornarsene a Wayneville. Il giovane approva e finalmente lascia la casa dopo aver dato un ultimo sguardo all'uomo che nel frattempo ha cambiato posizione sul divano. «Aveva arrotolato il suo gran corpo fino a formare una palla. Le ginocchia erano tirate su fin quasi al mento, i gomiti stretti ai fianchi e le mani contro il petto». Quando ancora viveva in collegio Tod aveva sfogliato un manuale di psicologia dove c'era la fotografia di una donna che dormiva in un'amaca nell'identica posizione. Una didascalia appostavi sotto spiegava trattarsi di un caso di "fuga uterina". Forse per Homer questa del «ritorno al grembo materno» era l'unica soluzione possibile. «Meglio, e di gran lunga, della Religione o dell'Arte o delle Isole dei Mari del Sud. Era così tranquillo e caldo, là dentro, e la nutrizione avveniva automaticamente. Ogni cosa era perfetta in quell'albergo. Non stupiva che il ricordo di quelle comodità si attardasse nel sangue e nei nervi di ciascuno. Era buio, sì, ma un buio caldo, ricco.

Niente di comune con la tomba. Non stupiva che si lottasse tanto disperatamente contro l'espulsione, al termine dei nove mesi di licenza».

Il giorno della locusta si conclude con lo spettacolo di una folla bestiale adunata dal richiamo di una "prima". Da questa folla Tod viene quasi massacrato, e Homer vi sparisce dentro dopo che si è scagliato selvaggiamente su un ragazzino, Adore, che lo ha esasperato coi suoi scherzi. Questo Adore, che appare appena nel romanzo, è uno dei suoi personaggi più disumani. L'egoismo e il mal inteso amore della madre l'hanno reso una specie di meccanismo infernale destinato, almeno nelle intenzioni, a diventare un "divo" precoce. E' invece più probabile che finisca col diventare uno spostato e perdersi nel gran calderone dei falliti. Come del resto è di tutti i personaggi di West. Gente sbalestrata, senza radici profonde in una autentica società umana. Gli "studios" coi loro scenari di cartapesta e le finte passioni che vi si agitano sono in questo senso un simbolo. Dal principio alla fine si avverte nel romanzo la loro presenza. Si tratta di una specie di piovra gigantesca che a poco a poco ha inaridito ogni fonte di vita. I suoi miti sono effimeri e vani come le luci delle "rèclames" che solcano il cielo. La prima volta possono anche incantare gli uomini, poi il segreto si scopre e viene il giorno della locusta. E' l'ora della terra bruciata, della folla anonima e bestiale. All'uomo non rimane che chinare il capo e continuare a "recitare" per tutta la vita, sempre, perfino di fronte alla morte. Perché la fuga di Homer, la cosiddetta "fuga uterina" è un assurdo. Una volta staccati dal grembo materno ogni ritorno è impossibile.

GIUSEPPE GRIECO



CHAPLINESQUE

NEL numero 83 abbiamo pubblicato *Un poeta ha incontrato Charlot* di Umberto Saba. Ora diamo il testo di *Chaplinesque* dell'americano H. Crane.

We make our meek adjustments
Contented with such random consolations
As the wind deposits
In slithered and too ample pockets.

For we can still love the world, who find
A famished kitten on the step, and know
Recesses for it from the fury of the street,
Or warm torn elbow coverts.

We will sidestep, and to the final smirk
Dally the doom of that inevitable thumb
That slowly chafes its puckered index toward
Facing the dull squint with what innocence [us,
And what surprise.

And yet these fine collapses are not lies
More than the piroettes of any pliant care;
Our obsequies are, in a way, no enterprise,
We can evade you, and all else but the heart:
What blame to us if the heart live on.

The game enforces smirks; but we have seen
The moon in lonely alleys make
A grai of laughter of an empty ash can,
And through all sound of gaiety and quest
Have heard a kitten in the wilderness.
1926.

HART CRANE

Facciamo i nostri piccoli progetti
contenti di qualche consolazione
che il vento depone a caso
dentro tasche slabbrate e troppo larghe.

Poichè possiamo ancora amare il mondo noi
[che troviamo
un gattino affamato sulla porta, e conosciamo
un rifugio per lui dalla furia della strada
o protezione in un caldo gomito stracciato.

Ci metteremo in disparte e fino all'ultima
[risata
ritarderemo il verdetto del pollice inevitabile
che lentamente frega l'indice rugoso verso noi,
sosterremo lo sguardo obliquo con che inno-
e che sorpresa! [cenza

Eppure questi bei fallimenti non sono più
delle piroette d'una canna flessibile, [finti
forse i nostri funerali non sono un buon affare.
Possiamo sfuggire a voi e a tutto il resto, me-
[no che al cuore:
che mortificazione per noi se il cuore continua
[a vivere.

Il gioco c'impone di ridere, ma noi abbi-
[veduto
in vialetti solitarii la luna che foggia
un calice d'allegria con una vuota ceneriera,
e dentro ogni suono di gaitzza e di ricerca
abbiamo udito un gattino miagolare nel deserto.
(Traduzione di Gian Carlo Pozzi)

LA TRADUZIONE è fedele: con poeti come il Crane, a staccarsi dalla lettera, si corre il rischio di non raccapezzarsi più. Il senso della poesia è chiaro, ma il gioco delle immagini è abbastanza sottile per prestarsi a fraintendimenti: non sono certo d'aver colto tutte le allusioni. I riferimenti son qui assai più indiretti e generali che nella poesia del Saba pubblicata nel n. 83. Si direbbe che qui il Crane abbia inteso soltanto assumere la maschera di Chaplin a simbolo d'un sentimento: il mondo, com'egli lo vede, porta l'insegna di *Chaplinesque*, quel senso di allontanamento dai valori del mondo per l'affermazione di valori interiori più veraci è reso nella poesia piuttosto con un'equivalenza di immagini che con un'evocazione diretta. Ma, se non m'inganno, tanto maggiore è la forza di questo richiamo cinematografico che giunge a caratterizzare integralmente il sentimento della vita di Crane. *Chaplinesque* ha una intensità che non mi pare avesse la «trascrizione» del Saba, anche come vivezza espressiva. Quanto alla disperazione umana che l'ha ispirata dice abbastanza il suicidio di Hart Crane, avvenuto pochi anni dopo. Ma il testo non lascia dubbi: Crane ha riconosciuto il fratello dello schermo.

GIAN CARLO POZZI

SACERDOTI: DIO HA BISOGNO DEGLI UOMINI

DON EUGENIO BUSSA (Ex delegato ecclesiastico dell'Ente sale cattoliche organizzate).

(Inchiesta a cura di **ANTONIO PITTA** e **ETTORE CAPRIOLO**)

1) Cielo sulla palude: un buon film anche se è troppo cruda la scena della violenza. Monsieur Vincent: abbastanza positivo, nonostante certe parti. Dio ha bisogno degli uomini: un po' troppo incerto tra la soluzione cattolica e quella protestante. La croce di fuoco: buono, benché non del tutto accettabile la figura del sacerdote. Domani è troppo tardi: condannabile e sfacciato. Non la tesi in se stessa è condannabile, ma la poca serietà con cui questo problema è stato trattato.

2) Le chiavi del paradiso: è un film fatto bene e che ha il merito di affrontare con intelligenza i rapporti tra missionari cattolici e protestanti.

3) A mio parere, bisognerebbe escludere gli argomenti della tradizione religiosa. Qualsiasi argomento di vita contemporanea può essere affrontato, pur di darvi soluzioni cattoliche.

4) La libertà assoluta può portare a un pericoloso agnosticismo. Di qui la necessità della censura.

5) Del cinema non si può fare a meno. Ma oggi è complessivamente più un danno che un vantaggio. Nel ragazzo hanno una notevole influenza i film a tesi nonché quelli contrari alla morale. Anche l'adulto può inconsapevolmente aderire a tesi sbagliate.

6) Realismo è una veste speciosa e moderna di quella che noi chiamavamo libertà di dire sciocchezze.

DON GIUSEPPE GAFFURI (Consulente ecclesiastico della Commissione regionale lombarda AGIS-AGEC: [Associazione generale industriali dello spettacolo - Associazione cattolica esercenti cinema]; membro del Comitato direttivo del Gruppo amici del cinema del Centro culturale San Paolo).

1) Dio ha bisogno degli uomini: ho già visto questo film una trentina di volte, discutendolo con i pubblici più diversi: ebbene, ogni volta che il film è stato visto nella sua essenza (che è cattolica), esso ha pienamente convinto e interessato, dimostrando così che non esistono temi difficili quando il regista sa aderire pienamente al soggetto e raccontarlo con abilità. Diario d'un curato di campagna: è il tentativo di raccontare con una nuova forma un profondo dramma spirituale: esiste anche da parte di Bresson, forse più ancora che di Delannoy, una adesione convinta a un soggetto di grave attualità, narrato con uno stile tutto interiore e una quasi ossessionante lentezza che esclude i facili effetti di ritmo così detto cinematografico. Monsieur Vincent: nonostante un certo frammentarismo e una certa vena retorica, è un film che esprime profondamente il dramma della carità. Cielo sulla palude: un ottimo film nello stile agiografico italiano che rifiuta gli elementi psicologici per cercare l'effetto nello svolgimento dei fatti. Comunque il soffermarsi sulla scena di violenza, come se fosse l'elemento essenziale del film, è segno di critica da ghetto non di critica serena. Francesco giullare di Dio: non convincente. Manca in Rossellini una sincera adesione spirituale al soggetto trattato. La

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.



Sopra: da Bellissima, film che ha interessato Don Gaffuri « come uomo e come sacerdote ». Sotto: da Domani è troppo tardi; quest'opera è invece, per lo stesso don Gaffuri, « falsa e conformista ».



croce di fuoco: un film ad effetto che non convince in quanto sfugge il problema religioso per rifugiarsi nel melodramma. Domani è troppo tardi: sbagliato. Falso nella creazione di un clima, conformista e insincero nell'impostazione di una polemica, soprattutto perché vuole indurre all'accettazione di un principio pedagogico attraverso fatti puramente emozionali.

2) Les anges du péché in quanto tenta, riuscendovi quasi appieno, di riportare nello studio di un ambiente tutto particolare (un monastero) la crisi di un'anima con la profondità della religione cattolica. Dies Irae, perché mostra il tremendo vuoto del protestantesimo, religione senza grazia. Sarebbe interessante un raffronto fra il povero curato di Bresson, solo, infelice, malato, e tuttavia vittorioso, e il pastore di Dreyer inequivocabilmente disperato e sconfitto. Fra gli altri film che mi hanno maggiormente interessato, come sacerdote e come uomo, ricorderò, limitandomi alla produzione meno lontana nel tempo e tralasciando i cosiddetti classici: Il cammino della speranza - Giustizia è fatta - Rashomon - Bellissima - Due soldi di speranza - La notte è il mio regno - Umberto D. (con riserve per il contenuto) - La perla - La terra trema - Guardie e ladri - Sotto il sole di Roma - Giungla d'asfalto - Risate in paradiso ecc.

3) E' indifferente: il cinema cattolico deve portare in primo piano il dramma della Grazia a contatto immediato, diretto con l'umanità: la violenza della Grazia. La strada di Bresson è, per me, la più ricca di sviluppi positivi.

4) Il cinema è oggi, in tutti i sensi, un elemento essenziale della vita contemporanea, al punto che spesso i canoni da esso divulgati divengono norma di vita. L'influenza che esercita, facendo germinare idee o improntando un costume, è più o meno grave, più o meno profonda, a seconda della mentalità cinematografica (intesa come cultura) e della coscienza cinematografica (intesa come preparazione, soprattutto morale) del singolo.

5) In linea di massima sono favorevole alla censura. Discuto sul modo d'applicarla. Per conto mio l'applicherei soprattutto contro quei film che non vedono il male almeno come problema.

6) Il neorealismo italiano, che definirei il bisogno di esprimere con un linguaggio umano un'esperienza sofferta dell'uomo, è una delle espressioni più vere del cinema mondiale.

DON EDOARDO RADAELLI (Consulente del Centro studi cinematografica per ragazzi).

1) Cielo sulla palude: è un tentativo di film agiografico, realizzato in modo semplice ed efficace. Penso però che abbia giovato al successo anche la grande attualità del soggetto. Qualche scena scabrosa credo sarebbe stato impossibile evitare, se si voleva dar risalto all'eroismo della Santità. Francesco giullare di Dio: se Rossellini intendeva persuaderci che S. Francesco era un buffone, poteva riuscirci. Dio ha bisogno degli uomini: è un bel film. Ha dei momenti retorici, ma vinti da tanta forza interiore. E' un racconto, non una tesi, in cui ogni situazione mette in luce l'ortodossia cattolica. Il dogma cattolico: della necessità di essere uomini per comprendere gli uomini. Iddio non sarebbe Iddio se

non si fosse fatto uomo. La necessità di dare dei veri Sacramenti per soddisfare gli uomini. La vera Messa. Dare il Signore, ma il Tabernacolo è vuoto. Per essere Prete bisogna essere chiamati da Dio, e non si può amministrare i Sacramenti se non si è Preti. La croce di fuoco: mi è piaciuto moltissimo, ma ora non saprei dilungarmi sui particolari perché è da parecchio tempo che l'ho visto.

2) Periferia, Credo in Dio, Peppino e Violetta, La porta del Cielo.

3) Un episodio della Sacra Scrittura, o la vita di un Santo, se trovano artisti e registi capaci possono benissimo essere argomento di un film cattolico, come nella giornata del cattolico può esserci un momento per la meditazione e la lettura Spirituale. Sarebbe però umiliante e deleterio per il Cattolicesimo, se in questo secolo in cui il pensiero cattolico dovrebbe aver permeato tutta la vita umana, il cinema, che è il più grande mezzo di divulgazione, non mostrasse come ogni episodio umano possa essere intonato al pensiero evangelico. Io penso che ogni film dovrebbe essere cattolico pur trattando qualsiasi argomento d'attualità; perché ogni cosa che merita di essere conosciuta e ammirata, nella nostra attuale società, non può essere in contrasto col dogma e la prassi cristiana. Purtroppo il mondo cinematografico attuale è su un piano prettamente pagano, edonistico e ir-
reale.

4) Il cinema è senz'altro uno dei mezzi più forti di comunicazione e grande è il suo influsso sullo spettatore. Il cinema attuale, permeato da uno spirito nordico, edonistico e ir-
reale, mette a contatto con un mondo che affascina e "sensim sine sensu" trasforma il paziente facendogli cambiare in se stesso tutto ciò che contrasta con quanto vede. Nessuno può negare come tra di noi, in ogni nostra espressione, sia penetrato il modo di pensare e di fare del

nord, nel mondo che il cinema in questi tempi mette in contatto con noi. Normalmente un film non ha un'influenza immediata se non nei giovanissimi, nei quali anche una sola frase può determinare un indirizzo; in casi patologici, influisce invece a lunga scadenza, trasformando a poco a poco una mentalità, in modo tanto blando che il più delle volte non se ne accorge neppure l'interessato, e solo se tiene un diario, confrontandosi dopo un'abituale frequenza al cinema, si accorge di essere cambiato. Chi avvicina il prossimo, come il Sacerdote, può notare quanto si distingue chi frequenta il cinema da chi (è vera eccezione) non lo frequenta. Su questo punto, però, per essere precisi, non sono prive di importanza le distinzioni e le sottodistinzioni.

5) Ormai il termine censura ha un significato restrittivo, e al solo nominarlo si corre rischio di essere ritenuti dei nemici della libertà di espressione del regista e dell'artista. In un mondo invece, volente o nolente, permeato dalla civiltà cristiana, il principio evangelico dovrebbe indirizzare ogni realizzazione cinematografica, e la censura dovrebbe avere il compito di dire se un lavoro è conforme o contrario alla Fede o alla morale cattolica per mettere al corrente i cristiani. Siccome lo Stato ha il dovere di difendere il patrimonio religioso, culturale, materiale della nazione, uno Stato cattolico deve preoccuparsi di formare commissioni competenti (non come le attuali) le quali siano in grado di dare il giudizio suddetto. La parte coattiva, anche in questo caso potrebbe essere poco simpatica ai colpiti, ma anche qui vale il principio Paolino: « Vis non timere potestatem? Fac bonum et habebis laudem ab ea ». Sarebbe ridicolo disprezzare il carcere perché dà fastidio a chi ruba.

6) Debbo precisare che non ho ancora



L'attrice Dolores del Río nel film *The Fugitive* («La croce di fuoco») di John Ford, giudicato «buono» da Don Eugenio Bussa, «benché non del tutto accettabile la figura del sacerdote».



Lawrence e Jaffe in Asphalt Jungle («La giungla d'asfalto») di Huston, considerato da padre David Turoldo «ontologicamente vero anche se d'ispirazione non dichiaratamente cattolica».

compreso se è una forma occasionale del momento o un indirizzo che pone il cinema su una strada nuova. Se è forma nuova ed espressione dell'angoscia moderna di vedere e considerare ciò che è più attuale nella più schietta semplicità, ne sono entusiasta. Evitiamo però il pericolo di fermarci a notare solo ciò che è ombra nel nostro mondo moderno, e mettiamo in luce con tanta verità e schiettezza ciò che di buono abbiamo, e che non è poco.

PADRE DAVID M. TUROLDO O.S.M.

1) Dio ha bisogno degli uomini è tra i migliori film che io abbia visto, sia per potenza di regia che per profondità di significati. E' un messaggio affidato alle immagini e portato all'assoluto. Un film pienamente cattolico (l'importanza dei Sacramenti, della Messa) svolto con rigorosa fedeltà al presupposto teologico. Eventuali interpretazioni di inclinazione protestantica sono dovute esclusivamente a una certa confusione di idee sull'argomento e alla ignoranza tutta nostra, mentre Delannoy sa ben distinguere fra chiesa e non chiesa, fra obbedienza e sentimento. Monsieur Vincent è da porsi in una graduatoria ideale subito dopo il film di Delannoy, soprattutto in quanto, nonostante talune imperfezioni formali, ha assai bene inteso la soprannaturalità e la socialità del cristianesimo. Fi-

nalmente, insomma, un documento autentico sulla carità, non virtù, ma vita, vera vita. Cielo sulla palude è un film forse un po' semplicistico, perché rischia di limitarsi alla cronaca nera: dà insomma la documentazione del martirio senza farne sentire la provvidenzialità. Il diario di un curato di campagna: è tanto riuscito il libro quanto falso il film, specialmente nella edizione italiana, in quanto, mi dicono, tagliata. Mentre l'opera di Bernanos è sostenuta da un protagonista che sente il carico del dramma sacerdotale e ripete in sé l'agonia del Cristo (è quindi un'anima che consuma un corpo), nel film è un corpo malato che piega un'anima. Nel libro è dunque un caso di santità, nel film un caso di patologia. Con questo non nego la bravura dell'attore principale né le evidenti qualità formali.

2, 3) Non esiste né può esistere, film cattolico se non come catalogazione di carattere didattico e per un fatto puramente di costume (catalogazione valida, quindi, ma esteriore). Un film può infatti essere ontologicamente vero anche se d'ispirazione non dichiaratamente cattolica. Così per esempio: Il cammino della speranza e Giungla d'asfalto, Sirena e La terra trema.

4) Influenza deleteria in tutti i sensi. Non si dirà mai abbastanza male del cinema così com'è oggi: disabitua l'uomo a pensare, lo libera dall'esame di coscienza; crea l'illusione sociale; è il trionfo del falso e del monotono. Ed è oggi la cattedra più ascoltata. Sarebbe tuttavia gravissimo errore non tener conto delle sue grandi possibilità. Il male è che oggi esso obbedisce a motivi puramente economici ed è quasi esclusivamente in mano ad uomini di facile suggestione mammonica.

5) Io credo tanto nella disciplina come nella dottrina. Infatti l'uomo è un tutt'uno: volontà che deve inchinarsi di fronte all'intelletto. Ma guai se si impone una disciplina partendo dall'esterno. Bisogna prima creare una convinzione, bisogna prima conquistare l'uomo. E per la censura? Non posso negare la validità anche di questo strumento doloroso. Ricorderò tuttavia, riferendomi alla nostra abitudine attuale, la frase di S. Paolo: «Ma io non ho conosciuto il peccato se non per mezzo della legge». (Ad Romanos VII, 7).

6) Il cinema italiano con quello francese è attualmente all'avanguardia della produzione mondiale.

(Continua)

CHE COSA PENSIAMO DELLA CENSURA

Il nostro **GIANFRANCO CALDERONI** ha rivolto a **RENATO CASTELLANI** e **ALBERTO LATTUADA** le seguenti domande:

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

Le risposte sono integrali e testuali.

1) - No.

2) - La censura è sempre censura: non esiste un mal di capo buono e un mal di capo cattivo. La censura dovrebbe essere unicamente affidata da una parte all'autore e dall'altra allo spettatore; sia la censura morale che la censura artistica. Questo presuppone un certo grado di civiltà e nell'autore e nel pubblico. Se c'è questo grado di civiltà, la censura si esercita automaticamente. Se questo grado non c'è, qualsiasi censura è inutile perché non si raddrizzano le gambe ai cani. E non è con le censure, cioè con mezzi negativi che si educa autore e pubblico; ma con mezzi positivi, poiché l'educazione deve sempre essere un apporto, non una sottrazione. E quello che si leva o al pubblico o all'autore da un lato con la censura, questi si affretteranno a procurarselo, sotto altra forma, da un altro lato.

3) - Gli scopi che essa persegue spero di non doverli mai conoscere. Quelli che dovrebbero essere? Censurare la censura.

4) - Se la censura debba essere preventiva o no è lo stesso che domandare se la bastonata in testa uno la vuole all'inizio o alla fine del colloquio. Sempre bastonata è.

5) - No.

RENATO CASTELLANI



A sinistra: Maria Fiore in *Due soldi di speranza* di Renato Castellani. A destra: Castellani.

QUANDO la Società desidera conoscersi ed esprimere sinceramente e quindi affrontare l'esame dei problemi della sua vita e della sua lotta interna, gli autori trovano facilmente le idee adatte a produrre opere importanti. Quando manca questo slancio, questa identità tra la vita dell'uomo e la storia, si verifica la cosiddetta crisi, e la censura interviene a rendere più difficile la possibilità di trovare una via d'uscita. Oggi la censura, se manifestamente non fa sentire il peso della sua mano, indirettamente ha messo nell'animo dei produttori

molta paura. Avviene che in un paese come l'Italia, dove coloro che amano essere più realisti del re sono numerosissimi, si verifica il fatto che i produttori esercitano automaticamente una pericolosa censura sulle idee che gli autori sottopongono loro, così molte di esse sono cestinate prima di prendere forma. Sarà opportuno diminuire ufficialmente questo senso di timore o se mai chiarire meglio i concetti secondo i quali il Governo intende esercitare la censura.

ALBERTO LATTUADA

A sinistra: Alberto Lattuada. A destra: Renato Rascel in *Il cappotto* di Alberto Lattuada.



