

GIORGIO ARMANI



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 89

NUOVA SERIE - 30 GIUGNO 1952

LETTERE

ROMA, giugno.

Caro Aristarco,

non mi meraviglia che il signor Giuseppe dall'Ongaro abbia risposto in modo piccato alla lettera di Italo Dragosei, né trovo impropria a questi successivamente la replica, voglio dire che lega alla lettera che Cinema pubblicò nel n. 85, così singolarmente acida da far davvero pensare che Dragosei, dopo tentato di beccarsi in un modo o nell'altro le 200 mila lire del Centro S. C. attraverso un soggetto spedito al concorso noto, non abbia ottenuto successo. Perché al concorso debbano partecipare solo i "rifiuti" o gli "scarti" non capisco. Che cosa significa «nessuna persona seria si metterà a scrivere soggetti per guadagnare duecento mila lire ecc.»? Che significa quest'espressione, dello "scrittore serio" che non si metterà mai a scrivere per il C.S.C.? Mi sembrano francamente frasi assai azzardate, velenose e indirizzate contro un ente che male o bene ha dato un certo numero di attori, di registi, di attrici, di costumisti eccetera, una volta attraverso Chiarini, altra volta attraverso Barbaro, un tempo con Pasinetti, ora con Blasetti eccetera. Personalmente non ho fatto in tempo a spedire al concorso un mio soggetto; l'avrei regolarmente fatto, e non vedo in questo passo niente che avvilisca la mia professione di scrittore. E' certe volte facile avere un "petit rien" per la testa che potrebbe diventare proprio un soggetto, e che invece d'un racconto può interessare un trattamento: perché non provare? Praticamente è più facile che un soggetto riesca a imporsi attraverso un concorso, che lungo la faticosa trafila della spedizione a una società, dove il più delle volte (lasciamo andare il caso personale e i rapporti di cordialità che possono legarmi qua e là alla Lux o alla Cines o altrove) il soggettista eventuale, non conosce nessuno.

Perché un soggettista vincitore di un concorso non debba saper scrivere una lettera in buon italiano, mi riesce difficile capire: tuttavia, fosse così, tanto meglio: innegabilmente gli attori che certe volte Castellani, Rossellini, De Sica ci han presentato cavati dalla folla erano di qualità: nessuno gli ha chiesto mai di scrivere una lettera in italiano; al soggettista è poi necessaria la conoscenza della consecutio? Che ci dia il soggetto, e il regista gli apporrà il predicato, e nella sua qualità di critico cinematografico il Dragosei gli aggiungerà il complemento. Quel che conta è però il "soggetto" intorno al quale pare sia una certa crisi. Lodevole anzi che un ente pubblico si offra mettendo denaro in palio onde scoprire gente nuova: non grammatica ma idee, fatti. La mia lettera intende difendere un principio di libertà che francamente Dragosei con la sua nota in diversi aspetti mina: accogliendola si sancisce dunque che solo gli scarti e i sottoprodotti della letteratura scrivono soggetti per un concorso; e che i vin-

citori sono sempre "raccomandati". La medesima lettera accolta che fosse tacerrebbe per sempre di incapacità i membri d'una commissione giudicatrice, o peggio li sottoporrebbe alla qualifica di disonesti. Né Blasetti né Lanocita e gli altri vanno offesi così. A mia conoscenza fra i giornalisti scrittori critici italiani il mercimonio è assai meno frequente di quello che il Dragosei vuol far credere; sono frequenti invece la gelosia, l'invidia, l'ira, il veleno, la sufficienza, il padreterno, la gloria. Ai concorsi, quando sono aperti con tutte le regole, non vedo perché non si debba concorrere: a uno dei "premi Strega" del dopoguerra immediato, per l'"inedito" risultò non proprio vincitore ma segnalato un giornalista critico teatrale che andava per la maggiore, Giorgio Prosperi, il quale tuttavia nonostante la notorietà sua non aveva pubblicato come non l'ha oggi nemmeno un libretto piccolo così. Perché non avrebbe dovuto concorrere del resto? E perché io domani non dovrei concorrere al premio in palio presso il Centro?