ANCORA SULLA CENSURA E COLPI DI SPADA

IL MIO trafiletto sulla censura, apparso nel numero scorso di *Cinema*, ha dato occasione a una breve corrispondenza che mi sembra interessante riportare nella parte che tocca argomenti vivi del nostro cinema. « E' da tempo che volevo scriverle non condividendo sue opinioni: avrei voluto tentare di chiedere spiegazioni e manifestare il mio, fallibile, dissenso. Sono un sacerdote: mi interessa un po' di cinema, di questioni estetiche, perché mi piacciono, perché devo trovarmi spesso con universitari e perché mi sembra che il cinema, per interesse artistico, per la possibilità di diffusione, per i problemi che può suscitare e risolvere (almeno cercare una soluzione o invitare a pensarla) sia uno dei fatti più importanti di questo nostro tempo... Mi sforzo di essere sincero con gli altri e con me stesso. Sono dolente e umiliato di vedere nell'ambiente cattolico tanto arrivismo, tanta sottile falsità; vedere la gente servirsi di compromessi ed equivoci per ragioni tutt'altro che ideali... Mi è dispiaciuto leggere nel n. 86 di *Cinema*, dopo le acutissime osservazioni sul film di Castellani *Due soldi di speranza*, le considerazioni sulla censura: mi pare che abbia ecceduto, si sia abbandonato all'"umore", a una troppo acre ironia. E' un argomento di importanza notevole; pur partendo da dei principi — studiando Morale e Diritto ho visto questi principi e non ci vuole una gran scienza per formularli — l'applicazione resta sempre affidata all'intelligenza, sensibilità, senso di responsabilità degli uomini. Perché non dire coraggiosamente che *I sette peccati capitali* è un film artisticamente sbagliato e moralmente nocivo? (Conosco la trama e le impressioni di alcuni ragazzi). Non basta il titolo — e magari le intenzioni — per fare delle cose utili all'arte e alla morale cattolica. Di *Le diable au corps* conosco solo il romanzo, scritto con sobrietà, pur raccontando situazioni scabrose, pur mostrando la desolazione di certo ambiente borghese la cui morale è fatta di formalismi e finzioni e manca, per tanto, nel modo più assoluto di un vero senso morale. Il film non so come sia, ma certo non può che insistere sul racconto e la relazione critica dei due. E' vero che il modo con cui è stato reso cinematograficamente il romanzo, può attenuare o redimere molte cose, ma al cinema possono andare tutti e questo è, credo anche per lei, preoccupante. Per me la visione di film artistici e moralmente scabrosi, la riserverei solo a persone preparate, come, per esempio, il *Decamerone* lei non lo darebbe a un ragazzo che non fosse in grado di capirne l'arte e che potrebbe solo restare sconcertato dallo stile letteratissimo e dalle avventure banali. (Sul *realismo* di *Furore* vorrei poter fare con lei una conversazione, ma mi svierebbe un po'). Per questo mi dispiacciono le sue

frasi: « *Furore*... sostituito con il film *I sette peccati capitali*, nato e prodotto in un clima assai vicino al Centro Cattolico Cinematografico... L'assunto che dovrebbe essere impostato alla più ortodossa morale cattolica. Come lei dice c'è povertà morale, indifferenza. D'accordo pure che la censura non dovrebbe preoccuparsi del film solo quando ha una certa paura della propaganda politica di taluni registi. Anzi con film di alto livello artistico che inducono veramente a riflettere sui problemi sociali e morali dovrebbe essere più indulgente. Per me è — e deve essere — importantissima la critica che il cinema italiano di questo dopoguerra esercita su situazioni, mentalità, ambienti; la miseria,

DI LUIGI CHIARINI

la sofferenza, l'egoismo, la cattiveria esistono ed è inutile voltarsi dall'altra parte e fingere di non vedere. (Anche i registi devono, però, essere onesti e impegnati solo per raggiungere la verità e la poesia) ».

A questa lettera rispondeva in data 10 giugno: « La ringrazio per la sua lettera e per le espressioni di stima nei miei riguardi e ancor più per le sue coraggiose considerazioni, apprezzabili particolarmente in quanto provengono da un sacerdote. E' proprio il rispetto che porto alla religione cattolica, che mi fa reagire nei confronti di quei falsi cattolici che la lasciano sul piano del politicantismo e, quel che è peggio, dei loro materialistici interessi. Penso che i veri cattolici avrebbero il dovere di operare una netta distinzione e di non accettare confusioni. Discorso un po' lungo e che esula da questa lettera. Non vedo perché, dopo quanto mi ha scritto, lei non debba essere d'accordo sul trafiletto dedicato alla censura. Ho detto chiaramente che *I sette peccati capitali* è un brutto film immorale, quando ho affermato che "dal punto di vista non dico artistico, ma artigianale non può essere preso in considerazione" e che i peccati capitali vengono trattati con « barzellette scollacciate ». Né ho considerato il film come espressione della morale cattolica (Manzoni mi perdoni!), ma ho detto soltanto che per l'ambiente in cui è sorto e per il titolo "doveva essere improntato alla più ortodossa morale cattolica". Non ho voluto far nomi, ma il film è stato prodotto da una società legata all'Azione cattolica per lo meno attraverso le persone dei suoi dirigenti, nella fattispecie anche sceneggiatori. Per il resto, secondo me, un film se è veramente un'opera d'arte non è mai immorale. Certo, per chi non ha raggiunto una maturità spirituale, bambino o ragazzo che sia, anche il *Decamerone* può diventare nocivo. Ma qui, mi sembra, deve entrare in giuoco l'educazione della famiglia, della scuola, degli organismi pubbli-

ci, con mezzi diversi dalla censura che trasforma tutto un popolo in una raccolta di minori. Non le pare?... ».

Siccome avevo chiesto al mio corrispondente il permesso di riprodurre la parte della sua lettera relativa alla polemica sulla censura, il sacerdote così mi rispondeva: « Faccia della mia lettera l'uso che crede; mi fido di lei e chissà che così non abbia motivo per importunarla ancora; ma sarò più discreto. Se il film *I sette peccati* è stato prodotto da una società legata — per lo meno attraverso i suoi dirigenti o sceneggiatori — all'Azione cattolica me ne dispiace assai. Per il resto d'accordo. Anche sul fatto che se un film è veramente un'opera d'arte non è mai immorale; ma si tratta di definire con esattezza — per quanto è possibile — se è veramente opera di verità e poesia... ».

Questa breve corrispondenza è stata qui riferita non per aprire una discussione ideologica intorno al rapporto tra arte e morale; le due diverse posizioni sono chiare a chi si occupa di siffatti problemi, ma per dimostrare come sul piano pratico — nel caso le considerazioni intorno alla censura — gli uomini onesti possano intendersi per lo meno in una certa misura e su taluni punti fondamentali. Quello che il mio contraddittore dice sull'importanza del neorealismo come espressione di critica sociale mi sembra significativo. Esso per vero non concorda con l'opinione di quanti in nome di una retorica cattolico-patriottica, ma per fini di partito accusano il nuovo cinema italiano di "pessimismo", di "denigrazione nazionale" e di "speculazione politica".

VICINO a casa mia c'è una parrocchia: come in gran parte delle parrocchie vi funziona regolarmente un cinema. E' una bella sala spaziosa, addossata alla chiesa, con un ingresso a tre porte, illuminato al neon, dove dominano i grandi cartelli a colori che richiamano l'attenzione del passante sul film in programma. L'entrata costa cento lire. Molto, mi dicono, per un cinema parrocchiale, giacché nello stesso quartiere ve ne sono altri, puliti e moderni, dove si pagano settanta lire. Ma la parrocchia è in una piazza considerata luogo elegante di raduno: in un quartiere ricco. Eppoi il cinema della parrocchia garantisce il contenuto morale dello spettacolo: e anche questo è un servizio che ha pure la sua importanza e non c'è da stupirsi, oggi, se viene fatto pagare. Sere fa, di domenica, mi trovavo per caso a passare di là e vidi due grandi affissi pubblicitari, uno proprio all'ingresso del cinema e l'altro sul sagrato della chiesa, che raffiguravano un giovane in costume di moschettiere, mi sembra, con una spada sguainata nell'atto di scattare in un affondo. Non ricordo se il baldo spadaccino fosse sul ponte di una nave o su una scalinata e che altro si vedesse dietro di lui, perché la mia attenzione fu richiamata da una scritta a grossi caratteri che attraversava per intero il cartello: LA RICCHEZZA E L'AMORE CONQUISTATI A COLPI DI SPADA. Questi slogan pubblicitari vanno considerati con più serietà di quella che in genere si attribuisce loro. Sono in definitiva, per dirla con Pudovkin, l'enunciazione dell'asse ideologico del film: il tema o la tesi. Essi, infatti, in maniera sintetica ed impressionante, cercano di colpire la fantasia dello spettatore illuminan-

dolo sul contenuto del film e sulla sua significazione. Confesso che il cartello, là sul sagrato, con quella striscia bianca su cui risaltavano i neri caratteri della scritta epigrammatica, sotto la luce cruda delle lampade elettriche e che aveva per sfondo il portale della Chiesa, la facciata di mattoni rossi e il campanile basso e tozzo, sfinato dall'ombra della sera, mi ha fatto una certa impressione. Non riuscivo a mettere d'accordo nella mia mente quella dichiarazione perentoria, quel grido da "filibustiere", AMORE E RICCHEZZA CONQUISTATI A COLPI DI SPADA, con l'atmosfera serena, dolce, mite, invitante alla bontà e alla penitenza che si sprigiona sempre, specie la sera, dalle alte mura di una Chiesa anche se, come in questo caso, la sua brutta architettura potrebbe indurre a pensieri violenti. Non credo che il film contenesse, come si dice, nulla di male: anzi ne sono sicuro, ma tut-

tavia quella scritta denunciava pure un sottile veleno, anche se le forbici del parroco, più o meno poetiche, avevano esercitato l'ultima e decisiva azione di montaggio. Un ingenuo film di avventure si dirà: fatto per divertire i ragazzi eccitandone la fantasia attraverso vicende straordinarie ed emozionanti in una atmosfera favolosa, lontana da ogni insidia di realismo, al di fuori di ogni problema morale o critico e, dunque, di per se stesso innocuo. Colpi di spada, ricchezze, amori perdono ogni significato perché siamo sul piano dell'evasione. Qui potrebbe cominciare un discorso; ma sarebbe troppo lungo. Rimandiamo il lettore alla bella relazione svolta al recente Congresso di Milano da Antonio Banfi, che ha trattato, appunto, del carattere educativo dei film, sia pure per ragazzi, che non si estraneano dalla realtà nei suoi molteplici aspetti e problemi.

LUIGI CHIARINI

SUL VIALE DEL TRAMONTO LA DIFESA DI NORMA DESMOND

IL PROBLEMA impostato tempo fa da Aristarco, dell'urgenza di una revisione dell'indagine critica sul film (Cinema n. 48 - 15 ottobre 1950) e successivamente sviluppato in due volumi, ha interessato moltissimo i nostri lettori i quali a più riprese ci hanno scritto e ci scrivono esprimendo la loro opinione sull'argomento. Com'è nostro costume, avremmo desiderato pubblicare tutte le risposte, ma la cosa si è rivelata impossibile a causa del numero delle lettere pervenuteci. Ciò anche perché troppi lettori non si sono attenuti a quella brevità che è nella natura stessa di una « lettera » e ci hanno mandato disquisizioni polemiche assolutamente impubblicabili. Abbiamo perciò deciso di raccogliere le « voci » più importanti in una serie di articoli e speriamo che gli interessati si accontentino. Prima di passare all'esame delle varie risposte, vogliamo però fare alcune osservazioni. Cinema è una rivista libera che non mette il bavaglio a nessuno, ma dobbiamo subito aggiungere che le polemiche ad personam non sono mai feconde di risultati pratici. In altre parole il problema della revisione critica è molto più importante di Aristarco come persona. Non si tratta dunque di accapigliarsi per il tuo ed il mio, bensì di discutere seriamente e civilmente. E nella discussione le parole contano solo relativamente; contano invece, e moltissimo, gli argomenti. Perciò nel riferire le opinioni dei lettori stralciamo senz'altro tutte le polemiche superflue e badiamo a « fatti ». E ai « fatti » invitiamo cortesemente ad attenersi coloro i quali interverranno in seguito nel dibattito (e più saranno più ci faranno piacere). Preghiamo inoltre i lettori di essere brevi e concisi perché lo spazio della rivista è quello che è, e non può contenere più di un quantitativo di piombo.

Una buona metà delle lettere pervenuteci prende lo spunto dalla lettera anti Aristarco

A essere insoddisfatti dell'estetica idealistica sono in molti. Ciò non vuol dire che bisogna accettare a occhi chiusi quella marxista. La discussione rimane aperta proprio su questo punto

del signor Ottorino Pesce pubblicata nel n. 68. Ad esse dedichiamo questo primo articolo. Cominciamo dal signor R.M. di Firenze il quale in sostanza accusa A. di poca sincerità nelle sue critiche e, tra le altre cose, gli rimprovera di « seguitare a stroncare il nostro regista più quotato, specialmente quando la critica straniera lo esalta (Miracolo a Milano) ». A questo signor R.M. facciamo osservare innanzitutto che è costume delle persone civili firmare per esteso (almeno questo) gli attacchi personali. Quanto poi alla posizione di A. nei riguardi di De Sica, lo invitiamo a documentarsi un po' meglio e così sulla critica straniera a Miracolo a Milano. Oppure il signor R.M. ritiene che la critica si faccia abbandonandosi ad elogi ditirambici dei film che piacciono a lui? Riccardo Bentley (Via G. Sciuti, 45 - Palermo) si dichiara dello stesso parere del signor Pesce, ma osserva che « quando Aristarco nella recensione a La terra trema afferma che il pessimismo è escluso dal film di Visconti non lo fa né per compiacimento né per dare altri meriti al regista, ma per stabilire entro quali limiti il Visconti si sia ispirato a I Malavoglia e quali differenze ci siano tra il mondo poetico del Verga e quello del regista ». Egli inoltre lancia un suo « atto d'accusa » contro Glauco Viazzi e l'indirizzo critico che a lui farebbe capo. Scrive il Bentley: « Viazzi si è sempre premurato di precisare che arte è realismo socialista e non si è accorto che in un'arte in tal senso

intesa non ci può essere posto, a esempio, per l'opera di un Laurence Olivier, a meno che egli voglia non ritenere valido il mondo poetico e artistico del regista inglese, cosa che oltrepasserebbe ogni limite di presunzione ». Invitiamo il nostro lettore a lasciare da parte le persone e a definire meglio la sua posizione. Soltanto su questa base il dibattito acquista respiro e importanza. Armando Borrelli (Viale Margherita, 75 - Ponticelli - Napoli) consente con A. e lo invita a precisare sempre più i concetti filosofici che sono alla base del suo metodo critico. Egli scrive tra l'altro: « Un metodo critico che si basa sull'analisi dei soli mezzi di rappresentazione non coglie il fenomeno artistico perché non tiene conto che, in un artista, la ricerca di quei mezzi nasce dopo che egli sente in sé qualcosa che vorrebbe dire agli altri e allora si dà alla ricerca dei mezzi più appropriati per farlo nel modo migliore possibile. Da ciò deriva che quando l'artista, o uno pseudo artista, non ha nulla da dire, non crea nulla e in questo senso ha ragione Guttuso quando, in polemica col Severini, sostiene che è più arte quella di un pittore che ha da dire qualcosa, ha da portare un messaggio e ciò fa in maniera rozza e poco adatta, che quella di un artista raffinato, che però non ha nulla da dire e fa solo un gioco di forme ». Borrelli in sostanza non dice niente di nuovo (almeno per noi), ma le sue parole meritano di essere segnalate, non fosse altro perché certe cose, in tempi di confusione, giova che siano ripetute. Guido Pilon punta da Venezia l'indice accusatore su A. per mettere in evidenza come egli mai smentisca il suo essere « tovarich ». Evidentemente per il signor Pilon questo sarebbe un peccato gravissimo. Ma la sua polemica non ci interessa perché esula dal problema della revisione. Ci interessa invece la seguente affermazione contenuta nella lettera: « ... io son di quelli che si son presa una cotta terribile per Eisenstein; mi rammarico di aver visto solamente due opere del grande regista e darei non so cosa pur di rivederle. Vede bene, dunque, che non scarto "a priori" la cinematografia russa, tutt'altro; ma l'accetto quando essa cinematografia non è messa al servizio dello Stato ad uso esclusivo delle finalità politiche dello Stato ». A parte il fatto che non si fa critica seria prendendo delle "cotte", ci sembra di poter invitare il signor Pilon a dare un abbraccio ad Aristarco per il semplice motivo che anche lui potrebbe sottoscrivere una dichiarazione simile. Il signor Mario Proli di Lucca ritiene ambigua la posizione critica di A. e lo accusa di « sopravvalutazione, per ragioni puramente utilitaristiche, di film mediocri ». Ma egli fa una prima confusione quando contesta al nostro critico alcune affermazioni del « Vice ». Cinema, lo ripetiamo, è una rivista libera e ciascun collaboratore vi è responsabile di ciò che scrive. D'accordo che si può dissentire da Aristarco (il quale, del resto, è il primo a non ritenersi infallibile) però il problema da discutere è un altro. E su questo il Proli non ci illumina. Oppure egli aspira ad essere uno degli ultimi malinconici difensori della cosiddetta "arte pura"? Ce lo dica.

Vito Attolini scrive da Bari: « Le obiezioni da lui (Ottorino Pesce) mosse ad Aristarco non hanno vero fondamento e gli argomenti che porta a conforto di esse offrono facilmente il fianco alla critica. Esamina-

moli dunque. Essi vertono principalmente su ciò: nelle sue note Aristarco tenderebbe a centrare la sua critica sul cosiddetto contenuto del film, sul suo valore sociale o utilitaristico, dimenticando quello che è il carattere peculiare dell'arte, cioè la forma in cui si concretizza il significato umano e perciò stesso eterno dell'opera: chi potrebbe dubitare che ciò sia vero, senza essere tacciato di arretratezza estetica? Ora, è ben vero che nelle note di Aristarco ricorrono spesso parole come queste: "valore sociale", "posizione critica"; le quali non bene intese potrebbero far pensare che unica sua preoccupazione sia il contenuto sociale-ideologico dell'opera d'arte. Ma attenti però a comprendere l'esatto significato di tali termini, che, quando ricorrono, vogliono dire un concetto che tutti dovremmo accettare: e cioè che ogni opera d'arte, perché tale, implica necessariamente una posizione critica o polemica col mondo in essa espresso, perché l'arte è sommamente chiarificatrice e il concetto di chiarificazione sottintende anche quello di critica; quella critica che accompagna sempre il processo dialettico della creazione artistica, ne determina gli elementi e dà loro una giustificazione, che, beninteso, è sempre di natura artistica, e non logica. Con ciò si vuol dire che quelle opere d'arte che sono l'Orlando Furioso o i Promessi Sposi o Ladri di biciclette sono anche opere di critica, nel significato di cui sopra. Per cui ben a proposito Aristarco notava in *Sunset Boulevard* la mancanza di tale "posizione critica" o "significato sociale". Infatti è fuor di dubbio che Wilder in questa sua opera ha puntualizzato il dramma della Desmond in un tempo e in un luogo determinati: e tale atteggiamento di fronte alla materia implicava la giustificazione di tale puntualizzazione, ovverossia anche un esame storico-critico della società americana e hollywoodiana in particolare, senza di che le manie della vecchia "diva" e quel senso di putrido che domina il film sarebbero rimasti l'uno come un caso patologico e non umano, l'altro come compiacimento morboso di Wilder per ciò che rappresenta: come è accaduto infatti e per cui *Sunset Boulevard*, pur essendo opera ragguardevole, non raggiunge l'arte. E ancora a proposito di *Ladri di biciclette* egli accusa Aristarco di aver insistito soprattutto sul contenuto e sul valore sociale del film. In questo caso tale disamina critica era nonché lecita doverosa, perché una volta riconosciuto l'indiscusso valore artistico del capolavoro di De Sica, ove certo confluiscono valori umani e sociali, occorreva individuare essi motivi: altrimenti sarebbe perfettamente giustificata la critica esclamativa, impressionistica e tecnicistica e altre che appaiono sulle gazzette ».

Gaspere Falsitta (Piazza Matteotti 33 - Castelvetrano - Trapani) ci scrive che « la tendenza al contenutismo, alla esclusiva analisi dei problemi sociali affrontati, la cui presenza nel film pare spesso ritenuta condizione necessaria e sufficiente a che l'opera raggiunga il livello dell'arte, è la vera caratteristica di gran parte della nostra critica, diventata anch'essa direi quasi "neorealista", legata cioè ai molti problemi che ci assillano. In altri termini a me pare che da noi si stia dimenticando la severa lezione del De Sanctis, che insegnava a non compiere opera di contaminazione nell'esame estetico, ma piuttosto a fare prima di tutto

atto di umiltà, a spogliarsi del carico delle proprie convinzioni e preferenze, onde calarsi totalmente nell'opera d'arte, per tracciarne la genesi e individuarne il nucleo poetico essenziale ». Affermazioni in gran parte ovvie e generiche e che non si possono applicare soltanto alla critica (cosiddetta) contenutistica. Rimandiamo il nostro lettore all'intervista di Mario Fubini: Oggi il teatro si chiama cinema (n. 85 del 1 maggio 1952). Allo stesso Fubini — che non è certo uno studioso e critico marxista — siamo costretti a rimandare anche il lettore Mario Bargossi di Roma. Egli ci ha inviato una violentissima lettera in cui si scaglia contro l'imperversare dell'estetica marxista con una foga addirittura tribunitaria (e volgare). Ma le braccia di Cinema sono larghe e accogliamo imparzialmente anche la voce del signor Bargossi. *Democrazia in atto*, come si addice a una rivista libera. « La confusione di valori », scrive Bargossi, « che una simile tendenza critica sta provocando, è



Norma Desmond

veramente intollerabile. Il giudizio ufficiale marxista, per esempio, nei riguardi di *Sunset Boulevard* è veramente un'offesa all'intelligenza. Il film, a parte i suoi innegabili valori estetici, è anche positivo (come sono tutte positive le vere opere d'arte) sul piano di quella moralità di cui i comunisti si fanno pure assertori. Il personaggio di Norma Desmond, chiuso in un individualismo folle e disumano, non trova forse la sua condanna nella tragedia? Il personaggio dello scrittore, che offende il senso puro della vita, amando una donna che non può più essere amata e preferendo farsi mantenere da lei, piuttosto che lottare col coraggio che la sua giovinezza gli impone, non risolve pure la sua negatività nella tragedia? E la tragedia condanna sia chi ha così poco coraggio di fronte al proprio lavoro da preferire una comoda prostituzione e chi, per un malsano egoismo ispiratore di una "sovrumidità" che s'oppone alla sana vita libera al sole, si oppone ad un senso più giustamente "sociale" del proprio essere umano. Ma i nostri

esteti comunisti vedono il bello solo dove si espongono pedestremente i loro "slogan" politici. Basta mettere un problema, più o meno retorico, di sfruttamento del lavoro e l'opera d'arte è fatta. Come, se non con questi principi, De Santis potrebbe sostenere che l'avanguardia artistica del neorealismo italiano nel mondo, è dimostrata dai successi di *Ladri di biciclette* e *Riso amaro*? Come si possono mettere sullo stesso piano di valore i successi di questi due film? Il successo di *Riso amaro* si può, semmai, paragonare a quello di *Gilda*. Inoltre il De Santis, sempre nello stesso articolo, dice che è ora di finirlo coi critici formalisti che giudicano il film per l'armonia delle sequenze, il ritmo del montaggio, la potenza dell'inquadratura ecc. Se un'opera d'arte non va giudicata secondo l'uso specifico del linguaggio particolare che l'informa, non secondo che cosa debba venire giudicata. Se, cioè, un'opera d'arte non va giudicata secondo il modo con cui è stata espressa, allora, come film, mettiamo solo didascalie iniziali in cui si legga "La rivincita dei braccianti" ed il capolavoro è fatto. Secondo i principi di detti esteti i film russi dovrebbero essere tutti capolavori. Però questo, a parte tutti i loro eroici sforzi, non riescono a dimostrarlo. Si cerca di stabilire che il cinema russo o filorusso è il migliore secondo il modo più facile: cioè stabilendo come canoni estetici i temi che fanno comodo al comunismo. Fra questi critici che, eroicamente, cercano di salvar capre e cavoli, c'è l'Aristarco. Il suo impegno è lodevole e, nei limiti della sua posizione politica, molto onorato. Però il suo sforzo non lenisce l'ibridismo di una critica che, per essere in una rivista autorevole come *Cinema*, avrebbe da essere meno impacciata e di un intuito più sano, più giusto e più felice ».

Avevamo promesso, all'inizio di questa rassegna, di stralciare tutte le questioni personali, ma non siamo riusciti a durare fino in fondo nel nostro proposito. Colpa nostra e colpa delle troppe lettere a carattere personalistico. A cestinarle tutte ci si poteva tacciare di "faziostà". E allora abbiamo preferito correre il rischio opposto. E speriamo che i lettori onestamente ce ne diano atto. Ma torniamo per un momento alla lettera del signor Bargossi. Ciò che più dispiace in essa è il tono. L'estetica marxista non gli va? Ritiene *Sunset Boulevard* un capolavoro? Ebbene, prenda la penna e discuta. Nessuno glielo impedisce. Ma lo faccia con civiltà, avendo rispetto per le opinioni degli altri. E si tenga ai fatti. Soprattutto non metta in tasca alla gente questa o quest'altra tessera (e Aristarco non ne ha; il giorno che ne prendesse una, siamo sicuri che non la nasconderebbe). È comodo ma sa troppo di beghe da osteria. Insomma, ripetiamo, non è civile. A essere insoddisfatti dell'estetica idealistica sono in molti. Ciò non vuol dire che bisogna accettare ad occhi chiusi quella marxista. La discussione è aperta proprio su questo punto. E l'invito di Aristarco alla revisione critica intendeva infatti avviare un dibattito su un problema di vitale importanza. Il resto son chiacchiere e sfoghi da domenica pomeriggio. In altre parole polemiche inutili e scontate in partenza. Ma *Cinema* fida nell'intelligenza dei suoi lettori. Per questo ci siamo decisi a riaprire la discussione.

EDGARDO PAVESI

SCAFFALE DEL REGISTA



C'È UNO scrittore nella nostra narrativa contemporanea, che senza clamori, quasi in punta di piedi, è riuscito a salire molto in alto nella scala dei meriti. Francesco Serantini ripete un fenomeno — certo non raro nella nostra storia letteraria — di isolazionismo regionale, che attraverso una lenta maturazione sboccia poi d'improvviso offrendo frutti pieni di sapore e di succo. Questo maturo avvocato faentino sino ad alcuni anni fa non s'era mai affacciato all'orizzonte delle nostre Lettere. Quando nel 1949 apparve in vetrina la sua prima opera narrativa (*Il fucile di Papa della Genga*), si comprese subito che la sua scrittura non rivelava moti embrionali, ma al contrario documentava una vocazione chiara, sul cui fondo s'erano depositati i sedimenti di una meticolosa esperienza. Serantini giungeva alla notorietà senza il peso degli apparentamenti letterari. Non faceva parte di nessuna "équipe" risonante: al pari di un "touriste-routier" si presentava a sostenere la gara con i soli propri mezzi. Il riconoscimento ufficiale al premio «Bagutta opera prima 1949» era l'avvio per conquistare il maggior lauro (Premio Bagutta 1952) con il suo secondo libro, *L'osteria del Gatto parlante* (Garzanti Editore) non si allontana — come stile e come ispirazione — dall'opera precedente. Riconferma invece quelle stesse doti, aggiungendo, semmai, nel gusto delle immagini e persino nella scelta del vocabolario una più ribollente carica sanguigna.

Suggerendo a un regista la lettura di *L'osteria del Gatto parlante*, è d'obbligo un'avvertenza. Il mondo narrativo di Francesco Serantini richiama — senza peraltro ricalcarne le forme più facili e scoperte — il bozzettismo della nostra tradizione campagnola. Il gusto e le inclinazioni estetiche del nostro secolo (almeno da *La Voce* a oggi) hanno sempre respinto le esperienze di certa novellistica dell'Ottocento. E, tanto per fare un nome, si potrebbe citare Renato Fucini. I limiti regionali (e forse campanilistici) di tale narrativa sono apparsi come insopportabili paraocchi per gli slanci di una letteratura, se non universale, perlomeno europea. Lo strano è che simile compiacenza regionalistica, bandita ufficialmente, in pratica non ha mai cessato di serpeggiare e di lasciare il segno nella nostra narrativa. Forse qualcuno ricorderà ancora «l'esplosione» Tombari. Una ventina d'anni fa questo massiccio e focoso scrittore di Fano mise in agitazione il mondo letterario con un libro, *Tutta Frusa-*

glia, che — a parte certe scalmare e spregiudicatezze di forma — ripeteva la «maniera» del tanto deprecato bozzettismo regionale. Il fenomeno Tombari (e si potrebbero citare molti altri casi) indicava che sotto in Italia sussisteva sempre un «debole» per le scampagnate folcloristiche, intese come vagabondaggio letterario. Il guaio è che tale «debole» era riscontrabile pure nella narrativa cinematografica. Nei film tuttavia il bozzettismo di campagna non ebbe mai esempi illustri, ma rimase sempre racchiuso nei limiti delle sue espressioni deteriori. Ed ancor oggi tale pericolo resta latente. Per questo, inserendo nello scaffale di un regista *L'osteria del Gatto parlante* di Francesco Serantini, abbiamo sentito la necessità di una premessa. Infatti il libro dello scrittore faentino, cadendo nelle mani di un cineasta di mediocre levatura, finirebbe quasi inevitabilmente per dar luogo ad una manipolazione bozzettistica (di cui il cinema italiano d'oggi non sente proprio la necessità). *L'osteria del Gatto parlante* invece è un'opera di forte e precisa ispirazione, anche se la sua apparente frammentarietà potrebbe far credere il contrario. Soltanto che a Serantini il cineasta non si deve accostare col proposito di trovare Balzac o Maupassant e nemmeno il nostro Moravia. La trama ben affrescata dall'a alla zeta in Serantini non c'è. Soprattutto perché l'avvocato faentino nel suo realismo scopre l'essenza della sua forza creativa, che è eminentemente lirica. In *L'osteria del Gatto parlante* un regista potrebbe trovare l'atmosfera più che il canovaccio di una precisa vicenda. Il clima e i personaggi di Serantini cinematograficamente fanno pensare al *Tortilla Flat* di John Steinbeck, concedendo però al nostro scrittore il sanguigno *humus* latino, che comporta un linguaggio di limpidezza mediterranea.

Ed ecco, sul piano dei consigli pratici, in poche parole l'argomento del libro. Sullo sfondo del paesaggio romagnolo si muove una folla di creature tutte legate all'aflore di quella terra. Personaggi che con una certa larghezza si potrebbero definire picareschi. Gente miserabile, coinvolta in furti e violenze, che prende a modello di vita non tanto la morale codificata, ma l'istinto della loro libera natura. La loro generosità è grande come l'impudenza delle loro ribalderie. Raccomandabili per un avvio di narrazione cinematografica risultano soprattutto due figure femminili: Ilaria e Rebecca. Due vulcani di carne, in cui l'animalità si confonde con la sorgiva freschezza del loro istinto.



ED ORA, sciati da parte i propositi d'arte e le urgenze letterarie, permetteteci di parlare di una romantica storia d'amore, creata proprio su misura per far felice il pubblico dal cuore tenero e dalle esigenze meno scaltrite. Naturalmente da questo racconto non si deve presumere di ricavare un film d'impegno creativo. Ma il cinema — val la pena di ripeterlo proprio in questa sede — è anche spettacolo. Anzi la nostra speranza è quella che, accanto a una produzione d'arte, esista una fioritura di film artigianali, nei quali tuttavia venga salvaguardata la dignità del mestiere. Lo sappiamo benissimo che dal libro di cui stiamo per parlarvi, molti nostri produttori si sentirebbero subito infervorati per dar vita ad una pellicola di cassetta. Ed il pericolo di simili soggetti è presente nel melanconico ricordo delle varie «Sepolte vive» del nostro pur recente cinematografo. Un giornalista-scrittore di origine americana (naturalizzato italiano ormai da molti anni) ha fatto rivivere nel libro il racconto di Rosa Bathurst (Gherardo Casini Editore) una delle più tragiche vicende d'amore del primo Ottocento. Giorgio Nelson Page ha ricostruito sulla scorta dei documenti del tempo la storia di una infelice ragazza inglese che trovò la morte a sedici anni nelle acque del Tevere il 14 marzo 1824. I punti oscuri della vicenda l'autore del libro li ha lumeggiati, ricorrendo ad un abile stratagemma: una rivelazione medianica. A noi e al nostro eventuale amico regista non interessano i particolari dell'esattezza storica, tanto più che gli apporti di fantasia da parte di Giorgio Nelson Page riguardano solo l'interpretazione di alcune sfumature psicologiche.

Eccovi dunque la storia. Rosa Bathurst era figlia di una delle famiglie nobili inglesi più in vista. Suo padre, Sir Benjamin Bathurst, era morto quando Rosa era ancora in fasce. Durante una pericolosa missione presso la Corte d'Asburgo a Vienna era misteriosamente scomparso e di lui non fu mai possibile sapere nulla. Aveva ventisei anni e la figlia, crescendo, conservò per il padre un culto quasi morboso. Rosa aveva giurato a se stessa di andare alla ricerca della tomba paterna. Alle soglie dell'adolescenza la figlia di Sir Benjamin era già considerata la più avvenente ragazza della Corte inglese. Di lei si interessò rapidamente un giovane Lord di nome Algeron Percy. Proveniva anch'egli da un grande casato ed aveva davanti a sé un avvenire luminoso. Era alto e forte, ma nel suo carattere covavano la presunzione e la violenza. Quando egli chiese la mano di Rosa, Lady Bathurst rispose diplomaticamente che la figlia era troppo giovane e che era in procinto di compiere un lungo soggiorno in Italia. Se ne sarebbe parlato al suo ritorno. Algeron ritenne giuste le riserve della madre e chiese di seguire a Roma Rosa in qualità di amico. Nel lungo viaggio verso la capitale italiana, Rosa era accompagnata da Lord e Lady Aylmer, suoi zii. In riva al Tevere la damigella inglese non tardò a farsi rimarcare per la sua bellezza e per il suo coraggio nel cavalcare.



A quei tempi Roma viveva il periodo grigio della Restaurazione, dopo la grande ventata napoleonica. Era salito al trono di San Pietro, sotto il nome di Leone XII, il cardinale Della Genga, un nobile umbro di idee conservatrici.

Durante una delle tante feste dell'aristocrazia romana, Rosa incontrò il nipote del Papa, il marchese Giovanni Della Genga. Il giovane pupillo di Sua Santità era un ragazzo timido e di gentile aspetto, che concentrava nella sua personalità tutti gli abbandoni e i languori dell'epoca. L'incontro dei due giovani produsse il classico colpo di fulmine: improvviso ed irresistibile fiammeggiò il grande amore. Rosa, che aveva trovato per il suo innamorato il vezzeggiativo di Johndino, venne presa da un'arcana malia che le consumava il cuore. Il ventenne marchese Della Genga, a sua volta, si sentì travolgere da una passione senza scampo. In fondo alla corsa del loro amore non esisteva che il traguardo del matrimonio. Senonché, quando i loro continui incontri cominciarono a far parlare tutta Roma, la famiglia Della Genga e soprattutto il Papa intervennero a porre il loro irremovibile veto. Rosa era anglicana e non si poteva concepire che il nipote del Pontefice si unisse in matrimonio con una creatura considerata «eretica». Johndino purtroppo ai languori romantici e al fuoco amoroso non univa una adeguata carica di spirito di ribellione per opporsi ai pregiudizi del suo casato. In tal modo il loro amore dovette sottostare alla separazione. Il giovane marchese fu mandato in esilio a Spoleto e alla famiglia di Rosa venne notificato diplomaticamente lo sfratto da Roma. Ai due infelici innamorati restò il tenue conforto di un ultimo incontro, durante il quale si giurarono fedeltà in un mare di lacrime. L'indomani della partenza di Johndino, Rosa uscì per una lunga passeggiata a cavallo e lungo il Tevere (che in quei giorni di marzo era gonfio di acque) cadde nei gorghi e scomparve per sempre. Aveva sedici anni e la sua salma, ritrovata molti mesi dopo, riposa nel cimitero degli inglesi al Testaccio a Roma. Per completare il quadro romantico è bene sapere che Johndino seguì l'amata a distanza di pochi mesi, distrutto da un improvviso mal di testa.

La vicenda, come vedete, è tanto romantica da sembrare irrealista. Potrebbe essere un'occasione per un film nel senso che si è detto. A patto però che la smania affaristica non soffochi la dignità del mestiere.

ALADINO



LIBRI RICEVUTI

- Ercole Patti: *Il punto debole*, Roma, Gherardo Casini Editore, 1952.
- Goffredo Parise: *Il ragazzo morto e le comete*, Venezia, Neri Pozza, 1951.
- Lea Quaretti: *Una donna sbagliata*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1950.
- Thomas Mann: *I Buddenbrook*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1952.



Da *Tre storie proibite* di Augusto Genina. Questo film, insieme con *Processo alla città* di Luigi Zampa, viene presentato in prima mondiale al VI Festival internazionale di Locarno. Altri film della selezione italiana: *Roma, ore 11*, *Filumena Marturano* e *Buongiorno, elefante!*

LOCARNO 1952

DOPO i festival di Punta del Este, Cannes e Berlino, si apre nei giardini del Grand Hotel di Locarno il VI Festival international du film. Locarno non ha carattere ufficiale: soltanto Cannes, Karlovy Vary e Venezia (in ordine cronologico) assegnano, infatti, i premi. Non per questo la manifestazione svizzera (3-13 luglio) si presenta priva di interesse. Tutt'altro. Basta dare un sommario sguardo al programma, dove figurano titoli e nomi di registi significativi.

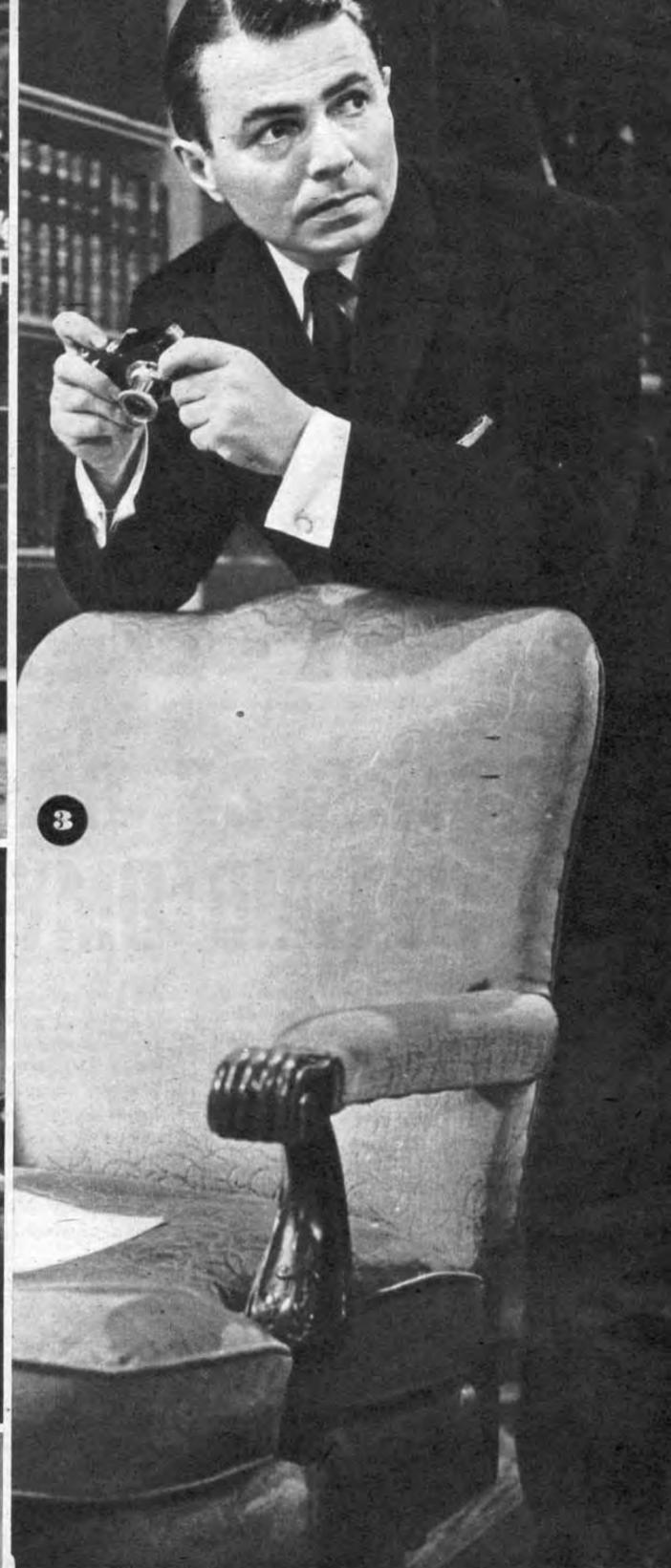
La Francia presenta, tra l'altro, *Casque d'or*, il bel film di Jacques Becker erroneamente escluso a Cannes. Gli Stati Uniti d'America mandano le ultime opere di Mankiewicz (*Five Fingers*) e di John Huston (*African Queen*) nonché *Bullfighter and the Lady* di Budd Bötticher, *Pick-up* di Hugo Hass. La Gran Bretagna si affida a Charles Chrichton di *Hunted* e a Ronald Neame di *The Card*. Nel programma figurano anche film dello stato di Israele (*Klala Lebracha* di Joseph Krungold) nonché austriaci (*Höllische Liebe* di Geza von Cziffra), della Germania occidentale (*Nachts auf den Strassen* di

PER LA SESTA VOLTA AL GRAND HOTEL

Rudolf Jugert) e svedesi (*Franskild* di Gustav Molander). Partecipa al Festival anche un film sovietico sulla vita del circo. Nutrita infine la selezione italiana che comprende: *Roma ore 11* di Giuseppe De Santis, *Filumena Marturano* di Eduardo, *Buongiorno, elefante!* di Gianni Franciolini, *Anna* di Alberto Lattuada, *Tre storie proibite* di Augusto Genina e *Processo alla città* di Luigi Zampa; quest'ultimi due sono inediti.

Film notificati dalla Francia al Festival di Locarno. A sinistra: Serge Reggiani e Simone Signoret in *Casque d'or* di Jacques Becker. A destra: Fernandel in *La table-aux-crevés* di Henri Verneuil. La Francia presenta inoltre *Avec André Gide*, opera diretta da Marc Allégret.





Film notificati al Festival di Locarno. 1) Da The African Queen di John Huston (U.S.A.). - 2) Da Bullfighter and the Lady di Budd Bötticher (U.S.A.). - 3) Da Five Fingers di Joseph L. Mankiewicz (U.S.A.). - 4) Da The Card di Ronald Neame (Gran Bretagna). - 5) Da Hunteņ di Charles Chrichton (Gran Bretagna). - 6) Da Höllische Liebe di Geza von Cziffra (Austria). - 7) Da Nachts auf den Strassen di Rudolf Jugert (Germania Occ.). - 8) Da Franskild di Gustav Molander (Svezia). - 9) Da Klala Lebracha di Joseph Krungold (Israele).



Da *The Sniper*, recente film di Edward Dmytryk che narra la sgradevole storia di un giovane anormale. L'interprete principale, Arthur Franz, non era ancora apparso in parti di rilievo.

UCCIDE LE RAGAZZE L'ULTIMO DMYTRYK

E' APPARSO in questi giorni sugli schermi di Broadway il primo film diretto da Edward Dmytryk per Stanley Kramer, in co-produzione con la Columbia Pictures. Dmytryk, che ricorderete per la profonda umanità con cui aveva trattato la drammatica vicenda di Cristo fra i muratori, traendone l'ottimo *Give Us This Day*, ha realizzato *The Sniper*, (letteralmente Il franco tiratore) con abile mestiere. Il soggetto è dovuto a Edna e Edward Anhalt, gli stessi che scrissero la trama

del film di Kazan *Panic in the Streets* (« Bandiera gialla »). L'argomento trattato dagli autori è tutt'altro che gradevole, esso investe un tema sordido e scabroso. Lo "sniper" è un giovane anormale, il quale uccide le ragazze con cui viene a contatto sotto l'influsso di una grave anomalia sessuale. Dmytryk è riuscito, salvo alcune forzature, a mantenere tale argomento entro i limiti del buon gusto, evitando le grandguignolerie. Il film, tuttavia, non

A sinistra: Arthur Franz in un'altra inquadratura di *The Sniper*, film diretto da Edward Dmytryk. A destra: Dan Dailey in *Pride of St. Louis*, pellicola sulla vita di un celebre giocatore di "baseball": Dizzy Dean. Ha diretto questo film, con abilità e consueto mestiere, Harmon Jones.



LETTERA DAGLI STATI UNITI

si stacca da un piano di corredo artigianato. A fianco di Dmytryk sono l'ottimo operatore Burnett Guffey, e l'interprete Arthur Franz, giovane attore che non aveva mai sostenuto parti di rilievo. Altri attori sono Adolphe Menjou (che per la prima volta nella sua lunga carriera si è tagliato i baffi), Gerard Mohr e Frank Faylen.

Parecchi altri film sono recentemente apparsi sugli schermi newyorkesi. La Metro-Goldwyn Mayer ha presentato una nuova edizione del romanzo di cappa e spada *Scaramouche*, dovuto alla penna di Rafael Sabatini. Il film, diretto da George Sidney, non ha nemmeno una delle scene di violenza sociale che caratterizzavano il vecchio *Scaramouche* girato nel 1923 da Rex Ingram. La tragedia della monarchia francese assisa sul ciglio della Rivoluzione non è stata affatto considerata, né viene posta in rilievo la corruzione della corte di re Luigi. Anzi, il film lascia lo spettatore con la visione di una solida impalcatura monarchica; può ben darsi che produttore e regista abbiano avuto ritegno a trattare il tema da un punto di vista critico e sociale per non aver a che fare con le isteriche reazioni di qualche associazione che di buon grado avrebbe visto

Mankiewicz si avvicina al Giulio Cesare di Shakespeare - Il nuovo film di Milestone realizzato completamente in Australia - Joan Crawford attrice e produttrice

in una interpretazione benevola della Rivoluzione francese un pericolo rosso. *Scaramouche* è interpretato da Eleanor Parker e da Stewart Granger. Sempre della Metro è un piacevole, e a tratti intelligente, technicolor musicale: *Singin' in the Rain*. Ne sono interpreti il ballerino Gene Kelly, ormai popolarissimo, il comico e fantasista Donald O'Connor (Francis il mulo parlante) e la giovanissima Debbie Reynolds. Regista è lo stesso Kelly, in collaborazione con Stanley Donen: la medesima coppia di un altro discreto "musical" *On the Town*



(« Un giorno a New York », 1949). La vicenda si svolge nel mondo del cinema, ai tempi del passaggio dal muto al sonoro. Sullo sfondo sono le più gradevoli melodie di quegli anni. Ancora una volta, Kelly sbalordisce per la sua bravura di ballerino; Donald O'Connor, in uno "sketch" in cui imita un clown, rivela doti notevoli. Tra i film d'avventure segnaliamo *The Wild North*, diretto da Andrew Marton e interpretato ancora da Stewart Granger; sono interessanti alcune parti di selvaggia natura canadese, ma per il resto siamo alle solite trame con i soliti colpi di scena. Altro film di avventure è *Carbine Williams*, storia autentica dell'inventore della carabina, tale Williams. La Paramount ha presentato due "westerns" dignitosi e diretti con abilità, *Denver and Rio Grande* di Byron Haskin, e *Red Mountain* di William Dieterle, con Alan Ladd e Lizabeth Scott. La Fox ha invece prodotto un film a carattere sportivo, sulla vita del celebre giocatore di baseball *Dizzy Dean*; il titolo è *Pride of St. Louis*, la regia di Harmon Jones, interpreti sono Dan Dailey e Joanne Dru. La Fox lancerà fra pochi giorni il nuovo film diretto da Lewis Milestone, *Kangaroo*, che si annuncia interessante perché si tratta del primo film girato da una casa americana interamente nel continente australiano. Fra le importazioni estere, citiamo il film di Carol Reed *The Outcast of the Islands* (« L'avventuriero della Malesia »).

Da Hollywood si annunciano alcune novità, Joseph L. Mankiewicz, il cui recente *Five Fingers* sta ottenendo grande successo ed è stato definito il miglior film americano di spionaggio, realizzerà una versione cinematografica del Giulio Cesare shakespeariano. Il film si atterrà fedelmente al testo, eccetto in alcune parti spettacolari. Un'altra attrice si è data alla produzione. Joan Crawford appare nella doppia veste di attrice e produttrice in *Sudden Fear*, diretto da David Miller. Nel corso di una intervista essa ha dichiarato che intende continuare nell'impresa con soggetti originali, ove *Sudden Fear* riesca a superare l'esame della critica e del pubblico. Cosa che in America non è estremamente difficile.

GIORGIO N. FENIN

Cochise e Geronimo ritornano in un nuovo film diretto da George Sherman. S'intitola Battle al Apache Pass; interprete principale Jeff Chandler, che apparve in Broken Arrow di Daves.