E di più, perché proprio il soggetto di un vincitore o i tre o quattro soggetti all'anno che il Centro segnala, dovrebbero rovinare, distruggere il cinema italiano? Il cinema italiano: bella frase, si parli piuttosto di ciclismo, come ne parla da bravo competente e forse da professionista, il Dragosei: di ciclismo, quello esiste, ha tradizioni e molti eccetera. Ma il cinema italiano è un'avventura basata su alcuni nomi e su molte ripetizioni, nella sua sostanza mi domando ancora dove sia e che cosa sia. Risponde davvero a specchio del gusto e delle opinioni pubbliche? — Non mi si facciano citazioni da Giuseppe de Santis o da Lizzani, perché una rondine non fa primavera, e perché la cronaca ritardata anche nella sua pulitezza, arriva sempre in ritardo. Esistono filoni, che male o bene vengono più o meno sfruttati all'improvviso, esiste una specie di industria nella quale liberamente è dato a tutti di accedere — e questo va segnalato come un grande merito contro altre industrie similari europee più chiuse e meno facili a essere abbordate avventurosamente. Nella verità, da noi si fa il cinema come si fanno altre cose, a caso, senza riflessione, — semplicemente perché qualcosa va pur fatto e denaro occorre ogni giorno. La lettera del Dragosei risponde non male al clima di avventure che il nostro cinema trascina con sé, e dove gli errori maggiori sono Roma, città aperta, Ladri di biciclette, Vivere in pace, o Due soldi di speranza. Questi gravi errori pagati col successo e i premi internazionali, si scontano regolarmente e per nostra fortuna con Catene, Core 'ngrato e gli altri film che forse Dragosei è intento a fare o a sceneggiare. Ritengo che tutti i miei colleghi giornalisti e scrittori siano fondamentalmente della stessa mia opinione, a parte i

vari personalismi che questo scambio di corrispondenza pubblica può portare al seguito.

In ogni modo, a difesa del diritto morale che hanno tutti gli scrittori noti o ignoti di partecipare a regolari concorsi regolarmente banditi o di essere premiati, e per la tutela del buon nome dei giudici, — scrittori e giornalisti anche loro, — sono pronto a chiamare in causa Libero Bigiaretti, Lea Quaretti, Casola, Montanelli, Libero de Libero, Dino Buzzati e mille altri scrittori e giornalisti che han vinto premi o concorsi sotto ogni formula, e Corrado Alvaro nella sua qualità di presidente del Sindacato degli scrittori italiani: è l'ora che la gente impari anche un po' d'educazione pratica se le ristampe del "Galateo" non bastano.

Con tutta la cordialità del tuo

Renato Giani

Anche Renato Giani confonde le carte in tavola, mi accusa di aver detto male di Garibaldi e del garibaldini, si atteggia a difensore di Chiarini, di Barbaro, di Pasinetti, di Blasetti, di Prosperi, di Lanocita, di Alvaro e di Bigiaretti (quasi tutti miei cari amici che sanno bene di non essere stati offesi), ma in verità vuole difendere la sola persona che non nomina, cioè l'unico direttore "politico" che il C.S.C. abbia avuto, Giani sa bene, ma finge di non capire che, per esperienza, non si può credere ai concorsi per soggetti cinematografici, né si può pensare che uno scrittore "serio" sia disposto a correre il rischio di una "segnalazione" per solo duecentomila lire e in un concorso che non si può definire "letterario", tra concorrenti "presi dal vero" come gli interpreti del film neorealista. Forse il mio contraddittore non sa che un buon soggetto non basta a fare un buon film, mentre solo le buone sceneggiature e le buone regie possono fare i capolavori (veda Ladri di biciclette). Due soldi di speranza, oppure si faccia dare qualche ripetizione al C.S.C.). Quando infine Renato Giani insinua il velenoso sospetto che io possa essere un concorrente deluso, mente sapendo di mentire, poiché io non partecipo a concorsi da quindici anni in qua. Vada pure a razzolare insieme al Protettore che difende, tra i soggetti bocciati del C.S.C.: se vi troverà un manoscritto mio o di un mio congiunto, gli regalerò un rasoio elettrico; diversamente il signor Giani rimane in malafede (del resto, basterebbe il suo lungo sproloquio ad accusarlo, dal momento che non porta argomenti utili alla polemica). In quanto al Galateo, non credo sia autorizzato a parlare di educazione chi, come Giani, è sempre entrato nella mia stanza di redazione senza bussare.