LA CORTINA DI FERRO DEL CINEMA TURCO

A QUEL tecnico del cinema europeo che volesse trasferirsi sulle rive del Bosforo per dare nuovo impulso alla cinematografia turca, io consiglierei di starsene tranquillo a casa senza venire a sconvolgere con nuove idee rivoluzionarie lo "standard" di questa industria. Con un ricco bagaglio di esperienza, specialisti stranieri hanno già tentato l'avventura turca, giudicata in partenza come ottima fonte di grossi guadagni. Nessuno però è riuscito a mettere radici; l'ambizioso tentativo è sempre fallito, e sono tutti rientrati in patria con il bagaglio intatto. In Turchia l'industria cinematografica non ha bisogno né di pionieri né tanto meno di riformatori. Questa è la verità, a dispetto di eventuali scetticismi europei; e ne sono talmente convinti gli stessi

Ecco le direttive: eliminare ogni particolare artistico, le prodezze tecniche, l'accurata scelta dei soggetti; ma fare film, molti film, per l'insaziabile pubblico

produttori locali che pure nei casi di grave emergenza ci si guarda bene dal chiedere aiuto o consigli agli "ostruzionisti europei", poco adattabili alla produzione lampo. Autarchia completa quindi per gli alti magnati di questa florida industria, tutti concordi nell'attribuire i loro considerevoli successi al personale indigeno; il solo capace di far correre l'intricato complesso di lavoro sulle rotaie di un proprio sistema standardizzato: quello "alla turca". E' però azzardato parlare di sistema, perché sistema vero e proprio non esiste. Esiste invece un complesso

di lavorazione che fa perno su particolari criteri assolutamente inconciliabili con la produzione europea o americana. E questa inconciliabile particolarità che caratterizza il lavoro turco, si può dire sia nata da concetti suggeriti dalle esigenze del mercato locale. Per cui questi gli "slogans" dei produttori turchi: eliminare ogni superfluo particolare artistico; ignorare le intralcianti prodezze tecniche; sorvolare sull'accurata cernita di soggetti e di attori, e fare film, produrre film, molti film per alimentare l'insaziabile mercato dell'immensa Anatolia, vera cortina di ferro per l'anacronistica produzione europea o americana. E' logico che per sfruttare in pieno questi precetti si debba puntare sul fattore tempo trascurando necessariamente la qualità della produzione: ciò che, in altri casi, potrebbe far pensare ai rischi della concorrenza. Ma in Turchia, almeno per ora, l'industria del cinema non ha da temere concorrenza. C'è lavoro per tutti, perché i film locali non sono sufficienti, costano poco, e lo Stato, almeno in questo campo, non pone i pali tra le ruote con tasse esorbitanti. Nessun ostacolo ai grossi affari, e buona accoglienza a qualsiasi produzione: lavori scadenti, opere senza alcuna soluzione, elementari soggetti all'acqua di rose, sono tutti contesi dalle cinquecento sale cinematografiche dell'Anatolia, purché in ogni trama si innesti qualche celebre cantante turca e vi figurino almeno una danza del ventre, anche se eseguita nei momenti più drammatici dell'azione.

Comunque, non è detto che tutti i film turchi si equivalgano o siano tutti "pro-Anatolia". E' di regola che in ogni stagione ciascuna casa debba mettere in cantiere almeno un film "colosso", destinato in prevalenza ai tre grandi centri di Istanbul, Ankara e Smirne dove il pubblico, molto più raffinato di quello dell'Anatolia e di questo molto più esigente, è poco soggetto al fascino delle solite danze del ventre. Il varo di questi "colossi" costituisce, per così dire, l'esame di stagione: candidati i produttori e giudice il pubblico delle grandi città. Grossi capitali, centinaia di comparse e sfarzosi costumi si contendono l'«Oscar» turco che viene attribuito simbolicamente dalle preferenze degli spettatori. Il soggetto dei "capolavori" in lizza è invariabilmente quello storico-patriottico, definito a ragione l'a.b.c. della cinematografia. Ed è logico che in esso si cerchi il maggiore effetto alterando non poco le pagine della storia, o quel tanto che basti ad affibbiare agli occidentali la solita parte dei "cattivi". Spesso però riesce cattivo tutto il film. Per quanto possa apparire strano, non esiste in Turchia alcuna parvenza di "città cinematografiche" né tutte le case si permettono il lusso di costosissime e complete attrezzature per la produzione — non ne varrebbe la pena,



e mancherebbe il personale — per cui tutti i film vengono girati, stampati e parlati nei pochi stabilimenti in possesso di macchinario e personale strettamente indispensabili. Questa scarsità di personale specializzato ha abolito in ogni "studio" il sistema dei compartimenti stagni, creando invece una simpatica e originale disorganizzazione: chi scrive il soggetto di un film, ne elabora i dialoghi, ricopia a macchina le parti, aiuta a confezionare i costumi, fa il regista, la comparsa, e magari si incarica di portar via gli attori da un'altra casa di produzione. Anche gli operatori scarseggiano, tanto che l'originale servizio di "operatori volanti" non riesce più a soddisfare le continue ri-

chieste. Nelle limpide giornate di sole, adatte per gli esterni, questi rari operatori vengono letteralmente rapiti dalle case produttrici che, per l'occasione, organizzano spassose e allegre comitive da ferragosto. Alle prime luci dell'alba si parte: dietro alla Packard del felice produttore si accodano i camion carichi di corazze ed elmi di latta, riflettori alla stagnola, comparse, primi attori, registi; tutta gente che con ammirevole slancio cerca di rievocare sul nastro di pellicola le più belle pagine della storia turca: il Sultano Gem, l'eroe Barbaros, le gesta di Fatih, grandi film di massa girati negli sfarzosi palazzi dei sultani o negli incantevoli paesaggi della se-

colare Istanbul. Lasciamo quindi proseguire la carovana storica e torniamo a ficcare il naso nei misteriosi meandri degli studi "tabù". Di solito le riprese vengono effettuate con inadeguati apparecchi spesso privi di esposimetro o di telemetro. Quando la scena sembra che "vada bene", l'operatore si accovaccia sul suo carrello, punta la macchina, guarda dal buchetto, adatta la potenza dei riflettori con la sua esperta immaginazione, e comincia a girare. Il suo aiutante invece posa la cima del metro a nastro sul naso di ogni attore e poi va a fare la comparsa, come sono tenuti a farla, per ragioni di economia, tutti gli autisti, i capi ufficio, gli impiegati, i contabili e i tirapiedi della ditta. Per gli interni "di ogni giorno", il pochissimo spazio disponibile nel "plateau" viene conteso dal carrettino a mano dell'operatore, dai quattro metri quadri di pareti in cartone, dal groviglio dei cavi elettrici, dagli scenografi, dalle comparse in febbrile attesa, dagli amici degli attori, dalla famiglia del pizzicagnolo e dal regista in sudore che grida: «silenzio, si gira!». E si comincia a girare: ingialliti dal cerone e accecati dai riflettori, gli attori gesticolano, si muovono, si baciano, si accoppiano, ma non parlano. Tutti i film si girano muti e vengono poi "parlati" nell'apposita sala, con l'ausilio di una ricca discoteca che supplisce alla musica, agli urli della folla, ai fischi di locomotiva e al miagolio dei gatti.

Girato il film, lo si consegna al laboratorio dove ha inizio la seconda fase di lavorazione. Anche tra il personale del laboratorio non esiste lo "spirito di corpo": dopo aver inchiodato le scene e fatta la comparsa, l'addetto alla "Matipo" stampa i positivi del film per poi passare al parlato del medesimo. E non è raro vedere il tecnico del suono lasciare di corsa la sua gabbia di vetro per andare a riparare la macchina di proiezione che non va più. Per dare la voluta naturalezza alle scene dei film, spesso gli attori in eccesso di zelo si accoppiano sul serio, si tuffano in mare in pieno dicembre o saltano, con molta personalità artistica, dalla finestra del secondo piano. Risultato: gravi e lunghe degenze; ma a questo lieve intoppo si rimedia con i professionisti in materia: quelli che a tariffa ridotta doppiano contemporaneamente la voce dei tre o quattro attori finiti all'ospedale. Non ha nessuna importanza se gli attori principali hanno tutti lo stesso timbro di voce nel medesimo film; tutto è permesso. Può accadere pure che il "caffettiere" dello studio sia chiamato ad imitare il latrato dei cani o l'elettricista a dare il suo parere sui dialoghi. E' il famoso "sistema" che lo richiede. Ed è così che tutto va bene, tutto procede "a gonfie vele", e i soldi si fanno a palate. Se i "colossi" in media danno cattivo risultato, i film comuni, quelli pro-Anatolia, integrano e ricompensano. Le opere che maltrattano la storia sono aspramente attaccate dalla stampa locale; il pubblico esigente dei grandi centri si sofferma un po' a criticare, ma poi dimentica con i film americani. Quello dell'Anatolia invece ha lo stomaco forte, e digerisce tutto con sorprendente faciloneria. Questo spiega il vertiginoso aumento delle case cinematografiche, tutte in attivo, e la produzione a tempo di record dei film turchi.

RINO BRA



Sopra e sotto: inquadrature tratte da due recentissimi film prodotti in Turchia senza la minima intenzione artistica, ma col solo scopo di alimentare il mercato della immensa Anatolia.



Segnalibro

UNA COLLABORAZIONE FINITA?

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

Questa volta riportiamo, da *La Rassegna* (nn. 3-5, marzo-maggio 1952), « mensile di arte, letteratura, bibliografia » che si pubblica a Pisa, la seguente nota a firma Marcello Venturoli.

ZAVATTINI mi attendeva giovedì a casa sua in via Sant'Angela Merici per uno scopo preciso, già discusso: una Vita di Zavattini scritta da me, col suo aiuto. Alla fine dell'anno dovrà essere pronta, insieme alle vite di altri italiani contemporanei. Sicché quando gli apersi dinnanzi agli occhi una lista di domande, tutte volte a conoscere il suo preciso pensiero sul viaggio di De Sica in America e sulla sua mancata partenza, Zavattini ebbe un moto di legittima sorpresa. « Queste domande, a che servono? » mi ha chiesto. Io ho risposto che mi servivano a conoscerlo meglio, a conoscerlo ora. Ero convinto — dissi press'a poco — che partendo dall'attuale Zavattini, sarei riuscito più agevolmente a risalire all'antico.

Zavattini annuì. Fui lieto, anzi com-

mosso, della semplicità con la quale aveva accolto le mie richieste. La prima domanda che gli rivolsi era questa: « Come è avvenuto e come si è estrinsecato l'attacco da parte governativa e americana alla vostra collaborazione (De Sica-Zavattini) durata ininterrottamente per dieci anni? ».

— Io non posso dire — ha cominciato il mio interlocutore — che vi siano stati attacchi governativi e americani alla nostra collaborazione, ma attacchi di un gruppo di giornalisti; e spesso con armi tutt'altro che critiche. Costoro sono giunti perfino a scrivere che *Ladri di biciclette* è stato un bel film, perché io non ci entravo! Oppure hanno cercato di individuare in altri film ciò che sarebbe stato di Zavattini, con uno spirito talmente maligno da scoprire il giuoco. Ma ciò che mi sembra grave e stupido — ha proseguito l'amico — è la dichiarazione di quel gruppo di giornalisti, che la collaborazione De Sica-Zavattini può considerarsi un fallimento. Per poco che si sia fatto, qualche cosa si è fatto, con un lavoro appassionato e coraggioso — ha detto Zavattini candidamente.

— Anche il film che avevamo in mente di fare poco tempo fa, Italia mia — ha proseguito — sarebbe stato una grande dichiarazione d'amore verso il nostro Paese, guardando in faccia con l'entusiasmo e il coraggio consueti, i problemi e le speranze di casa nostra.

— Puoi raccontarmi — gli ho domandato subito dopo — come De Sica ha reagito alle critiche ingiuste di quel gruppo di giornalisti, e, più in genere, al tentativo di dividere la vostra felice intesa?

— Posso dire che De Sica ha visto — mi ha risposto Zavattini — prima ancora che me ne accorgessi io, che molta

gente mirava a dividerci. Ricorderi sempre, appena arrivato da Cannes, dopo il successo di *Miracolo a Milano*, che la mattina alle 8, De Sica mi telefonò, cominciando con queste parole: « I francesi più in gamba mi hanno detto di dirti che noi due dobbiamo resistere a certi attacchi, poiché è chiaro che ci vogliono dividere ». Anche pochi giorni prima della sua partenza, una sera che eravamo a cena insieme, De Sica citò un articolo di un giornale del Nord, fra i tanti, che, secondo lui, era scritto col preciso scopo di irritare lui contro di me; ma aggiunse che lui aveva capito l'antifona e che pertanto l'articolo otteneva l'effetto opposto. Due ore prima della partenza — ha precisato Zavattini con un tono di voce così schietto che, se De Sica fosse stato presente, avrebbe abbracciato il suo amico — De Sica, essendo passato da casa mia a salutarmi, commentammo per la ennesima volta la situazione; e stavolta fui io a dire che mi pareva di ravvisare in certi atteggiamenti della stampa un rincrudimento del tentativo di separare la nostra attività. De Sica mi rispose testualmente: « Non ci riusciranno ».

— Io penso — ho osservato io — che tu hai completa fiducia nella moralità di De Sica. In altre parole tu sei certo — ho precisato — che De Sica non si assoggetterà mai a servire interessi che contraddicano il messaggio finora espresso in tutti i vostri film, da *Sciucchià a Umberto D.*

— Sono sicuro che De Sica non contraddirà il messaggio fin'ora espresso in tutti i nostri film — mi ha fatto eco Zavattini. — Ne sono assolutamente convinto — ha ribattuto. — Avanti, fammi altre domande.

— Consideri il viaggio di De Sica una

Cesare Zavattini afferma: « Mi dispiace molto di non fare il film americano con Vittorio De Sica, poiché questo film avrebbe coronato dieci anni di stretta e continua collaborazione »



parentesi, dopo la quale la vostra collaborazione riprenderà come prima, anzi, più stretta e cosciente di prima?

Zavattini ha così risposto:

— De Sica farà il suo film in America, il che significa non meno di un anno di lavoro, ed io naturalmente, nel frattempo, lavorerò a un paio di film con altri registi, perché li ho già in movimento; inoltre ho cominciato a preparare il testo di quel film che da tanto tempo vorrei provare a realizzare da solo. Lo dico da tanto tempo e chi sa che finalmente non mi decida. Se non mi decido — ha continuato abbassando la voce — è per una specie di paura che mi deriva dal fatto di sembrare uno che dice: « adesso arrivo io »; e proprio in un momento in cui il cinema italiano, attraverso i suoi registi e i suoi scrittori, continua a dare delle bellissime prove. Quando De Sica tornerà — ha soggiunto Zavattini, riprendendo il filo del suo discorso — non c'è ragione di escludere la possibilità di un nuovo incontro di lavoro fra noi.

— In che modo l'America potrebbe utilizzare De Sica senza che egli si comprometta? — ho domandato.

Zavattini ha avuto un moto di sorpresa. « In che senso compromettermi? » pareva chiedere l'espressione del suo viso. Il discorso che fece, fu infatti il seguente:

— La domanda mi sembra piuttosto

oscura. Io personalmente sono sicuro che De Sica avrà la precisa volontà e la possibilità di fare in America dei film dello stesso ordine di idee e di sentimenti che hanno dato vita ai suoi film precedenti. Naturalmente bisogna che gli americani lo stiano a sentire; che abbandonino il concetto di pessimismo, il quale inquinava la quasi totalità della loro produzione filmistica. Noi italiani facciamo dei film in cui vediamo le cose come sono, ci andiamo in fondo e, proprio per questo, è in noi un ottimismo, la speranza, cioè, di uscire in ogni modo dalle nostre miserie. (Non ricordo esattamente la parola che il mio interlocutore ha usato, ma spero mi faccia venia, se non è questa). Gli americani, invece — ha continuato Zavattini — mancano sovente di coraggio, in fatto di film. Dicono di essere in crisi di soggetti e vanno cercandoli per l'Europa. Essi si trovano in una « crisi di coraggio » rispetto all'esame della vita — ha soggiunto l'amico, dopo un attimo di silenzio. — Bisogna che gli americani, che sono un popolo serio, pieno di meravigliose possibilità umane, vincano, attraverso il cinema, una grande battaglia. Certo, è loro estremamente difficile, per un complesso di ragioni che sarebbe troppo lungo diagnosticare — ma fra queste dobbiamo ricordare quella industriale — mostrare un'America diversa da quella

che ormai il pubblico americano vuole vedere.

L'ultima domanda che ho formulato a Zavattini è stata un po' faticosa nella sua formulazione. Per amore di cronaca la riferisco nella sua veste originale: « Dato che tutti gli uomini intelligenti e disinteressati sono convinti che la tua collaborazione con De Sica è stata ed è essenziale alla realizzazione di opere progressive, vive, di immensa portata sociale ed umana, perché, nel breve comunicato apparso sui giornali (1), dici che questa collaborazione, durata per dieci anni con tanto successo, è conclusa? ».

— Sono molto contento — ha risposto Zavattini — che le persone intelligenti e responsabili riconoscano che la mia collaborazione con De Sica sia stata non del tutto inutile alla nostra cinematografia di questi ultimi anni, e nessuno pertanto, doveva desiderare che cessasse. Il mio esatto pensiero circa il comunicato che tu dici, il quale nacque attraverso una intervista telefonica improvvisata, è questo: che mi dispiaceva e mi dispiace molto di non fare il film americano con De Sica, poiché questo film avrebbe coronato dieci anni di stretta e continua collaborazione.

(1) Cfr. Riders's indigest in Cinema n. 84 del 15 aprile 1952.

GULLIVER

STRALCIAMO, da Ritorno alla censura, l'interessantissimo volume di Vitaliano Brancati, edito dal Laterza (Bari, 1952), i seguenti cinque brani:

BRAVE PERSONE. — « Il libro in Italia è ancora libero; ma il cinema e il teatro sono già dentro il torchio. Una volta la settimana si riunisce una commissione di censura composta delle solite due o tre brave persone, che in Italia si vanno a ficcare dappertutto, e di un gran numero di impiegati prelevati da dietro i paraventi dei vari Ministeri, nei corridoi oscuri ove l'inchino è più strisciante e il sorriso al capodivisione luminoso di pallore come la fiamma della candela davanti al quadro sacro. Parecchi impiegati, in Italia, per essere prudenti e rispettosi dei cittadini, devono sentire che il Governo è instabile: la paura che il Governo della sera faccia pagar loro le prepotenze compiute sotto il Governo della mattina, li rende affabili e modesti. Se invece hanno capito che il Governo non può cadere, diventano altrettanto protervi quanto sono servili coi loro superiori. E' quello che sta accadendo sotto lo stabile Governo democristiano ».

L'AMICO CON GLI STIVALI. — « Nel 1948, il film Anni difficili, tolto dal mio racconto il vecchio con gli stivali, stava per essere vietato. Nel film si vedevano gli impiegati del Ministero della Cultura del 1935 dichiarare la Norma di Bellini opera antifascista, perché « vi si parlava male di Roma ». E gli impiegati del Ministero della Cultura del 1935 erano gli stessi impiegati del 1948, che ora assistevano alla proiezione privata del film come giudici e censori in nome dell'Italia democratica. Ma Anni difficili passò. Io dissi al produttore: « Hanno avuto paura degli

RIDER'S INDIGEST

articoli dell'Europeo ». Il produttore sorride. Se la ragione fosse stata quella, si sarebbe allarmato anche lui (in Italia molta gente preferisce essere malmenata dalla polizia piuttosto che difesa dalla stampa). Per fortuna la vera ragione si trovava nelle tradizioni del nostro Paese: era stato messo in tutta fretta tra i nomi degli sceneggiatori del film quello di un ragazzo che aveva assistito due o tre volte, con gli occhi imbambolati e in silenzio, alle nostre ultime sedute di lavoro. Questo ragazzo faceva parte del gabinetto del sottosegretario, ed era suo amico ».

INFERNO DEGLI ISPIRATI. — « In un episodio del film intitolato I sette peccati, che fra poco sarà proiettato nei cinema italiani, gli spettatori vedranno l'inferno. Ebbene, noi li avvertiamo di non spaventarsi. Nel film, come è stato concepito e realizzato, quest'inferno era il paradiso, ma i prelati lo hanno trovato poco somigliante. Gli autori del film, che sono dei giovani democristiani, in un primo tempo non sapevano come arrossire e farsi perdonare; poi, adottando i metodi concilianti dei loro più antichi maestri, e forse anche ispirati in modo particolare dai loro angeli custodi, hanno avuto un'idea geniale: il paradiso sa-

rebbe stato presentato al pubblico come l'inferno ».

UN COMANDAMENTO. — « Nel film Bellissima di Visconti, c'è un punto in cui un personaggio annaspa con la bocca senza emettere alcun suono. La censura ha imposto al regista di appiccicare una pecetta sulla colonna sonora, coprendo la frase « Chi se lo gode questo ben di Dio? ». La frase è stata incrinata perché le parole ben di Dio servono a indicare la carne florida di una donna. Non bisogna nominare Dio invano. La radio è talmente dominata da questa regola del Vangelo, che la parola Gesù o Signore o Dio viene tagliata da tutti i copioni quando abbia un tono esclamativo, sia pure riverente ».

MIMICA POTENTE. — « I funzionari sono tornati ai loro tempi più felici, quando bocciavano un film ancora allo stato di soggetto. Adesso non bocciano, ma riconsegnano la sceneggiatura al produttore con una smorfia di dubbio. La smorfia basta al produttore perché egli rinunci al suo soggetto. In questo primo periodo di consigli e di smorfie, la censura compie la sua strage più larga fra le opere teatrali e cinematografiche. Poiché i divieti non sono ufficiali e pubblici, non v'è uscire che rinunci alla

soddisfazione di "contare nel campo dell'arte" impedendo con un'alzata di labbra la nascita di un film o la recita di una commedia. Queste vaghe, ma paurose disapprovazioni, vengono trasmesse oralmente, rafforzando la loro barbarica natura con l'aria preistorica che hanno i comandamenti religiosi emanati prima dell'invenzione della scrittura. E' una potente mimica, che non si serve dell'alfabeto, quasi a significare che, in certe zone della società, cultura e analfabetismo possono coincidere ».

ESCLUSO PER LA VITA DEL POPOLO. — L'Eco della Stampa ci invia un ritaglio di La Vita del Popolo, giornale cattolico di Treviso, numero del 4° giugno '52. Nel ritaglio, sotto il titolo Luci sulla vita... Riviste escluse, leggiamo: « Cinema (Via Serio, 4 - Milano). Quindicinale di divulgazione cinematografica, con qualche articolo interessante; abitualmente però è vuoto. Nella corrispondenza con i lettori non mancano né il pettegolezzo, né le leggerezze un po' spinte, né le fotografie di dive ancora in... costume da bagno (Cfr. numero di febbraio dove è presentata Peggy Dow in atteggiamenti da "Covergirl"); talvolta poi è decisamente immorale (Cfr. in marzo 1952 la risposta di Blasetti e Antonioni all'inchiesta: « Che cosa pensano della censura », dove il pudore è considerato una sciocca superstizione). (Escluso) ».

Terminiamo, questa volta, con Papà Cicogna:

PAROLA DI PAPA CICOGNA. — Durante la trasmissione di Papà Cicogna (domenica 1 giugno) abbiamo ascoltato: « Umberto D. ha avuto successo in Cecoslovacchia. Non ci credete? Vi do la parola che il film di De Sica è piaciuto molto ai ciechi ».

O. D. F.

IL DRAMMA DI SCIANGAI

LO SFONDO storico di questo film è costituito da alcuni importanti momenti del conflitto cino-giapponese, verificatisi a Sciangai negli anni tra il 1932 e il 1935. La guerra tra Cina e Giappone ebbe origine, com'è noto, con la guerra 1914-18: nel 1914, seguendo il trattato di alleanza con l'Inghilterra, il Giappone dichiarava guerra alla Germania e, con la scusa di impadronirsi dei possedimenti tedeschi in Cina, iniziava l'invasione di quest'ultima scendendo dalla Manciuria nello Scian-Tung e dedicando poi ogni sua cura all'ampliamento della propria influenza mediante dirette pressioni diplomatiche, corrispondenti, dimostrazioni militari e soprattutto mediante un progressivo asservimento politico-finanziario (prestiti) e la diretta corruzione dei rappresentanti delle cricche governative militari cinesi. Il sistematico depreddamento, di tipo coloniale e monopolistico, favorito dalla tacita simpatia anglo-americana, giunse all'annessione di fatto dello Scian-Tung e ad importanti concessioni nello Jang-Tse, cioè a Sciangai. Nel 1920, l'espansionismo giapponese aveva posto in

Titolo originale: « *Le drame de Shanghai* ». - Regia: G. W. Pabst. - Soggetto: dal romanzo *Shanghai*, Chambard et Cie. di O. P. Gilbert. - Riduzione: G. W. Pabst e Marc Sorkin. - Sceneggiatura: Alexandre Arnoux, Léo Lania, M. Sorkin. - Dialoghi: Henri Jeanson. - Fotografia: Eugène Schufftan. - Scenografia: Andréj Andrejef. - Interpreti: Christiane Mardayne (Kay, la cantante), Elna Labourdette (Vera, sua figlia), Valeri Intjimooff (Il Capo del « Serpente Nero »), Louis Jouvet (Ivan), Raymond Rouleau (il giornalista), Alerme (il direttore dell'agenzia d'informazioni), Robert Manuel Lupovici (il sicario), Dorville (L'impresario del « tabarin »), Lin-Nam (Ciang). - Produzione: Gladiator Films, Paris, 1938.

Cina solide radici: il capitale nipponico aveva industrializzato Sciangai (fabbriche tessili), portando a un grado "mostruosamente alto" (1) lo sfruttamento della mano d'opera. Negli anni successivi, la situazione di Sciangai, nonostante un temporaneo ritiro delle truppe nipponiche, fu sempre quella di una città nella quale gli interessi economici giapponesi, oltre che anglo-americani, prevalevano, influenzandone il destino. Nel 1931, la politica imperialistica nipponica mosse nuovamente all'attacco: attraverso l'ormai tradizionale percorso Corea-Manciuria-Scian-Tung, il Giappone volle estendere alla Cina centrale, cioè alla regione di Sciangai, il proprio dominio militare. L'invasione fu favorita dall'inefficienza (intenzionalmente creata) del governo locale: nella primavera 1932 la lotta armata svoltasi tra le truppe da sbarco del Giappone, a Sciangai, e la 19^a Armata del governo di Nanchino si concluse con la sconfitta di quest'ultimo, ma la battaglia, che « ebbe un carattere straordinariamente accanito e mostrò al mondo intero la possibilità di una vittoriosa resistenza agli interventi nipponici, fu combattuta dalla Sciangai proletaria, che oppose una eroica resistenza all'invasore. Il successo finale delle truppe nipponiche deve attribuire esclusivamente alla condotta traditrice dei dirigenti del Kuo-Min-Tang (Partito nazionale cinese), che disorganizzarono la difesa e fecero cessare l'ulteriore resistenza, per il timore che fra le masse cinesi si sviluppasse una vigorosa ondata anti-imperialista » (2).

In *Le drame de Shanghai* una chiara derivazione da questi avvenimenti è certa, ma non dichiarata. L'ambiguità del film a tale riguardo fu da Pabst stesso denunciata dicendo, in un'intervista, « che lo Stato maggiore francese impedì che nel film i giapponesi figurassero come tali, anzi che ne venisse perfino pronunciato il nome ». Perciò, « il significato dell'opera non poteva non disperdersi perché, per lo spettatore, ogni viso giallo può essere indifferentemente cinese o giapponese: le misure precauzionali originarono quindi equivoco e confusione » (3). L'equivoco e la confusione, è il caso di aggiungere, furono ancora maggiori per chi vide questo film quando giunse per la prima volta in Italia, nel 1942: *Il dramma di Sciangai* ottenne il visto della censura fascista dopo quattro anni di anticamera e a prezzo di non pochi tagli e di non poche "varianti" nel testo dei dialoghi. Il risultato fu che scomparvero dal racconto anche le ultime vestigia degli avvenimenti storici cui il film si richiama, senza la presenza e la conoscenza dei quali *Il dramma di Sciangai* si riduce a un'incomprensibile andirivieni di loschi personaggi dal fisico esotico. Nella

edizione completa e fornita di un nuovo doppiato, questo film prova che, nel 1938, Pabst non si era ancora definitivamente arreso alle esigenze commerciali. Nel *Dramma di Sciangai*, ancor più che in *Mademoiselle Docteur*, Pabst voleva che lo sfondo storico non restasse tale, ma che s'inserisse nell'azione, ne fosse uno dei protagonisti, e di ogni altro protagonista segnasse il destino. Per questo, nel *Dramma di Sciangai* non c'è solo la storia della cantante che è stanca di fare la spia e vuole "evadere", ma anche la lotta tra Ciang e il "Serpente Nero", lotta e personaggi nei quali il regista cerca di adombrare personaggi e avvenimenti presi dalla realtà. La edizione completa del film ci ha restituito la possibilità di rintracciare, dietro Ciang e il "Serpente Nero", l'ultima fase degli avvenimenti storici ricordati in apertura. A Sciangai il "Serpente Nero", ossia la centrale dello spionaggio nipponico, segue con attenzione l'attività di Ciang, il giovane capo del partito di massa (non è possibile definirlo meglio), che sta organizzando il proletariato per la lotta contro le forze reazionarie delle quali il "Serpente Nero" è la più pericolosa. Questa, non riuscendo a neutralizzare l'azione di Ciang, cerca di sopprimerlo per lavorare indisturbata alla creazione di uno stato di crescente tensione politica, per organizzare incidenti provocatori la cui responsabilità addossare al partito di Ciang, alle masse proletarie della Sciangai industriale. Il tentativo di sopprimere Ciang e di vincere, così, la penetrazione delle idee positive del suo partito, fallisce: Ciang sfugge al trabocchetto tesogli e organizza la resistenza. Il "Serpente Nero" ricorre allora senza indugio all'atto provocatorio, al "casus belli": un'auto percorre a gran velocità le strade di Sciangai sparando sulla folla, due soldati americani vengono uccisi, l'incidente viene at-





tribuito al partito di Ciang e al malcontento che questi semine-
rebbe nella popolazione. Risultato: il Giappone interviene per
salvaguardare i propri interessi e i propri sudditi, mentre gli
europei delle Concessioni cercano scampo dall'imminente con-
flitto imbarcandosi sulle navi da guerra anglo-americane. Le
ultime scene del film ci mostrano Ciang che invita il popolo al-
l'unità e alla resistenza, la capitolazione del "Serpente Nero"
(i cui soldati si schierano con Ciang mentre i capi sfuggono alla
cattura) e le prime squadriglie di aerei giapponesi che sorvolano
la città bombardandola. E' evidente che quest'ultima parte del
film si ispira all'attacco nipponico della primavera 1932, e che
tutta l'azione che precede si basa, sia pure con libertà, sulla situa-
zione di Sciangai di allora. Se avessimo visto *Il dramma di Scian-
gai*, edizione completa, nel 1942 (o meglio ancora, nel 1938), in
anni di regime culturale carcerario, è probabile avremmo attri-
buito a Pabst un grande valore "polemico". Oggi invece il film
ci si presenta in una luce più calma, nella sua vera luce. Che
Pabst si sia rifatto ad alcuni significativi sviluppi del conflitto
cino-giapponese è chiaro, e che gli sia stato impedito di andare
oltre certi limiti è noto. Ma anche restituendo ai personaggi e
alle situazioni il loro nome e la loro identità storica, riconoscendo
nel "Serpente Nero" le spie e i sicari degli imperialisti nipponi-
ci, in Ciang e nella sua lotta le forze sane del popolo cinese e
la sua eroica resistenza sulle barricate di Cia-Pei, il quartiere
operaio di Sciangai; la distanza tra i risultati ottenuti dal film e
il peso dei fatti veri è ancora enorme. Si è scritto che, « in ori-
gine, *Il dramma di Sciangai* voleva essere un atto d'accusa con-
tro le aggressioni da parte dei paesi totalitari » (4); possiamo
ammetterlo senz'altro, ma come poteva illudersi Pabst di ottenere
un qualsiasi risultato positivo in tale direzione, immergendo il
suo atto d'accusa in un romanzo come *Sciangai, Chambard et
Cie.* di O. P. Gilbert, volgare storia di intrighi e di efferatezze di
gusto hollywoodiano? Anche se a Pabst fosse stata concessa,
dalla censura francese, una piena libertà d'azione, questa me-
diocre base letteraria avrebbe egualmente ammazzato ogni più
ambizioso progetto di polemiche sociali. Nel racconto, infatti,
l'aspetto finora considerato è secondario: nell'economia del film,
prevalgono i casi sentimentali di Kay, la cantante-spia, di Vera,
sua figlia, e i loro sforzi per sfuggire dalle grinfie del "Serpente
Nero". La stessa attività del "Serpente Nero" è più spesso
vista nei particolari che nel suo aspetto e significato comples-
sivo. Infatti, quand'anche Pabst avesse potuto dire che gli
affiliati al "Serpente Nero" sono giapponesi, restava da spiegare
"quali" giapponesi gli stavano alle spalle, quale politica gli
dava le direttive, eccetera. Sì, è vero, nel 1938, con *Il damma
di Sciangai*, Pabst tentava ancora una volta di "impegnarsi"
su un soggetto fuor del comune: quattro anni prima, Hollywood
gli aveva dato un'amara lezione e, tornato in Europa, egli si
era affrettato a dichiarare che in California un regista non è li-

CON QUESTO numero inizia-
mo una regolare rubrica dedica-
ta al formato ridotto. Di volta
in volta e nei limiti consentiti
dallo spazio tratteremo i proble-
mi sull'argomento (noleggio, eser-
cizio, produzione), non traslascian-
do di offrire un breve notiziario.

Qual è la situazione attuale del
formato ridotto in Italia? Ecco la
domanda che abbiamo rivolta a
persone interessate in questo ge-
nere di attività, ed ecco l'unica
risposta: in Italia, a differenza
che all'estero, non si cerca di
sviluppare l'industria del forma-
to ridotto, pertanto non si offro-
no ai privati agevolazioni tali da
permettere loro di diffonderla. Si
pensa invece solo a inventare nuo-
ve forme di tassazione, sicché tutti
finiscono soffocati dalle tasse.

Come si vede la situazione da
noi non è affatto brillante. Nel
nostro Paese il formato ridotto
vive da anni faticosamente, e
quasi in semi clandestinità. Per
toglierlo da questa condizione oc-
corre una particolare regolamen-
tazione che stabilisca, legalmen-
te, diritti e doveri. Altrimenti le
industrie che lavorano per il 16
mm, continueranno a navigare in
acque fallimentari tirando avan-
ti alla meno peggio, e i cinema

* RIDOTTO *

adibiti a questo genere di film si
avvieranno alla chiusura inevita-
bile oppure continueranno la lo-
ro stentata vita cercando di im-
brogliare l'agente della S.I.A.E.
Ma indipendentemente dai danni
che subiscono i privati con que-
sta strana politica, vorremmo sa-
pere come si intende risolvere il
problema dei 2800 Comuni italia-
ni attualmente sprovvisti di ci-
nema. In questi Comuni soltanto
impianti cinematografici a for-
mato ridotto, se favoriti, possono
essere commercialmente conve-
nienti, in quanto il pubblico è
numericamente limitato.

Le proteste delle categorie inter-
essate a conoscenza di questo
stato di cose sono continue, e cer-
to giustificate. Le cose vanno ben
altrimenti, a esempio, in Fran-
cia, dove 15.000 cinema a formato
ridotto funzionano regolarmente,
e, per quanto riguarda il proble-
ma nel suo complesso, leggi, age-
volazioni ecc., si è trovato un
soddisfacente compromesso. I ci-
nema per il formato ridotto, in
Francia, sono organizzati in cir-
cuiti, e numericamente superiori

a quelli per il formato normale.

In Italia esiste un progetto del
sen. Lamberti il quale, se appro-
vato, permetterebbe un bel passo
avanti; senonché, per motivi che
non comprendiamo, non lo si è
ancora varato. Quali sono dun-
que le ragioni per cui è impossi-
bile giungere a una definitiva si-
stemazione del formato ridotto?
Ottima cosa sostenere il cinema
normale con contributi e provvi-
denze governative, ma perché non
estendere i contributi anche al
formato ridotto?

E' noto che le zone particolar-
mente povere di cinematografi
sono quelle dell'Italia meridiona-
le, in genere le cosiddette « aree
depressate »; e non a caso gli or-
ganizzatori del Festival interna-
zionale del cinema a formato ri-
dotto hanno scelto come loro sede
la città di Salerno; in queste zone
ci sono migliaia di persone le
quali, per assistere ad uno spet-
tacolo cinematografico, devono
percorrere quattro e a volte cin-
que chilometri.

Interpellanze e articoli in me-
rito non sono mancati e non man-

cano. Ma il progetto si trova sem-
pre in alto mare. Perché? Chi
vuole, e può, risponda.

A MONTECATINI, sotto gli au-
spici della Presidenza del Consi-
glio dei Ministri, avrà luogo
dall'11 al 14 luglio il IV Con-
gresso degli industriali del cinema a
formato ridotto.

*

SEMPRE a Montecatini, dal 5
al 9 luglio, si terrà il Convegno
nazionale della cinematografia d'a-
matore.

*

ECCO i risultati del XIV Con-
corso internazionale dei cineama-
tori tenutosi a Barcellona: prima
classificata, la Francia, seguono la
Spagna, la Norvegia, il Belgio, la
Svizzera. Al sesto posto l'Italia.

*

ANCHE quest'anno il Festival
internazionale del cinema a for-
mato ridotto avrà luogo a Saler-
no dal 22 al 30 settembre. Data
la sempre più grande importanza
di questa manifestazione, si pre-
vede una cospicua partecipazione
di nazioni estere.

EZIO CORTI



bero di fare il film che vuole. Poi, nel 1936, faceva *Mademoiselle Docteur*, un'opera che, secondo l'autore, avrebbe voluto fornire un "cliché" meno convenzionale del solito della grande guerra (in una sequenza censurata, alcuni alti ufficiali "alleati" fuggivano terrorizzati nel rifugio, durante un attacco aereo), ma che, in effetti non era nemmeno quel trattato di psicologia sulle spie internazionali che qualcuno scoprì. Nel 1938, cercava di portare in Europa un'eco non indifferente degli avvenimenti cinesi. Ma nel 1938 Pabst era ormai lontano dall'ispirazione che gli aveva permesso di "centrare" con sufficiente energia (anche se con discutibili tesi) il problema della guerra in *Westfront 1918* e in *Tragedia della miniera*. Nel 1938 Pabst è in piena fase involutiva: *Westfront 1918* e *Tragedia della miniera* sono contro la guerra, contro le nefaste conseguenze delle guerre, ma non sono né pro né contro le cause che alla guerra 1914-18 condussero, non dicono "perché" quella guerra vi fu né perché, dopo quella guerra, c'era ancora la necessità di definire, anche sotto terra, dei confini politici di tal specie. Da una condanna della guerra così superficiale ad una rappresentazione della guerra ancora più superficiale (*Mademoiselle Docteur*), il passo è breve: Pabst stesso lo ammette suo malgrado, quando dichiara di "aver voluto puntare sulla definizione dei diversi tipi di spia a seconda delle origini, delle condizioni sociali di ciascuno" (5). La spia come "professione", insomma. L'indagine psicologica di *Crisi* trasportata a Salonico!

Che Pabst si sia ridotto a lavorare in superficie, non per esterne imposizioni ma per interne inibizioni, per progressiva incapacità ad intendere gli sviluppi storici dei vecchi temi sociali e politici di *Westfront 1918* e *Tragedia della miniera*, è provato dalla cura sempre maggiore che dedica alla forma: *Il dramma di Sciangai* è ancora più elaborato di *Mademoiselle Docteur*: in esso vi è un'assillante ricerca del bell'effetto, che tradisce la simpatia dell'Autore per uno solo dei due temi, quello di Kay e degli in-

trighi spionistici; mentre il tema dell'aggressione nipponica, ogni qualvolta è direttamente rappresentato, crea una violenta frattura nell'espressione. Pabst si serve allora di pezzi di repertorio, oppure il dialogo è convenzionale, impreciso. Nette soluzioni di continuità contraddistinguono il passaggio dalle parti romanzesche a quelle che polemiche o storiche volevano e dovevano essere. Pabst ha puntato sull'intrigo tenebroso di cui è impastata la storia di Kay (che ripete quella della signorina Docteur: desiderio di evadere, impossibilità di evasione, fine tragica) e per essa ha creato più di una sequenza magistrale: l'incontro di Ciang e del "Serpente Nero" nel locale notturno, gli episodi con Ivan (Louis Jouvet) e la morte di quest'ultimo, ecc. Spesso Pabst ottiene il voluto effetto di tensione con mezzi minimi e specie con la musica e le canzoni. Il buon risultato formale, del resto, è provato dalla presenza di una "équipe" di prim'ordine: Schufftan per le luci, Court Courant e Louis Page per le riprese, Andrej Andreieff e Guy de Gastyne per la scenografia, Jeanson per i dialoghi, Arnoux, Sorkin e Léo Lania per la sceneggiatura, Teissier per l'incisione sonora. Come spettacolo, come film di genere spionistico, *Il dramma di Sciangai* rimane un modello. Al suo confronto, i "thriller" di Hitchcock fanno una magra figura. Ma *Il dramma di Sciangai* è solo questo: una lezione di tecnica, di linguaggio. Per forza di cose, a noi avviene di vedere questo modello dopo le imitazioni: riconoscendogli dei meriti non facciamo che riparare a un'ingiustizia.

CORRADO TERZI

(1) N. Konrad e altri: *Breve storia del Giappone*, Bari, Laterza, 1936.

(2) N. Konrad, op. cit.

(3) G. C. Castello: *G. W. Pabst: storia e fine di un esilio*, in *Bianco e Nero*, Roma, aprile 1949.

(4) G. C. Castello, op. cit.

(5) G. C. Castello, op. cit.

FILM DI QUESTI GIORNI

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

***(*) F U R O R E (The Grapes of Wrath)

Regia: John Ford - Soggetto: tratto dall'omonimo romanzo di John Steinbeck - Sceneggiatura: Nunnally Johnson - Fotografia: Gregg Toland - Scenografia: Richard Day e Mark Lee-Kirk - Musica: Alfred Newman - Interpreti: Henry Fonda (Tom), Jane Darwell (Ma), John Carradine (Casy), Charley Grapewin (Grampa), Dorris Bowdon (Rosalee), Russell Simpson (Pa), O. Z. Whitehead (Al), John Qualen (Muley), Eddie Quillan (Comme), Zeffie Tilbury (Granma), Frank Sully (Noah) - Produttore: Darryl F. Zanuck - Produzione: 20th Century-Fox, 1940.

« NOI ITALIANI facciamo dei film in cui vediamo le cose come sono, ci andiamo a fondo e, proprio per questo, è in noi un ottimismo, la speranza, cioè, di uscire in ogni modo dalle nostre miserie. Gli americani, invece, mancano sovente di coraggio, in fatto di film. Dicono di essere in crisi di soggetti e vanno cercandoli per l'Europa. Essi si trovano in una "crisi di coraggio" rispetto all'esame della vita. Bisogna che gli americani, che sono un popolo serio, pieno di meravigliose possibilità umane, vincano, attraverso il cinema una grande battaglia. Certo, è loro estremamente difficile, per un complesso di ragioni che sarebbe troppo lungo diagnosticare — ma fra queste dobbiamo ricordare quella industriale — mostrare un'America diversa da quella che ormai il pubblico americano vuole vedere » (1). Appunto questa differenza individuata, sia pure schematicamente, da Zavattini, ha portato come conseguenza l'affermarsi in Italia e all'estero del nostro realismo cinematografico nel suo passaggio da uno stadio oggettivo a uno critico; e al contemporaneo decadere, in America, di idoli come Vidor sulla falsariga di altri idoli europei: Carné, Renoir, Pabst. La crisi si è verificata e si verifica in quanto Hollywood non ha il coraggio — fatta qualche eccezione — di guardare le cose e la vita come realmente sono, di andare a fondo nel passato e nel presente della storia: come l'America diventò nazione, si sviluppò, ed è attualmente, in tutti i suoi fenomeni politici, sociali, economici, industriali e via dicendo. Crisi dunque di coraggio, che vuol dire o evasione dalla vita (cioè falso ottimismo) o alterazione storica, anche quando i registi hanno la pretesa di farci entrare 'dietro la facciata' ignorando la realistica esposizione che fece a esempio Jacob Riis sul come vive, a New York, l'altra metà, — i quartieri popolari, — o Lord Bryce, o Upton Sinclair. Una analisi critica è storicistica è, specie oggi, quasi del tutto assente negli innumerevoli film hollywoodiani su questo o quel periodo storico, su questo o quel fenomeno: gangsterismo, delinquenza minorile, proibizionismo, schiavismo, razzismo, guerra civile, linciaggio e via, fino al problema indiano e alla presente ondata di appren-

sione. E' sintomatico e non casuale che proprio nel decennio '30-'40, nel periodo cioè della grande depressione americana, Hollywood abbia prodotto un *Modern Times*, *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (« Io sono un evaso ») e un *The Grapes of Wrath* (« Furore »), e altre opere veramente coraggiose e singolari come *Scarface*. E' infatti con la rinascita del naturalismo e del realismo che anche la così detta letteratura della crisi si impone in quel decennio, che ha qualcosa da dire e dice. Faulkner, Hemingway, Dos Passos, Cain, Caldwell e Steinbeck non sono, come afferma Camus, « modesti fabbricanti di libri »; ma romanzieri che scoprono di nuovo l'« uomo con la zappa », che escono dal color locale e dall'astratto per affrontare storie vere nell'ambito di problemi la cui risoluzione premeva. E non soltanto questo. « Va da sé », scriveva Pavese, « che, per chi seppe, la vera lezione fu più profonda. Chi non si limitò a sfogliare la dozzina o poco più di libri sorprendenti che uscirono oltreoceano in quegli anni ma scosse la pianta per farne cadere anche i frutti nascosti e la frugò intorno per scoprirne le radici, si capacitò presto che la ricchezza espressiva di quel popolo nasceva non tanto dalla vistosa ricerca di assunti sociali scandalosi e in fondo facili, ma da un'aspirazione severa e già antica di un secolo a costringere senza residui la vita quotidiana nella parola. Di qui il loro sforzo continuo per adeguare il linguaggio alla nuova realtà del mondo, per creare in sostanza un nuovo linguaggio, materiale e simbolico... » (2). Sintomatica dunque e non casuale la nascita di quei film, e di quei romanzi; fenomeno che oggi sembra non più ripetersi. Possiamo dire col Pavese: « Una volta anche un libro minore che venisse di là, anche un povero film, ci commuoveva e poneva problemi vivaci, ci strappava un consenso. Siamo noi che invecchiamo o è bastata questa poca libertà per distaccarci? Le conquiste espressive e narrative del '900 americano restano — un Lee Masters, un Anderson, un Hemingway, un Faulkner vivono ormai dentro il cielo dei classici, — ma quanto a noi altri nemmeno il digiuno degli anni di guerra è bastato a farci amare d'amore quel che di nuovo ora ci giunge di laggù. Succede talvolta che leggiamo un libro vivo che ci scuote la fantasia e fa appello alla nostra coscienza, poi guardiamo la data: anteguerra. A esser sinceri, insomma, ci pare che la cultura americana abbia perduto il magistero, quel suo ingenuo e sagace furore che la metteva all'avanguardia del nostro mondo intellettuale. Né si può non notare che ciò coincide con la fine, o sospensione, della sua lotta antifascista » (3).

Infatti neanche il digiuno del dopoguerra basta a farci amare d'amore quel che di nuovo ci viene di laggù anche nel campo cinematografico. E succede che talvolta vediamo un film vivo che ci scuote la fantasia e fa appello alla nostra coscienza, poi

guardiamo la data: anteguerra (o anni della guerra). Guardiamo a esempio la data di *The Grapes of Wrath* (« Furore »). Quest'opera di John Ford giunge soltanto oggi sui nostri schermi (e se ne capiscono le ragioni, specie da quell'assurda quanto ipocrita didascalia iniziale); ma venne realizzata nel '40. E in questa data si può ricercare molte cose: la serenità morale e la calda comprensione che contribuiscono a renderla il capolavoro di Ford e comunque più importante di *Stragecoach* e di *The Informer*. E, ovviamente, non per il fatto in sé che è, più delle altre due, socialmente impegnata, ma perché tale impegno si attua e si risolve in una elaborazione artistica della realtà che non altera, se non in un certo senso che vedremo, la realtà stessa: perché, in sostanza, « costringe senza residui » (se non quelli talvolta 'letterari') la vita quotidiana nell'immagine intesa in senso lato. Nel '40 funzionava già il 'New Deal' di Roosevelt, e la grande depressione era al suo termine; ma se ne potevano già guardare e considerare criticamente e storicisticamente cause ed effetti. « Il panico del 1837 era durato tre o quattro anni; quello del 1873 si era trascinato per cinque anni; la terribile depressione del 1893 si era protratta sino alla primavera del 1897, gli allarmi del 1904, del 1907 e del 1921, erano stati di breve durata. Ma la depressione del 1929 durò quasi un decennio. Fu la più lunga di tutte e inflisse alla società miserie e dolori senza precedenti. Essa si differenziava dalle altre anche per il fatto che fu causata, non dal bisogno, ma dall'abbondanza. Più di qualsiasi altra crisi precedente, essa dimostrò il fallimento del sistema seguito nella distribuzione della ricchezza e dei beni » (4). Di qui la calda comprensione dimostrata da Ford. Regista oriundo irlandese, ma americano, egli non poteva rimanere insensibile di fronte alla nazione appena uscita dalla più rovinosa crisi della sua storia: proprio come non erano rimasti insensibili Steinbeck e gli altri esponenti della « letteratura vissuta ». Non 'amara' ma 'tragica' l'America della grande depressione, di un « dramma potente », come scrive Caldwell in *Say, Is This the U.S.A.?*, dove tra gli altri protagonisti emergono quelli che, secondo il desiderio di Jefferson, avrebbero dovuto essere « gli eletti da Dio »: i contadini, gli agricoltori. Già il terreno si era da molto tempo impoverito in parecchi stati, e, in una *Ballata*, 'Boll weevil' dice al predicatore:

« Meglio chiudere la tua chiesa,
quando ho finito la campagna
più nessuno ti darà un soldo
adesso ho una casa, ho una casa ».

Lo stesso 'Boll weevil' dice all'agricoltore:

« Vai pure sulla tua Ford,
Ma quando ho finito il cotone,
non comprerai più benzina
non avrai più casa, non avrai più casa » (5).

Nella grigia Oklahoma, la regione dei Joad, la « terra incantata », spesso veniva l'alba ma non il giorno, e la polvere

restava sospesa come nebbia, e il sole era di sangue; ma « le donne e i piccoli avevano l'intima convinzione che nessun disastro era catastrofico se i loro uomini non s'arrendevano ». Finché, simile a un carro armato, non venne la trattrice a mettere sul lastrico intere famiglie. « Una famiglia è sfrattata. Il babbo aveva fatto un'ipoteca, e ora la banca esige la terra. L'anonima, ossia l'ipotecaria banca usuraia, ha bisogno di trattrici, non di coloni. E' ingiusta, illegittima, la forza meccanica che coltiva la terra? Dipende. Se la trattrice è nostra, non mia, ma nostra, è un bene. Se la nostra trattrice coltiva la terra, non la mia terra, ma la nostra, è un bene. La potremmo amare come prima amavamo la terra quando era nostra. Ma la trattrice fa due cose: coltiva la terra, e a noi dà lo sfratto. C'è ben poca differenza tra questa trattrice e il carro armato. Entrambi spaventano ledono calpestanto le masse ». « Questo », conclude Steinbeck, « è un pensiero che merita riflessione ». (6). L'anonima e la trattrice spodestano dunque i rurali, li cacciano, con false offerte di lavoro (trecentomila, per ottocento posti) nel West, attraverso l'arteria 66, il grande itinerario dei popoli nomadi, la direttrice di fuga. « Ed ecco formarsi ed apparire le carovane dei nomadi: ventimila, centomila, duecentomila. Sciamano scavalcano i monti, si rovesciano nell'opima vallata: tutti affamati, inquieti come formiche in cerca di cibo, avidi di lavoro, di qualunque lavoro... Affamati; e risoluti. Avevano carezzato la speranza di trovare una casa, in California, ed ecco che trovano, dappertutto, solo odio. Okies: i padroni li odiano perché sanno di essere deboli al confronto degli Okies, d'essere ben nutriti al confronto degli Okies; e han tutti sentito dire dal nonno quanto sia facile, a chi è affamato e risoluti e armato, sottrarre la terra a chi è debole e savio. E nelle città i negozianti odiano gli Okies perché gli Okies non hanno danaro da spendere; i banchieri odiano gli Okies perché sanno che non possono estorcerne nulla; e gli operai odiano gli Okies perché, affamati come sono, offrono i loro servizi per niente, e automaticamente il salario scende per tutti. E gli spodestati, nomadi, confluiscono e continuano a confluire in California: duecentocinquanta mila, trecentomila. Dietro alle prime ondate, altre si formano e si accavallano, perché le trattrici non cessano di dilagare nei campi ». La folla degli aspiranti al lavoro è sempre cinque volte più numerosa del bisogno. C'è molta proprietà privata incolta, ma il padrone intende tenerla alle ortiche. E i poliziotti hanno molto da fare: per proteggere padroni e proprietà private, guardare campi di concentramento e dar fuoco a questa o quella delle tante Honerville, per arrestare 'agitatori' e bastonare Okies.

In *The Grapes of Wrath* di Steinbeck queste e altre parentesi — considerazioni, intermezzi critici, riflessioni (i 'corsivi' che poi troveremo in certi romanzi italiani) — fanno da 'leit-motiv' al tessuto narrativo, che è quasi l'esemplificazione della situazione storica, dei problemi sociali in prospettiva, nei quali il racconto viene appunto inquadrato e ambientato. Così Alfred Kazin può vedere, nei Joad, delle "marionette simboliche", che illuminano però « qualcosa di più che non la disperazione

dell'epoca: sono addirittura una sfida, una parte vivente della sfilata americana, dei dimenticati. Benché i suoi personaggi (di Steinbeck) fossero essenzialmente figure da palcoscenico, il libro riportò nella storia la crisi, che dalla storia aveva separato gli americani, col ricordar loro quella che in essa avevano perduto, e offrì loro un disegno, un senso di controllo là dove altri romanzi della depressione non avevano saputo offrire che il bombardamento folle e pazzesco del furore. Di colpo fu chiara la lezione della crisi » (7). In *The Grapes of Wrath* film si verifica il rapporto inverso: sono cioè i personaggi che danno la situazione storica, che materializzano a esempio, con il racconto di Muley a Tom e a Casy, l'arrivo della trattrice. Ne deriva che certi personaggi non sono "marionette" o monocromatici nel loro « processo animale della vita e privazione sociale », ma più caratterizzati, costruiti, anche se altri o scompaiono quasi del tutto (come Rosatè, Ruth,



Tobia, Connie, Al) o diventano ancora più figure, rispetto al romanzo, per esigenze d'impostazione e di racconto. E, più costruito, vero protagonista risulta Tom, che trova nel maggior attore del cinema americano, Henry Fonda, un interprete di inconsueta forza espressiva. L'evoluzione di Tom — quel suo acquistare, emigrando all'interno del proprio paese, una certa coscienza sociale — è strettamente legata all'evoluzione di Jim Casy, l'ex pastore, che ha perso una fede e ne trova un'altra, diversa. (Ed anche questo personaggio ha un interprete singolare quanto efficace in John Carradine con la sua testa lunga, osuta, posata su un collo tutto tendini e nervi, proprio come nel romanzo). Lo spirito è ancora forte in lui; ma non è più lo stesso. Sente la vocazione "di trascinare le folle" dietro di sé. Ma non sa ancora dove. A poco a poco risolve il problema "di sapere dove si vuol andare"; capisce, alla partenza dei Joad, che d'ora innanzi il suo posto è nello stradone, dovunque ci siano profughi da soccorrere; ne sente il dovere

e il bisogno. "Perché trasloca la gente? Perché va in cerca di condizioni migliori di quelle in cui è. Per trovarle, è costretta a traslocare, a muoversi; a muoversi finché le trova. I torti che riceve, le ingiustizie che subisce, tutto questo è tollerabile, finché conserva la speranza di sistemarsi altrove". E Casy capisce che sta succedendo una cosa che cambierà la faccia a tutto il paese. La sua rinascita alla fede nuova è concretamente cosciente in lui quando, in una delle tante Honerville, si fa arrestare per salvare Tom: « Tra i suoi angeli custodi Casy sedeva fiero, con la testa alta sul suo collo scarno da avvoltoio. Aveva sulle labbra un sorrisetto di trionfo ». Poi, quando rivede Tom nel greto del fiume, la sua coscienza è del tutto matura. "Ho cominciato a veder chiaro in certe cose", gli dice. "Là dentro (in carcere) era quasi tutta gente arrestata per furto, e per la massima parte gente che aveva rubato per necessità. Capisci cosa voglio di-

re?... E' il bisogno la causa di tutti i mali... Sta' a sentire. Un giorno ci danno i fagioli che erano acidi. Uno protesta e fa baccano, e viene il carceriere, e dà un'occhiata dentro e alza le spalle e se ne va; e non è successo niente. Ma dopo un po' un secondo si mette a gridare. E poi ci mettiamo tutti quanti a fare un baccano d'inferno. E t'assicuro che è subito successo qualcosa. Sono accorse guardie, e il direttore, e han finito per darci un'altra minestra. Capisci adesso?". Tom non capisce ancora, la sua evoluzione è più lenta, ma colpisce la guardia che uccide l'amico. E' nel suo nascondiglio che comincia a ragionare. "Sai a chi penso continuamente da quando sto nascosto?", dice alla mamma. "A Casy. Parlava tanto, e lo consideravo un seccatore; ma adesso mi tornano alla mente le cose che mi diceva e, non so perché, ci rumino su tutto il tempo. Diceva che quando era partito nel deserto, era andato per cercarvi la sua anima, e che aveva scoperto che non aveva un'anima che fosse sua, ma che era

solo un pezzo di un'altra anima immensa. E aveva capito che non bisogna andare a vivere nel deserto, perché lì il nostro pezzo d'anima non può servire, serve soltanto quando sta con gli altri pezzi dell'anima grande, e cioè quando si vive in mezzo agli altri uomini. Quando mi diceva queste cose, non mi pareva neanche di stare ad ascoltare; eppure adesso me le ricordo per filo e per segno. E' perché sto imparando anch'io che la solitudine è un male... Diceva: due è meglio che uno, perché ricavano maggior profitto dalle loro fatiche. Se uno cade, l'altro lo aiuta a rialzarsi; ma guai a chi è solo e cade, perché nessuno lo aiuta... Penso come andavano le cose al campeggio governativo... Bisognerebbe organizzare allo stesso modo tutti i lavoratori in tutto il paese: dare la terra ai lavoratori e lasciare che se la lavorino secondo le loro regole e per sostenersi, e vivano come piace a loro". E Tom dice alla mamma che vuole fare su per giù quel che faceva Casy: "Oh, senti, siamo tutti più o meno perseguitati". Così nel romanzo. E nel film (versione originale): "Me ne andrò in giro, nel buio. Dovunque guarderai, mi potrai vedere. Dovunque si combatterà per dare da mangiare alla gente affamata... là ci sarò. Negli urli dei pazzi... nel riso dei bimbi quando hanno fame e sanno che la minestra è pronta, ci sarò io. E quando la nostra gente mangerà la roba che avrà fatto crescere con le sue mani, e abiterà nelle case che avrà costruito, ecco, anche lì ci sarò io". Tom, sottolinea il Lawson, « non può dichiarare la propria fede che in chiave mistica », il « film dimostra che la sua fede non è chiara. La madre gli dice: "Non capisco, Tom". Ed egli risponde: "Neanche io. Ci sto pensando" » (8). Ma anche nel romanzo, sia pure in diversa misura, la fede di Tom viene espressa in forma 'mistica', o per lo meno 'simbolica'. E pure in Steinbeck la madre non capisce: "Ma non capisco, Tom; non so cosa vuoi dire". E Tom: "Neanche io lo so, per ora è inutile parlare di progetti". Non solo; aggiunge infatti: "Ad ogni modo, non ho ancora deciso niente, non posso dirti nulla di preciso... Ma forse aveva ragione Casy, e ognuno di noi non ha un'anima propria ma solo un pezzo di anima grande". Film e romanzo, e non soltanto il film, terminano dunque con una vaga intuizione di coscienza sociale. E si tratta, in entrambi i casi, di fede appunto dichiarata in chiave mistica, anche se più nel primo (il film) che nel secondo. Mentre, per un processo storico, ci si poteva attendere il rapporto inverso, e addirittura una piena e completa evoluzione in Tom; proprio come si verifica in *La terra trema* rispetto a *I Malavoglia*: Visconti inizia là dove Verga finisce; Ntoni non è un rassegnato, e ha chiara in sé la causa della sconfitta. Ecco perché, pur avendo col personaggio viscontiano punti in comune, Tom a questo non può essere paragonato. « La posta in giuoco », scrive il Lawson, « era troppo decisiva perché si potesse giungere a una presa di posizione veramente sostanziale e impegnativa » e il film cozza « contro un grave *impasse* » quando raggiunge « il punto culminante » (9). Ma questo *impasse* non porta tanto, come abbiamo visto, a una fede dichiarata in chiave mistica, quanto piuttosto, sempre rispetto al romanzo, a una *posposizione* di parti narra-

tive e ambientali. In Steinbeck i Joad incontrano il campo governativo verso la metà della loro vicenda; e anche da quel campo debbono andarsene: "Non c'è che una cosa da fare. Partire di qui. È peccato, perché si è tra brava gente. E l'idea di dover tornare in una di quelle Honerville...". Ricomincia la grande migrazione, ed ecco il Ranch di Hooper e i carri bestiame, privi di ruote, a ridosso del torrentello in una piatta radura tra i cespugli, dove si nasconde Tom. E poi l'inondazione. I profughi non sono più profughi, ma "pezzenti", e « sotto questa suprema degradazione cominciò a fermentare il furore della disperazione... Rintanati negli umidi fienili e nei ripostigli, la fame e il terrore generarono finalmente il furore... Gli sceriffi reclutavano nuovi agenti e ordinavano nuovi fucili... Nei fienili inzuppati le donne ammalate di polmonite mettevano al mondo le loro creature, e i vecchi s'accartocciavano in un angolo e vi si lasciavano morire, e i becchini non si curavano neppure di distendere le rigide membra rattratte... Le donne stavano zitte e osservavano. E se scoprivano l'ira sostituire la paura sulle facce dei mariti, allora sospiravano di sollievo. Non poteva ancora essere la fine ». E in uno di questi fienili, di fronte a un vecchio che si accartoccia in un angolo, e si lascia morire di fame, termina il romanzo. Con Rosatè che si sdraia accanto al vecchio e gli offre il petto: « 'Qui, qui, così'. Con la mano gli sosteneva la testa e le sue dita lo carezzavano amorevolmente tra i capelli. Elia si guardava attorno, e le sue labbra sorridevano, misteriosamente ».

Cosa significa questa *posposizione*, quella specie di campo di concentramento messo prima, nel film, del campo governativo, e far terminare in quest'ultimo la storia dei Joad? E la soppressione delle parti accennate, e di altre? Significa senza dubbio cancellare la visione dell'ira e del furore che spicca nelle ultime pagine del romanzo, e sostituirla con un panorama di distensione, nel quale gli Okies sembrano ritrovarsi, finalmente, tra persone civili e sotto la protezione governativa. E se tale distensione è relativa per i Joad, ciò deriva da un fatto contingente, particolare: dal fatto che Tom è costretto a fuggire perché ha ucciso (altrimenti, forse, non se ne andrebbe dalla famiglia). Se dunque un reale e classico lieto fine non esiste, perché storicamente impossibile, esso può comunque definirsi 'ufficiale', proprio nel senso che mostra e sottolinea quella distensione e quella protezione, e non come fenomeno del tutto eccezionale. Non crediamo che tale atteggiamento sia da ricercare, o per lo meno soltanto, nel fatto che Steinbeck iniziò *The Grapes of Wrath* nel 1937, in piena depressione, e Ford invece nel 1940, a depressione quasi superata. Del resto la ragione cronologica può giustificare, volendo, il finale del film, ma non la soppressione di certe parti che avrebbero invece meglio chiarito cause ed effetti della grande crisi, riconducendola nella storia. Senza contare che lo stesso Kazin, certo non sospettabile, afferma essere il romanzo di Steinbeck il primo nel suo genere a drammatizzare « le tribolazioni della crisi senza odio e senza violenza » (10). La smorzata drammatizzazione nel film, e altre cose, sono da ricercare in quell' "impasse" di cui

parla appunto il Lawson, nonché nella natura del regista. L'incontro di Ford con Steinbeck non è, come si è visto altra volta, occasionale; egli subisce, a un certo punto e in un certo senso, l'influenza della così detta letteratura della crisi. La sua visione, dalla nuova esperienza culturale e storica, si amplifica in *The Grapes of Wrath*, nel cui testo originale trova tra l'altro occasioni care al suo genere preferito, il 'western', che gli permettono una via di uscita, lontana dai consueti schemi. Non per il fatto, come può sembrare a prima vista, che la vecchia e scricchiolante Hudson può essere identificata con la tradizionale diligenza e prenderne il posto. Nel camion dei Joad è da vedere piuttosto (come annotavamo recensendo *Tobacco Road*), un 'covered wagon' motorizzato, sovraccarico di nuovi pionieri che si trovano a combattere non più con gli indiani, ma con bianchi e una falsa legalità; capita, in fondo, ai Joad, per colpa dei propri antenati, quanto accadde agli indiani. E se Ford, di fronte a quest'ultimi, poteva assumere un atteggiamento di prammatica e di comodo (che comunque infrangerà in *Fort Apache*), di fronte agli emigrati dell'arteria 66 una simile posizione non gli è più possibile: non può analogamente impostare e concludere. La indagine psicologica sfocia così nella polemica sociale, ma contenuta nell'ambito della natura romantico-cattolica del regista. Di qui quell'intensificare, in chiave mistica, la risoluzione di Tom, quasi ristretta a una fiducia in Dio; e la quasi soppressione del furore e dell'ira. Anche l'indignazione e la protesta lasciano il posto alla sola amarezza, alla pietà dell'uomo verso l'uomo, all'umana compassione: non ancora contaminata, come nel successivo *Tobacco Road* ("La via del tabacco", 1941) da una falsa e ironica interpretazione della povertà, addirittura intesa come 'vizio'. E là dove questa pietà è più genuina, più moralmente salda e commossa, ecco che il mezzo impiegato (fotografia di Toland e motivi popolari compresi) trova la sua intima e artistica giustificazione. Si vedano a esempio i campi lunghi all'inizio e la carrellata che scopre la desolazione di una Honerville, infrangendo nei protagonisti il miraggio della California: la vecchia Hudson si identifica con la camera e questa, a sua volta, con gli occhi dei Joad. E non sono certo esempi solitari.

GUIDO ARISTARCO

(1) Cfr. *Zavattini mi parla* di Marcello Venturoli, in *La Rassegna*, Pisa, anno XXI, nn. 3-4, marzo-maggio 1952. Riportato in questo numero di *Cinema*, rubrica « Segnalibro ».

(2) Cesare Pavese: *Letteratura americana e altri saggi*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1951.

(3) Pavese, op. cit.

(4) Allan Nevins e Henry S. Commager: *America, La storia di un popolo libero*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1947.

(5) Riportato da Nevins e Commager nell'op. cit., pag. 413. Il « boll weevil » è « un coleottero che infesta le piante del cotone lasciando le sue uova nel baccello di cui si nutre la larva ».

(6) John Steinbeck: *Furore*, Milano, Bompiani, 1940.

(7) Alfred Kazin: *Storia della letteratura americana*, Milano, Longanesi, 1952.

(8) John Howard Lawson: *Teoria e tecnica della sceneggiatura*, Roma, Bianco e Nero editore, 1951. Edizione italiana a cura di Fernaldo Di Giammatteo.

(9) Lawson: op. cit.

(10) Kazin: op. cit.

I CORTOMETRAGGI

NEL NON sempre consolante panorama dell'attuale documentario italiano, un tentativo di staccarsi dalla banalità e dall'andazzo speculativo commerciale, come quello iniziato di recente dalla *Vides* di Torino, merita certamente d'essere esaminato e incoraggiato. Già nel primo gruppo di cortometraggi, appena terminati dalla nuova Casa, si notano alcune caratteristiche che rivelano nei giovani registi un impegno di serietà e una ricerca di nuove vie per lo sviluppo del documentario. Se in *Pace* agli uomini e in *Quelli* che attendono di *Vladi Orongo* abbiamo avvertito (più nel secondo che nel primo), accanto a una viva partecipazione alle sofferenze o ai problemi degli uomini, una certa compiacenza nell'immagine calligrafica, ci ha colpiti invece per la sua impostazione non comune il *Patto di amicizia* del giovane Piero Nelli che, dopo aver lavorato come aiuto di De Santis in *Riso amaro* e in *Non c'è pace tra gli ulivi*, è passato al documentario con una serietà che già avevamo potuto notare in *Cavatori del marmo*.

Patto d'amicizia è quello che dovrebbero concludere tra loro gli italiani del nord e del sud, i contadini del mezzogiorno agricolo con gli operai del settentrione industriale. È un patto che già fu stretto oltre cento anni fa, quando nelle lotte per l'unità d'Italia, piemontesi e calabresi si trovarono a combattere la stessa battaglia; quando il sacrificio dell'Aspromonte permise le vittorie dell'esercito sardo in Lombardia. E, dopo la triste pagina di Novara, quando i re ebbero paura del popolo, la unità fu ritrovata nelle sofferenze, di fronte alle repressioni e alle esecuzioni, finché la geniale opera di Cavour e l'ardente entusiasmo di Garibaldi portarono alla felice conclusione di Teano. A questo punto però le leggi del nord, imposte al sud, significarono soltanto — grazie all'egoismo degli industriali e alla pigrizia retriva dei latifondisti — il perpetuarsi d'una situazione d'arretratezza che divenne cronica; esattorie, prefetture e tribunali non furono che una pesante anacronistica superstruttura; tragiche caratteristiche del sud divennero quindi la malaria, il brigantaggio, i movimenti contadini per l'occupazione delle terre. Ma il sud non si arrese. Uomini politici di diversa formazione e diversa ideologia, quali Giustino Fortunato, Don Luigi Sturzo, Guido Dorso e Antonio Gramsci, giunsero a una medesima conclusione: la questione meridionale era essenzialmente un problema umano. E il « patto d'amicizia » s'andò così rinnovando e rafforzando. Una croce sul Venafro ci dice che, nel 1943, un piemontese cadde combattendo nelle file del Corpo di Liberazione italiano; un'altra croce tra le nevi del Piemonte ricorda come un calabrese, un cafone meridionale, sia morto come un lavoratore nelle file dei Partigiani. Quest'unità, suggellata dal sangue versato, dovrà diventare sempre più operante; e così il « patto d'amicizia » tra contadini del sud e operai del nord potrà darci finalmente la soluzione del problema meridionale.

Il film di Nelli manca forse di un po' di commozione e talora di vera convinzione; e non ne è probabilmente ultima causa la scarsità dei mezzi per cui anche il documentario realizzato con la maggiore serietà e il più vasto impiego di materiale non ha possibilità neppure lontanamente paragonabili a quelle del più scadente film a soggetto. Tuttavia la opera s'impone per alcune caratteristiche e aspetti d'indubbio interesse. In primo luogo, il tema è di viva attualità e d'un livello culturale insolitamente alto. La struttura stessa del film poi presenta un tentativo promettente su una via che potrebbe essere assai proficua al cortometraggio in genere. Il documentario si apre infatti con una serie d'inquadrature tratte da stampe e disegni del secolo scorso. Ma questo non è che un breve prologo: l'abuso di tale genere di riprese, che pure ha dato alcuni ottimi risultati, potrebbe portare a una monotona e sterile ripetizione. Subito invece, alcuni episodi (quello della malaria, quello del brigantaggio, quello dell'occupazione delle terre) ci fanno sentire con maggiore immediatezza i problemi trattati. E la scena seguente, delle due croci, commentata dalla voce delle due mamme che narrano la tragica morte del figlio, giunge a sfiorare la commozione; mentre la visione delle due forze nazionali che dovranno stringere il « patto d'amicizia », i contadini e gli operai, ci porta a una conclusione che, con un respiro più ampio, avrebbe potuto essere veramente entusiasmante.

PAOLO GOBETTI



Sopra e sotto: inquadrature di *Patto di amicizia*, interessante cortometraggio di Piero Nelli. Il patto di amicizia è quello che dovrebbero concludere tra loro gli italiani del Nord e quelli del Sud.



INEDITI

A' PROPOS DE NICE di Jean Vigo, al Cineclub Popolare Milanese l'8 giugno 1952.

IL 1929 è, per il documentario, in Francia, un anno importante. Vi si definisce e accentua un processo di differenziazione, che porta alla rottura il movimento d'avanguardia. Sin ad allora, nel documentario si erano espresse in special modo le tendenze astratte, formalistiche dei giovani intellettuali borghesi: film surrealisti o dadaisti, film di cinema puro, visualizzazioni ritmiche, *Etoile de mer*, *Anemic-cinéma*, *Jeux des réfiets et de la vitesse*, *Arabesque*. Ma, parallelamente, si erano fatte strada ricerche d'opposto carattere, realistiche e non astratte, sociali, e non edonistiche. Il 1929 è l'anno di *Un chien andalou*, tentativo limite d'una fusione impossibile tra gli opposti termini, e documento della contraddizione surrealista tra dichiarazione d'impegno umano e sociale d'una parte, ed effettivo gioco gratuito dall'altra; è l'anno di *Faits Divers* di Autant-Lara, ironica divagazione su un caso d'adulterio svolta nelle forme tipi-

che dell'avanguardia formalista; ma è anche l'anno di *Paris-Port* di André Sauvage, di *La zone* di Georges Lacombe, di *Nogent*, *Eldorado du dimanche* di Marcel Carné, e di *A' propos de Nice* di Jean Vigo: film, questi, di scoperta d'una realtà ambientale precisa e, attraverso essa, d'una serie complessa di rapporti sociali e condizioni umane, e della necessità di mutarle.

Non a caso due dei maggiori registi del cinema francese sonoro, Jean Vigo e Marcel Carné, iniziano con documentari realizzati "en amateur" negli anni della più tormentata crisi economica del periodo "tra le due guerre"; non a caso vi rivelano un interesse sincero per il realismo e per l'arte sociale. L'avanguardia formalistica e astratta, disumana e prodigiosamente inutile, lentamente si estingue; i giovani comprendono che avanguardia non si dà se non battendo strade nuove, ricche di futuro: e son le vie del cinema realistico, del cinema che essi stessi definiscono "sociale". Il 14 giugno 1930, il Vieux-Colombier, Jean Vigo, presentando *A' propos de Nice*, chiarisce le proprie intenzioni, e fa dichiarazione teorica. Di contro a un cinema che si preoccupa con tanta cura di non dire nulla, « andare ver-

so il cinema sociale vuol dire semplicemente acconsentire a dire qualcosa», di contro al documentario consueto e alle attualità, «il documentario sociale... si distingue per il fatto che il suo autore vi difende con estrema chiarezza il proprio punto di vista». E *A' propos de Nice*, Vigo, precisamente, lo definisce «punto di vista documentato». Quale è, questo punto di vista? E come lo documenta e sostiene, Vigo? La biografia di questo giovane regista, morto a ventinove anni e, con quattro soli film, i documentari: *A' propos de Nice* e *Taris*, il "romanzo breve" *Zéro de conduite* e *L'Atalante*, uno dei più grandi artisti francesi degli ultimi anni, è nota (1). Perché figlio dell'anarchico Almereyda (che fu trovato impiccato nel carcere ove l'aveva gettato il governo della guerra imperialista) Jean Vigo venne messo al bando da una società senza scrupoli e feroce: nelle sue opere, altro non fece che, incessantemente, lottare contro quella società ingiusta e crudele, sino a ridurla alle giuste proporzioni, e superarne la presenza. *A' propos de Nice* è un pamphlet acuto e violento, che sottopone a processo il mon-

E le analogie sono d'un "humour" ch'è sferzante perché portavoce di una protesta giusta, di una volontà appassionata nel rivelare la vera natura di un mondo che solitamente si cela dietro a belletti e cosmetici d'ogni sorta.

Se non ha la pienezza, matura e delicata al tempo stesso, dei film sovietici che visibilmente hanno presieduto alla sua nascita, *A' propos de Nice* ha certo il vigore dei migliori disegni di Grosz e l'acutezza delle più penetranti poesie di Prévert, *Riviera*, per esempio. Fatto, questo, tanto più interessante, in quanto è opera d'esordiente, d'un ragazzo di ventiquattr'anni che aveva a disposizione soltanto una piccola macchina da presa, e un operatore, Boris Kaufman, che se gli trasmise il meglio dell'esperienza del fratello Dziga Vertov e del "Kino-Clas", a volte gli mosse la camera troppo velocemente o con movimenti d'un avanguardismo ormai convenzionale, ma gli assicurò pure la ripresa di alcune magistrali immagini dal segno netto e tagliente, di una crudezza di tono devastatrice, o di una morbidezza elegante e squisita, o d'una plasticità soffice e calda, che sono da annoverare

tra le più significative, tra le più belle del cinema francese di quegli anni: certi primi piani dei frequentatori della Promenade, le regate a vela, i vicoli della Nizza popolare, calcinati in alto da un affettuoso sole e rosi in basso da una ingiustizia con la quale non è lecito conciliarsi. Vent'anni fa, *A' propos de Nice* era opera di vera avanguardia, di contro alle esercitazioni sterili dei formalisti o degli accademici della depravazione: per questo vi fu chi ne criticò il tono, definendolo «troppo poco feroce» appetto alla violenza d'un *Chien andalou* o di un *L'age d'or*. In realtà, salvo rari momenti, la violenza di Buñuel e Dalí non lasciava segno alcuno, estremistica ed astratta com'era; mentre invece il battito umano delle immagini di *A' propos de Nice* sta ancor oggi a testimoniare non solo del talento di Jean Vigo, ma anche di quali siano le vie concrete della creazione artistica.

GLAUCO VIAZZI

(1) Un'esposizione assai particolareggiata e precisa della vita e delle opere si trova nel Jean Vigo di Corrado Terzi, ed. FICC, Roma, 1952.



Jean Vigo

do dei gaudenti danarosi e sciocchi che popolano, siccome una mostruosa fauna, per diritto di preda, i luoghi più incantevoli del mondo: nella fattispecie, Nizza. Vigo vi coglie (con uno scrupolo documentario che va sino all'esclusione dei pezzi girati se il soggetto ripreso s'è, per avventura, accorto che lo stavano cinematografando) gli elementi che sono tipici e rivelatori di una classe oziosa, che strascina la propria esistenza «all'insegna del grottesco, della carne e della morte», del divertimento fatuo, della lussuria e della degradazione incessante. Con un montaggio a contrasti violenti o per analogie sottili, Vigo non soltanto getta su quel mondo il suo personale giudizio, ma pure ne dà una realistica rappresentazione, obiettiva perché s'egli è tendenzioso, se è "engagé", lo è in nome della verità e della bellezza. Il suo giudizio, in altre parole, è di carattere storico. Ciò è senz'altro molto importante, Vigo è grande regista perché è assolutamente coerente con se stesso e sincero col mondo, e perché audace e aggressivo nella creazione, francamente impegnato (l'arte non nasce mai sotto il segno del conformismo, del dogmatismo, della schiavitù, ma al contrario è, sempre, una manifestazione di conquista di libertà, o di canto di libertà!), ma non solo: Vigo è grande regista soprattutto, perché sa rivelare, storicisticamente, un mondo nella sua interezza, e nel suo pieno dialettico significato. Difatti, alla Nizza del "Negresco" e della Promenade des Anglais, lucidamente contrappone la Nizza popolare della miseria che un faticoso lavoro non riesce a riscattare, la Nizza delle fabbriche le cui ciminiere s'ergono minacciose di fumo, e sovrancombono sugli "ultimi soprassalti d'una società che si getta nell'oblio fino a farvi venire la nausea". I contrasti tra gli aspetti in urto sono scattanti e roventi, Vigo ama la gente semplice e onesta quanto odia le grottesche maschere di vizio e depravazione, di ingiustizia ed oppressione, che si contemplan, con narcisismo acuto, e in un ultimo disperato tentativo di esaltazione erotica, nei pupazzi di cartapesta del carnevale.

CIRCOLI DEL CINEMA

CATANZARO - Nel corso della prima giornata della Mostra del documentario organizzata dal Circolo Catanzarese del Cinema sono stati proiettati: *Manniskor I Stad* (Svezia), *I segreti della natura* (URSS), *Venezia minore* (Italia), *Gli uccelli del Lago Balaton* (Ungheria).

CITTA' DI CASTELLO - Il Cineclub «2 T» ha ripreso la sua attività, proiettando film di pupazzi cecoslovacchi, *Vacanze in collegio*, *L'ammiraglio Nakhimov*, *Il cappello a tre punte*, *Ossessione*, *Il cappello di paglia di Firenze* e il festival Joris Ivens.

FIDENZA - Il locale circolo ha partecipato all'organizzazione della proiezione di *Umberto D.* A chiusura del ciclo di proiezioni per l'anno 1951-52 sono stati presentati due film *La grande illusione*, *Les enfants du Paradis*.

FIRENZE - Il Cine Club «Controcampo» è stato tra i primi ad organizzare il festival Jean Vigo: *A' propos de Nice*, *Zéro de conduite*, *L'Atalante*. La manifestazione ha avuto un particolare rilievo in città, anche per la pubblicazione del «quaderno» dedicato al regista francese da Panfilo Colaprete.

FIRENZE - Il Circolo di Cultura Cinematografica ha proiettato tra l'altro *Enrico V*, *Amleto*, *Le tane dei lupi*, *Michele Strogoff*, *Il processo*, *L'incrociatore Potemkin* e *Ciapaiev*.

GENOVA - Il Circolo del Cinema ha proiettato *Alba fatale*, presentato dal critico Kino Mazullo e i film *Monsieur Verdoux*, *Dies Irae*, *Alexandr Nevskij*, *L'incrociatore Potemkin*, *Atlantide*, *Documento mensile n. 2*. Per commemorare Louis Jouvet è stato proiettato in anteprima il film *Knock*. Giulio Cesare Castello ha parlato di Jouvet.

GONZAGA - Il circolo «Amici di Zavattini», proseguendo la sua attività, ha proiettato tra l'altro: *Domenica d'agosto*, *Germania, anno zero*, *Ossessione*. Il film *Germania, anno zero* è stato seguito da un referendum: 175 voti sono stati favorevoli al film, 13 contrari. In collaborazione con la direzione del Teatro Comunale è stata organizzata una anteprima del film *Roma, ore 11*.

IMOLA - Il Circolo del Cinema ha organizzato, in collaborazione con il locale cinema Modernissimo, una serie di proiezioni straordinarie del film *Umberto D.* Tra le altre proiezioni ricordiamo: *Il cappello di paglia di Firenze*; *Il massacro di forte Apache*; *L'ammiraglio Nakhimov*.

IVREA - Tra i programmi del Cineclub Ivrea ricordiamo *L'Atalante*, *Zéro de conduite* e *A' propos de Nice* di J. Vigo, *Bataille du rail* di Clément.

LIVORNO - Superate gravi difficoltà tecniche, il Circolo del cinema ha ripreso l'attività a 35 mm. con la proiezione, in aggiunta ai film già annunciati, di *Il carretto fantasma*, *Zéro de conduite* e *A' propos de Nice* di J. Vigo.

MANTOVA - Il locale Circolo del cinema ha presentato all'inizio della sua nuova attività, oltre i film già annunciati, *I due timidi* e *Paris qui dort* di Clair, *Zéro de conduite* e *A' propos de Nice* di J. Vigo.

MILANO - Il Cine Club Popolare Milanese ha organizzato un ciclo di proiezioni dedicate

a Vittorio De Sica con *I bambini ci guardano* e *Teresa Venerdì* (dopo la mattinata popolare per *Umberto D.*). Ha fatto seguito un ciclo dedicato a «Cinema e Resistenza» durante il quale sono stati presentati da Glauco Viazzi i film *Il sole sorge ancora*, *La battaglia di Stalingrado* (prima e seconda parte) di Vladimir Petrov, *La bataille du rail*. Una mattinata popolare è stata dedicata a *La terra trema*.

MILANO - Il Cineclub della Cassa di Risparmio ha presentato ai suoi soci nel suo secondo anno di attività un vasto programma di 18 proiezioni dedicate al cinema italiano, sovietico, americano, francese, danese, inglese, ecc. A seguito di un referendum indetto tra i soci sono risultati particolarmente apprezzati *I racconti di Ciapaek* di Fric, *Dies Irae* di Dreyer, *Alexandr Nevskij* di Eisenstein, *Ossessione* di Visconti, i film di Jean Vigo, *Il carretto fantasma* di Sjostrom, *Il cappello di paglia di Firenze* di Clair.

MODENA - Il locale Circolo del cinema ha proiettato *L'incrociatore Potemkin*.

PALERMO - Il Circolo del Cinema ha organizzato due conferenze, una di Mario Verdone sul tema: *Il cinema comico* e l'altra di Basilio Franchina su *Il tempo cinematografico nella sceneggiatura*. Le conferenze, svoltesi al Circolo artistico, hanno incontrato notevole successo di pubblico. Le conferenze sono state seguite da un dibattito.

PARMA - Il Circolo Parmense del Cinema ha proiettato *La grande illusione*, *La battaglia di Stalingrado* (prima e seconda parte), *L'ultima tappa*, una rassegna del cinema comico, un programma di film jazz, *Delta padano* di Vincini.

PERUGIA - Il Cine Club ha proiettato il *cappello a tre punte*; *L'incrociatore Potemkin*; *Paris qui dort*; *I racconti di Ciapaek*, un programma di comiche di Chaplin.

PRATO - Il nuovo Circolo del cinema ha presentato *La perla* e *L'incrociatore Potemkin*.

RAGUSA - Il locale Circolo del Cinema, recentemente ricostituitosi sotto il nome di «Nino Martoglio», ha iniziato la sua attività con la proiezione di *Monsieur Verdoux* di Chaplin e di *Lettera a tre mogli* di Mankiewicz. In seguito ha organizzato una «rassegna del cinema italiano sonoro» di cui abbiamo già dato notizia. Il Circolo ha già ottenuto l'ammissione alla F.I.C.C.

REGGIO EMILIA - Il Circolo Reggiano del Cinema ha organizzato un'anteprima per il film *Furore*.

ROMA - Il Centro Universitario Cinematografico ha proiettato *La tragedia della miniera*, *Fortunale sulla scogliera*, *Questo mio folle cuore* e il festival Jean Vigo.

ROMA - Il Circolo di Cultura cinematografica «Charlie Chaplin» ha concluso le manifestazioni culturali del suo secondo anno di attività con una conferenza-dibattito di Luigi Chiarini su S. M. Eisenstein. Ha partecipato alla discussione il prof. Galvano della Volpe. Durante la discussione è stata proiettata una «filmata» (filmstrip) contenente i fotogrammi più importanti del film *L'incrociatore Potemkin*.



A sinistra: *De Sica in Roma città libera* (1946) di Pagliero, presentato dal Circolo del cinema di Rovigo. A destra: *Le silence est d'or* (1946) di René Clair, presentato dal Cineclub « Francesco Pasinetti » di Sassari. Sia il Circolo di Rovigo che quello di Sassari sono aderenti alla F.I.C.C.

ROMA - Il Circolo Romano del Cinema ha organizzato per i propri soci una visita al Centro Sperimentale nel corso della quale sono stati proiettati alcuni documentari degli allievi del Centro stesso. Altra visita è stata organizzata a Cinecittà sotto la guida di Alessandro Blasetti, socio fondatore del Circolo. I soci hanno assistito ad alcune riprese del film di Jean Renoir, *La carrozza d'oro*. Tra i film presentati al Circolo ricordiamo *La grande svolta* di Ermier e *La macchina ammazzacattivi* (anteprima) di Rossellini.

ROVIGO - Il Circolo rovigino ha presentato *Le silence est d'or*, *Miciurin*, *Storia di un anello*, *Sciuscia*, *Roma città libera*, *Odio implacabile*, *Orfeo*, un programma di primitivi (Lumière, Méliès, ecc.), *Estasi*, un programma di pupazzi cecoslovacchi.

S. ILARIO - Il locale Circolo del cinema ha recentemente proiettato: *M. di Losey*, *Ladri di biciclette*, *Legittima difesa*. In accordo con il cinema locale è stato organizzato un festival cinematografico con la proiezione dei film: *Addio Mr. Harris*, *Giungla d'asfalto*, *Il bandito della Casbah*, *Rasciomon*, *L'incredibile avventura di Mr. Holland*, *Les enfants du Paradis*, *Bellissima*. Ogni film è stato presentato dai dirigenti del Circolo o da dirigenti dei Circoli di Parma e Reggio Emilia.

SASSARI - Il Cineclub «Pasinetti» ha proiettato: *Lungo viaggio di ritorno*, *Tabu* e una rassegna di René Clair comprendente: *Paris qui dort*, *I due timidi*, *Il cappello di paglia di Firenze*, *Il silenzio è d'oro*.

SESTO SAN GIOVANNI - E' proseguita l'attività del Circolo sestese con la presentazione di *Incontro sull'Elba*, *Acciaio*, *Miciurin*.

TORINO - Al Cine Club Universitario ha avuto termine il ciclo di proiezioni dedicato alla Resistenza con la presentazione di *La bataille du rail*, presentato da Fernaldo di Giammatteo.

UDINE - Il Circolo Udinese ha dedicato una sua serata al documentario con *Terra senza pane* (Buñuel), *Manniskor I Stade*, *Comacchio*, *Cinque terre*, *Gente di Chioggia*.

VICENZA - Il Circolo «Il mondo nuovo» ha presentato *Il tesoro di Arne*, *I due timidi*.

VOLTERRA - Il locale Circolo ha proiettato *L'incrociatore Potemkin*.

IL CINEMA NEI PROBLEMI DELLA CULTURA (Atti del Congresso internazionale di Firenze del giugno 1950). A cura del CIDALC, Roma, «Bianco e Nero» editore, 1951.

IL CIDALC, ossia il Comitato italiano per il cinema educativo e culturale, tenne due anni fa, a Firenze, un congresso di notevole interesse, i cui risultati sono qui raccolti nelle molte relazioni formulate dagli intervenuti. L'introduzione alla raccolta è di Luigi Chiarini, presidente del Congresso, e i testi che seguono svolgono i vari argomenti all'ordine del giorno: cinema e morale (Luigi Volpicelli), storie naturali del cinema (C. L. Raghianti), il cinema come linguaggio universale e mezzo di comunicazione internazionale (Claudio Varese), i film e l'educazione musicale della gioventù (Roman Vlad), ecc. Tra i relatori, oltre ai ricordati, vi erano Evelina Tarroni, André Basdevant, Michel Croizé, Jean Lods, Léonide Moguy e altri. In appendice troviamo i testi dei discorsi ufficiali, i resoconti delle sedute, i verbali e le principali mozioni.

EGIDIO ARIOSTO e GIOVANNI CALENDOLI: «Almanacco dello Spettacolo Italiano», a cura dell'Istituto del Dramma italiano, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952.

«QUANDO si parla di cinema, di teatro, di radio, ecc., sembra ai più che si discorra di fatti d'arte pura e non di problemi che abbiano anche un loro aspetto rigorosamente industriale e dalla profonda incidenza sociale. Nel quadro di una siffatta didattica ho visto porsi questo Almanacco che mi pare si rivolga contemporaneamente, con notevoli possibilità, all'esterno e all'interno del regno



delle più autorevoli tra le Muse». Con queste ed altre parole di prefazione si presenta l'Almanacco di Ariosto e Calendoli, in cui trova quindi posto anche il cinema, per quanto lo spazio riserbato gli (50 pagine su quasi 400) non corrisponda alla sua effettiva importanza. Mi sembra un errore, e mi affretto a indicarlo ai compilatori, perché è soprattutto tra la gente di cinema che un libro come questo potrà avere la sua logica diffusione ed utilità.

JEAN COCTEAU: «Orphée» (film), Paris, Edizioni La Parade-André Bonne, 1950.

DI TUTTI i film da Cocteau realizzati personalmente o per interposta persona, *Orphée* è quello in cui, con maggior chiarezza ed evidente abilità tecnica, l'A. ha definito il suo mondo. In *Orphée* è facile vedere la rielaborazione del tema-chiave rappresentato in *Le sang d'un poète*: la storia del Poeta che deve attraversare plurime esperienze per rassodare il suo canto o, per dirla con Cocteau, che «deve morire parecchie volte per nascere». Questo ritorno non è casuale: potrà essere un attestato di scarsa inventiva, ma risponde a un proposito deliberato. Nella prefazione alla presente sceneggiatura, l'A. si richiama espressamente a quel lontano film presentando Orfeo come l'incarnazione di più temi, il primo dei quali, di derivazione mallarmeiana, «je développais», egli scrive, «il y a 20 ans, dans *Le sang d'un poète*, mais je le jouais avec un doigt, faute de mieux, dans *Orphée* je l'orchestre». Queste parole lasciano pen-

sare con tranquillità ciò che prima non si poteva giurare, in quanto chi conosce entrambi i film in questione aveva subito avvertito che gli sviluppi del secondo avevano le radici nel primo, anche dal lato esterno delle soluzioni espressive (il camminare a fatica lungo le pareti, gli specchi liquidi, ecc.).

Orfeo è il mito prediletto di Cocteau, fors'anche il solo che egli abbia elaborato con sincerità e ad esso *Orphée* dà un definitivo assetto grazie all'attenta cura riconoscibile nella forma dell'opera, a uno scenario insolitamente compatto, dove la parola cede con insolita generosità all'immagine il senso dell'azione. Di questo progresso (se così si può dire) del regista Cocteau, ci si avvede leggendo la sceneggiatura. Cocteau, a differenza di Pagnol, non vede nel cinema solo un mezzo di riproduzione: preferisce riconoscergli le qualità «magiche» di una moderna mitologia. Nell'«estetica» eterodossa di Cocteau, il cinema è capace di attuare «le plus vrai que le vrai, ce réalisme supérieur, cette vérité que Goethe oppose à la réalité et qui sont la grande conquête des poètes de notre époque». Il progresso di Cocteau, pertanto, sta nel fatto che in *Orphée* la magia non è una delle componenti ma la sola, e per attuarla l'A. non ricorre ai soli trucchi offerti dalla tecnica né si accontenta di soli simboli. Come in *L'éternel retour*, egli ricorre alla suggestione della favola espressa in sembianze moderne. I motociclisti, l'auto con la radio, le trasmissioni a onde corte, le case bombardate

e il resto sono elementi dei quali la fotografia sottolinea la presenza fisica, mentre alla progressione narrativa è affidato il compito di illuminarli con la luce voluta. «Notez», scrive Cocteau a proposito dell'auto nella quale Orfeo ascolta i messaggi, «que les voitures qui parlent appartiennent à la mythologie moderne, mythologie que nous n'apercevons pas à force de la vivre».

Questa interpretazione mitologica del moderno in *Orphée* si compie senza soluzioni di continuità e costituisce l'attivo dell'opera. Perciò, il film è omogeneo grazie alla sua costante «magica», a differenza di *L'éternel retour*, dove di omogeneità in tal senso non si poteva parlare. Purtroppo, questo è il solo attivo di *Orphée* e del regista, perché se ora volessimo esaminare la «poetica» che Cocteau adombra in *Orphée* dovremmo ripetere i giudizi da altri già espressi. Anzi, qualcuno penserà che qui si sprechi tempo e spazio per difendere una causa persa: certo, Cocteau è quello che è, i suoi film non spostano di un millimetro i grossi problemi che pesano sul cinema, ma ci sia concesso rilevare che *Orphée*, a differenza dei precedenti film, vale almeno come «spettacolo», nel senso commerciale della parola. La lettura del testo scritto lo prova, una volta ammesso che si può riconoscerci un più sicuro uso del linguaggio cinematografico da parte di un regista che, costantemente impegnato a studiare e a narrare il proprio narcisismo estetico, ha finalmente costruito, con *Orphée*, una chiara immagine di sé, più chiara e circoscritta delle molte offerteci e tentate con la prosa, la poesia e il teatro. In *Orphée* insomma, c'è tutto Cocteau (e pazienza se tutto Cocteau è poco o nulla). **C. T.**



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

FRANCESCO BIGLIARI (Torino). - Problemino interessante il tuo, e risposta non pronta, la mia. (Sto imitando lo stile di E. F. Palmieri che finalmente ha ripreso la penna per uscire dalla normale cerchia dei giornali suoi; per inciso, essi sono il Tempo di Milano e un settimanale umoristico in cui riesco, a riconoscere lo stile di E.F.P. anche se la firma ha solo allusioni omeriche; dicevo, lo stile di E. F. Palmieri il quale finalmente ci ha riportato, con aggiornamenti dovuti a ricerche, i suoi migliori pensieri sul vecchio cinema italiano, in un settimanale d'attualità). Dunque, il tuo problemino si può riassumere con lo stesso inizio della tua lettera: «Vorrei conoscere il titolo della composizione di Mozart, incisa sul disco che Jean Marais, nel film Les miracles n'on pas lieu que une fois («I miracoli non si ripetono») fa suonare quando va a trovare per la prima volta Alida Valli nella sua camera, a Parigi. «Io vorrei conoscere il titolo sia del primo pezzo suonato, cioè della prima facciata del disco, sia della seconda facciata». Ho interrogato a questo proposito — perché l'ho incontrato qui a Milano — l'aiuto regista nonché montatore del film, Gillo Pontecorvo (questo nome non mi è nuovo...) e da lui non ho avuto altro chiarimento che: «La chiamavamo l'aria di Claudia. Di più non so». Nemmeno io. Perciò i lettori e musicologi (compreso Luigi Pestalozza, ora critico di un quotidiano milanese) potranno illuminare me, e con me l'amico Bigliari di Torino.

R. P. ASPIRANTE REGISTA (Napoli). - Molto raramente un operatore d'attualità usa il formato 16 mm. nella ripresa. Di solito, se ne giovano gli esecutori (vedi Kon-Tiki) oppure certi registi che tentano effetti di macchina addirittura impossibili con le solite «cameras» in funzione negli studi (un esempio per tutti: Cocteau per Les parents terribles). I cine-reporters della Incom, ecc., cui tu alludi, hanno normalmente un apparecchio a 35 mm. Per quanto riguarda il «trasporto» di immagini dal formato 16 mm. a quello di 35 mm., esistono a Roma, a Milano e a Torino ottimi laboratori specializzati. Si parla molto della Microstampa, via Antonelli 52, Roma. A Milano c'è il Film Service di via Mosca, angolo via Solferino; i fratelli Donato di via Bramante sono anch'essi attrezzati all'uopo, e converrebbe tentare anche alla Ineis, sempre a Milano, in via Sondrio 5. «Il libro di Francesco Pasinetti, Mezzo secolo di cinema — tu domandi — edito dalla Poligono, ha dei punti in comune con la Storia del cinema dello stesso Pasinetti». Sì e no, posso risponderti. Sì, per via della solita impassibilità pasinetiana nel registrare titoli e meriti, avvenimenti e trame. E no, perché la struttura è diversa: la Storia (edita nel '39) acciuffa le vicende del cinema qua e là, ora parlando della Francia — ad esempio — enumerando i risultati di un

periodo, poi passando alla Germania, indi all'Italia, e poi ancora alla Francia e così via. Il Mezzo secolo (terminato nel settembre 1945) dedica qualche capitolo ai «periodi» ma punta soprattutto sui registi. Non è un volume ricco — si esaurisce praticamente in 122 pagine — e a chi conosce bene la storia del cinema ha poco vantaggio da recare, ma al profano chiarisce sufficientemente le idee e dà un sicuro ordinamento storico, seppure sommario, alla materia: il che era proprio nelle intenzioni dell'autore, mentre consegnava all'editore Poligono il manoscritto. La sua premessa parla chiaro: «Non vuole essere questo libro un catalogo benché talvolta si sia dovuto di necessità elencare nomi e opere; ma soltanto un panorama di rivelazioni e di momenti particolarmente degni di attenzione durante mezzo secolo di attività cinematografica. Non si dolga dunque il lettore della eventuale omissione che potrebbe darsi fosse involontaria, quantunque più probabilmente intenzionale».

GUIDO LEONINI (Livorno). - Ho più volte indicato, ai lettori che come te cercavano libri intorno alla ripresa cinematografica, il volume di John Alton, Painting with Light; ora aggiungerei: La luce nell'arte dell'operatore di Golovnia (edizione: «Bianco e Nero» via dei Gracchi 138, Roma).

GIOVANNI DELLA LIBERA (Imperia-Porto Maurizio). - Rispondo innanzitutto al poscritto della tua lettera: «Sei per caso Italo Dragosei?». Rispondo per modo di dire, perché mi limito a riportare la frase di Aristarco che commenta la tua domanda: «Questa è bella!». E ora con la lettera vera e propria. Prima accusa: la critica cinematografica in Italia sarebbe arrivata a stabilire gerarchie antipatiche tra i suoi componenti, per cui avremmo i «grossi papaveri» da una parte, e i «giovani entusiasti ma sconosciuti» dall'altra. Vedi, Della Libera, i papaveri qualche volta ci sono, inestirpabili, e qualche volta fioriscono per appassire poco dopo senza aver peraltro deliziato nessuno al tempo della fioritura; ma non sono critici tali da poter fare paura, perché grazie al Cielo, una indipendenza di giudizio esiste ancora, e non è certo la tiratura di un giornale a dar maggiore o minor lustro a un recensore. I tuoi «papaveri» sono perciò rari fenomeni provocati dall'entusiasmo di piccoli clan, o dalla prosopopea di chi si sente il vero e unico e imitabile Catone. Seconda accusa: i critici influenti, i giornalisti cinematografici preparati, non aiutano i giovani che vogliono aprirsi una strada. Riporto le tue stesse parole: «Quando in qualche città, per iniziativa di giovani pieni di volontà e desiderosi di formazione, vien su qualche rivista, qualche periodico o qualche altra pubblicazione cinematografica, questa ha sempre qualche imperfezione; per cui abbisogna di correzioni e incoraggiamenti da parte dei «grandi». Ma succede il

contrario: non appena i papaveri subodorano qualche cosa, la segnalano come pericolo n. 1, da non leggersi e la criticano aspramente, in maniera veramente demoralizzante». Or bene, se convieni con me che i papaveri veri e propri — come s'è detto sopra — sono rari, la loro non-adesione al problema cinematografico dei giovani non dovrebbe avere peso. E se invece alludi ad una probabile indifferenza dei critici seri verso i giovani in «formazione» devo dire che stai esagerando. Può intervenire in alcuni casi la pigrizia che vieta slanci di generosità anche quando ci si propone di aiutare il prossimo; ma so di mille e una occasione in cui i novellini, i «picelli», hanno avuto soccorsi di natura morale (e sovente anche materiale). E' ovvio che se la rivista giovanile insulta, a mo' di apertura di caccia, un critico, costui non ha torto se si astiene da atti generosi e da spirituali conforti. E di insulti, le riviste non sono certamente a corto! Tanto per cominciare, ogni critico da insultare, o nei casi di maggior clemenza, da «sottiere», è bollato come «ineffabile» (gli aggettivi qualche volta scarseggiano e si ripiega sui sistemi di polemica elettorale di paese); salvo poi a ripubblicare, con suono di trombe e corpo 10 su 10 tondo, i suoi articoli di tanti anni fa, come se bastasse risfoderare i pezzi del tempo fascista per uccidere un uomo di ingegno. E tu vorresti che i mulini a vento si fermassero per non far troppo male ai donchisciotini? Cordialità dal tuo ecc. ecc.

DOMENICO CASTELLANO (Cosenza). - L'idea che tu abbia il cinema nel sangue e sia urgente per te diventare regista, è una cosa che non cessa di commuovermi. Scherzi a parte, comprendo come tu, partito dalla imitazione degli attori (immagino davanti allo specchio, in bagno, con la scriminatura a destra perché fa tanto Chevalier, con gli occhi un po' stanchi, palpebre a mezz'asta, perché fa tanto Mitchum, con le sopracciglia che puntano verso la fronte, quasi alle frontiere di un bel pianto, perché fa tanto De Sica, ecc.) partito dalla imitazione, dicevo, senti che ora la regia potrebbe fare di te un altro uomo, anzi un vero uomo. Ma non sai come raggiungere quel coefficiente di «studium» che — parole tue — «è un'illustrazione approfondita di quelli che ci hanno preceduti sulla via di una più lunga e completa applicazione della natura». Ci vuole una scuola attrezzata e seria: e il Centro potrebbe fare al caso tuo. Ma tu non puoi — mi dici — abiti a Cosenza, e il trasferimento è impossibile. Hai tentato — domanda io — di procurarti una borsa di studio? Non è molto, ma serve lo stesso. Non posso però ignorare la tua domanda: «Omero, a esempio, non fu preceduto da nessun trattato di estetica e di grammatica. Lo stesso discorso, con qualche riserva, non vale per il film?». I registi che oggi vogliono battere la strada di Omero — dato, e non concesso, che il Bardo non conoscesse estetica e grammatica — si chiamano Simonelli e non Visconti. Chi ti impedisce di diventare, senza «studium», un Omero? Mi riferisco però alla letteratura. Il cinema ha invece un sottile, ma percepibile, coefficiente industriale e tecnico che ti vieta di scherzare coi fiammiferi. E un bel tirocinio accanto a un regista vero è il miglior dono che Cinecittà possa fare a un giovane pieno di entusiasmo come te. Conosco un tale che, al par tuo, era bruciato da un fuoco interiore, il fuoco della creazione, si sentiva un nuovo Vidor, un Pabst migliore. Ma non trovava mai il coraggio per affrontare il selciato romano, via Veneto, le anticamere dei registi («Sono venuto a vedere se per caso non te serve un aiuto... ho buona volontà... ecc.»). Oggi quel mio amico lavora in un giornale che non nomina, e scrive diciture in calce a foto che preferisco ignorare. Chi è? Te lo dirò un giorno, se me ne ricorderò. La risposta va per le lunghe, perciò tronco invitandoti: a) a rivolgere una doverosa domanda al Centro per la borsa e, ovviamente, per l'ammissione; b) a chiedere ad un bravo ottico di Napoli il prezzo del-

la cine-camera che ti interessa; è il mezzo più spiccio.

TINCO COLANI (Brescia). - Di L'angelo azzurro non m'è piaciuto il commento musicale che i noleggiatori hanno infilato alla nuova copia, cioè alla «ristampa» che gira per i cinema italiani. L'ho vista tre mesi dopo aver goduto l'edizione originale (dico goduto riferendomi a quel tanto di «antico» che il film si porta appresso, di «storico» insomma; perché non conosco il tedesco) proiettata nel Cinema d'Essai parigino; e sia il doppiato nuovo italiano, sia — come dicevo — il commento musicale di Renzo Rossellini a veder mio hanno tolto al film quel tanto di «1929 tedesco» che Von Sternberg era riuscito a creare col solo ausilio sonoro. Tagli? Non credo. Forse hanno soppresso un «chicchiricchi» (ma la memoria non mi aiuta). La Marlene che appare invece in Cavalcata di mezzo secolo è l'attrice fuori scena, senza le finzioni dello studio. La canzone di Lola-Lola è di Friedrich Hollaender, al quale, vent'anni dopo, il regista Billy Wilder ha chiesto delle nuove composizioni per Marlene da cantarsi in A Foreign Affair («Scandalo internazionale») e ancora una volta il vecchio musicista «leggero» non ha deluso. Salutami Conco Laniti.

VINICIO L. (Roma). - Il Motion Picture Herald è il settimanale degli esercenti, la Bibbia dei proprietari di sale in America, e le critiche ai film sono appunto orientate verso quel pubblico. Perciò non ti dovrei stupire se un lavoro di Dreyer venisse definito «dull» (noioso) e una commediola di Dean Martin & Jerry Lewis usufruisse dell'etichetta di «exciting». Fra le critiche americane, eccezion fatta per certe disamine attente nelle riviste universitarie, non trovo i giudizi accorti e attendibilissimi che i giornali europei sovente ospitano. Comunque, leggo con interesse Bosley Crowther sul pettorino The New York Times (interessante la sua presa di posizione — curiosa in un giornale ovviamente di destra — a favore dei simpatizzanti sinistroidi cacciati dagli studi di Hollywood senza un vero criterio di giustizia); Pesaito, e spesso corrosivo John McCarten di The New Yorker; e l'anonimo di Time il quale, a parte certe clamorose cantonate, sa veder chiaro, chiarissimo, in alcuni fenomeni di Hollywood come John Huston e Stanley Kramer (si dice che in Time, sotto sotto, lavori lo zampino di Robert Sherwood: informazione che ti cedo come me l'hanno data). Non prendo posizione a favore di Viazzi e neppure contro. Lascio a lui l'intera responsabilità della demolizione dei vecchi miti che da qualche tempo va operando nelle pagine di Cinema (stroncatura di Greta Garbo, polverizzazione di Shanghai Express, ecc.).

VIN. SI. (Napoli). - L'appello è stato lanciato. Aspettiamo.

NERIO T. (Taranto). - Una cartolina da Taranto mi porta i tuoi auguri. Devo crederla autentica? Tu sai il perché di questa mia domanda.

A. M. NEGRI (Milano). - La donna-aiuto-regista di De Sica per Miracolo a Milano è la signora Alessandri, il cui nome torna nei titoli di testa dei film prodotti dalla società, appunto, di De Sica. Un giudizio su Joan Fontaine e Vivien Leigh? Preferisco la seconda, ovviamente; e se è vero quel che mi dicono, in teatro è più completa che sullo schermo. La Fontaine dei primi anni — non di Musica per signora e neppure di Una magnifica avventura, bensì di Rebecca e di Sospetto — mi sembrava promettente. Poi s'è votata ai ruoli di perpersa — senza scampo alternando qualche apparizione in veste di dolce-com-problema-centrale: quanto basta per indurci a trascurarla.

AMERICO ZANETTI (Bologna). - A te come agli altri lettori che chiedono indirizzi di attori e registi francesi consiglio di mandare la corrispondenza presso Unifrance-film, 77 Champs Elysées, Paris (8°).

IL POSTIGLIONE

Un referendum su "Roma ore 11"

AL CINEMA Dal Verme di Milano, organizzata dal Gruppo lombardo giornalisti cinematografici, ha avuto luogo una proiezione popolare con referendum del film Roma, ore 11 di Giuseppe De Santis. Dei 1800 spettatori presenti, 273 (pari al 15,1%) hanno risposto al referendum; di essi, 251 (cioè il 91,94%) hanno espresso parere favorevole e 15 (5,50%) parere favorevole con riserva; 7 (2,56%) hanno invece dato parere negativo.

GIUDIZI FAVOREVOLI. - «Straordinariamente umano» (Natale Callegari, meccanico); «Questo lavoro è profondamente umano e di grandissimo pregio artistico» (Tina Cremonesi, casalinga); «Per tutte le dattilografe che come me aspettano un posto, ti ringrazio e ti abbraccio De Santis» (Ginetta Maffei, dattilografa); «Realistico. Umano. Convincente» (Massimo Calvi, studente); «Veritiero!» (un disoccupato); «Ottimo da tutti i punti di vista, umani e tecnico-artistici» (Gustavo Latis, architetto); «Il film è una pura realtà della vita attuale» (Luigi Comolli, commerciante); «Questo film è la vita reale che viviamo e che deve cambiare» (Vincenzo Gerace, venditore ambulante); «E' forse il più bel film ch'io abbia mai visto in vita mia! Il Regista, al quale mando il mio plauso più entusiastico, ha utilizzato una disgrazia — non imputabile a individui singoli, ma alla attuale organizzazione della società — per mettere in luce, con quadretti artistici e commoventi al tempo stesso, le terribili conseguenze, materiali e morali, dell'attuale saturazione demografica italiana. Se presentato nei grandi paesi d'immigrazione, questo film sarà, per la nostra emigrazione, più efficace di qualsiasi trattativa diplomatica» (Francesco Sulpizi, avvocato); «La classe operaia darà lavoro sicuro alla dattilografa che ancora aspetta» (R. Fattorelli, operaio); «Un'alta espressione di poesia. Non solo si vede il film, ma lo si vive» (L. Rognini, impiegata); «Questo film racchiude in sé un grande significato: mette in risalto la miseria con la ricchezza» (Mario Papi, scolaro); «I film italiani sono un vertiginoso gioco di specchi, e Roma, ore 11 è lo specchio migliore, perché in esso, chiaramente, si proietta la nostra immagine» (Gaetano Benedetti, sarto); «Film profondamente sociale che rispecchia in ogni particolare il fallimento di una società borghese decaduta e superata. Film che tutti gli italiani devono vedere per potersi maggiormente comprendere ed amare!» (Domenico Cervo, operaio); «Film molto bello per la fusione degli elementi sorridenti con i drammatici. La tensione, così viene sfumata ed hanno pieno risalto i motivi umani della vicenda» (Maria Merlo); «Questo film è molto originale per ogni sua battuta veristica, per tanto lo trovo interessante e degno di esser visto da ogni italiano che abbia almeno una briciola di buon senso» (Velia Tacchini, operaia); «Il popolo italiano ha diritto di conoscere la verità sulle sue miserie, la realtà non deve fare paura. Il cinema italiano è sulla buona via» (Giuseppe Lanzi, tornerio); «In questo film di De Santis non si hanno più i preziosismi dannunziani di certe scene, di certi atteggiamenti come nei suoi precedenti film. Unico motivo è una rigorosa semplicità. La drammaticità più intensa scaturisce da un senso di totale realismo che coinvolge lo spettatore. Un realismo che fonda la sua tragedia sulle parole dal senso più noto (quindi sui fatti più veri) ma che alla luce della vita vissuta (in ogni classe) acquistano un valore di simbolo, di sangue, di disperata passione» (Mario Calbani, universitario); «Roma, ore 11 mette ognuno di noi davanti alla triste realtà della vita d'ogni giorno: noi purtroppo questa vita la viviamo giorno per giorno, vorrei che a vedere questi film andassero quei signori che ben poco conoscono i nostri affanni e le nostre miserie nella ricerca d'un lavoro. Ben vengano questi film, verrà così un giorno che anche questi signori apriranno gli occhi alla dura realtà e comprenderanno che è vano osteggiarli quando gli amatori di detti film saranno milioni di persone d'ogni ceto sociale» (Battista Vantini, operaio); «Un buon film che scava in profondità uno dei problemi che più assillano la nostra umanità: il bisogno di lavoro; un bel film che ci dà una idea precisa e commovente di quel che può

esserci dietro le due o tre righe di un annuncio economico; della pluralità di vicende, ora umoristiche, ora drammatiche, ora tragiche, ma sempre umane, che possono nascondersi sotto la trascurabile apparenza di poche e scarse parole di quarta pagina. E' merito di De Santis aver saputo raccontarle senza retorica alcuna» (Sergio Ferrario, laureando in ingegneria); «200 ragazze disposte a lavorare per 15.000 lire mensili è indice di una società miserabile, ma che ci stiano registi come De Santis e Zavattini che sentono il dovere umano e sociale di analizzare artisticamente e far conoscere queste cose, dimostra che si può e si deve fare qualcosa perché queste vergogne cessino» (Maffezzoni, impiegato); «L'etero travaglio dell'umanità è espresso con una aderenza alla realtà singolare. Vedendo questo film sembra di passare accanto al nostro prossimo e di udire le sue sofferenze e le sue gioie; ripensandoci ci si sente più buoni, anzi quasi partecipi di questi sentimenti» (Antonino Verdime jun'or, avvocato); «Tutte noi fanciulle ci riconosciamo in quelle ragazze, nei loro



sentimenti familiari, nei loro problemi sociali, alla ricerca di un lavoro che ci apra la via a un domani migliore. Proseguite su questo cammino! E' la giusta strada del cinema italiano» (A. Zotter); «Non ricordo un film così curato in ogni particolare. Fin dalla presentazione dei titoli, l'opera si annuncia interessante» (Adriano Bernacchi, operatore cinematografico); «Il film è un colosso della cinematografia italiana. Ce ne vorrebbero tanti, basati su ogni categoria, in special modo sulla professione degli autotreni e servizi di linea. Sopra tutto dovrà essere visto dagli scolari, in special modo quelli delle università, organizzati dai maestri stessi. E inviterei tutte le madri e i padri ad intervenire a questo grande film che deve essere molto meditato per l'avvenire dei loro figli» (Ettore Boracchi, autista); «Il regista e tutti i realizzatori del film, postisi di fronte ad un fatto di cronaca, non si sono limitati soltanto a descriverlo, ma lo hanno sviluppato in modo corale, al punto di farlo diventare il dramma di tutta una generazione. Va posta in rilievo l'obiettività con la quale è stato trattato questo argomento così vivo e bruciante nell'ora attuale» (L. Cova); «Sono orgogliosa di questo genere di film italiani, umani nella loro realtà. Continuare così vuol dire contribuire al lavoro, alla pace e al progresso, e ciò merita, oltre che plauso, riconoscenza» (Franca Speziali, impiegata); «La madre di Simona ha detto: Gli italiani fanno sempre vedere i propri stracci al mondo. Ma De Santis in Roma, ore 11 è costretto a farli vedere, sperando che un giorno risolto il problema della disoccupazione, sia risolto anche

il problema degli stracci» (Luisa Anelli, studentessa).

GIUDIZI FAVOREVOLI CON RISERVA. - «Film ottimo, altamente sociale perciò interessantissimo, nonostante qualche leggero squilibrio in pochissime scene: la confusione all'ospedale, qualche battuta durante i sopralluoghi del commissario di polizia» (Luigi Crivelli, impiegato); «Felice scelta del soggetto ed eccellente interpretazione. Deprecabili certi errori tecnici, es. foglie secche sul terreno in gennaio; progettista di una casa costruita presumibilmente 50 o 60 anni fa» (Guido Populin); «Una radiografia della società che ne scopre le piaghe ma non ne indica compiutamente i rimedi» (Antonio Natali, sindacalista); «Ottimo film per l'Italia, ma non per l'estero» (Piero Livesani, impiegato); «Film più che buono, malgrado qualche discontinuità» (Michele Dragonetti, medico chirurgo); «Un bel film sincero ma un po' scuro e buio» (Dino Rognati, studente); «Film potente e artisticamente perfetto. Il suo messaggio sociale trova però il suo limite nella indicazione troppo vaga dei rimedi: come per Ladri di biciclette lo spettatore sprovveduto resta impressionato dalla visione delle miserie ed è portato a considerarle piaghe insanabili. Nella realtà ci sono uomini che sanno indicare le soluzioni. Ma nel cinema non ne ho ancora visti (forse

per la censura)» (Giorgio Maggiolini, impiegato).

GIUDIZI NEGATIVI. - «Pessimo film; in ogni scena c'è un continuo insistere nel voler ricordarci che abbiamo fatto male a nascere» (Maria Mariani); «No, non sapete che esaltare miseria. Lo spirito che ha animato questo film è polemico e la polemica è nemica dell'arte! Per questo nel complesso non mi è piaciuto. E poi è proprio vero che a noi piace solo denudare i nostri stracci. Umanità e motivi umani non sono solo dove c'è miseria, e questo i registi italiani sembrano averlo dimenticato» (Ida Ricci Curbastro, studentessa universitaria); «Da un regista di tendenze comuniste non poteva che sortire un film di propaganda comunista. Mi sembrava di essere in una sede del P.C.I. dato l'argomento del film e le intemperanze del pubblico con applausi all'URSS. Come la personalità delle "sue" disoccupate si realizza nel mangiare, nelle calze di naylor, nelle borsette e il loro travaglio è di avere un'occupazione per ottenerle, così la personalità del regista si realizza nel ricevere il molto denaro che il film indubbiamente incasserà e il suo travaglio spirituale... bé... è risolto! Vorremmo consigliargli però una maggiore accortezza quando si deciderà a somministrare al popolo la sua prossima "insalata russa condita con l'olio dei film americani" di evitare cioè di indurre a riflessioni di questo genere: "in una società in cui si censura una simile intervista ad uno statale, perché non è stato censurato un simile film?". Sono riflessioni pericolose che potrebbero influire sui suoi incassi». (Daniele Mazzoli, studente).



Cinema svedese. Anita Björk in Kvinnors väntan ("Attesa di donne"), recentemente diretto da Ingmar Bergman. La Björk si rivelò con Fröken Julie ("Signorina Giulia"), il film di Sjöberg che ottenne l'anno scorso, a Cannes, il "Gran Prix" a pari merito con Miracolo a Milano di De Sica-Zavattini.