Italo Dragosei

BOLOGNA, giugno.

Caro Aristarco,

quello che Fortunato Cirino dice nella sua lettera a Cinema, apparsa nel n. 86, è sacrosanta verità, peccato che dai miei scritti il Cirino abbia tratto deduzioni inesatte. E' vero che io su Cinema (e qui aggiungo anche su altre riviste e su altri quotidiani, nelle aule universitarie e nei corsi per insegnanti) ho appena sfiorato «un argomento scottante», ma non è vero che poi abbia trovato «più comodo scaricare tutto sulla impreparazione dei maestri». I maestri, è ovvio, non hanno colpa della loro impreparazione, e io non li ho mai rimproverati in questo senso;

semmai me la sono presa con la scuola che non si preoccupa di dar loro una preparazione, sia pur minima, sul cinema inteso come arte e cultura, cioè come mezzo formativo e istruttivo.

So benissimo che non sono quattrocento soltanto i maestri impreparati, ma l'ottanta per cento, e so pure che tutti vorrebbero aggiornarsi sul cinema. Nessuno più di me ritiene importanti i maestri che insegnano lontano dai grandi centri (mi sono duramente battuto in questi ultimi tempi proprio contro chi riteneva tali insegnanti privi di esperienza) e se per il momento, corsi di cultura cinematografica si sono avuti soltanto a Bologna e in pochi altri grandi centri non è colpa mia. Tuttavia giova considerare che a tali corsi, per ragioni comprensibili a chi ha confidenza con la scuola italiana, partecipano, in genere, proprio i maestri confinati ad insegnare su una montagna o in una lontana frazione di villaggio.

Si dice da molte parti: basta con le dispute e gli articoli, passiamo ai «fatti». E a quali «fatti», di grazia? Personalmente più di scrivere e tener corsi non posso fare e credo che moltissimi siano nelle mie condizioni. Chi sta alle leve di comando faccia: io posso soltanto dare qualche indirizzo, smuovere un po' le acque morte, denunciare qualche errore. Se nessuno scrivesse, discutesse, litigasse magari, per tema di essere accusato come teorico, chi poi si sentirebbe in dovere di passare ai «fatti»? Bisogna stare attenti alla facile retorica della «concreta attività pratica». Un proiettore in più o in meno nelle scuole significa ben poco se la struttura organica dell'insegnamento, la formulazione dei programmi, la mentalità del personale insegnante e soprattutto direttivo resteranno immutati. In un problema vasto e complesso come quello del cinema nella scuola è difficile separare la teoria dalla pratica.

Ammetto, come ho dichiarato dianzi, di aver appena sfiorato lo argomento, ma, per me, il problema del cinema nella scuola o, più esattamente, dei rapporti fra cinema e scuola è troppo importante e difficile perché pretenda di risolverlo da solo con una serie più o meno felice di articoli. Confesso che non mi sento di avere il toccasana in tasca: tutto quello che onestamente posso fare oggi è di parlare delle mie varie esperienze, dei miei dubbi, delle mie convinzioni a mano a mano che si manifestano, affinché altri sviluppino le mie osservazioni, aggiunga alle mie le sue esperienze e deduzioni. Se nei miei articoli ho posto delle domande a queste, risponderò soltanto quando mi riterrò in grado di poterlo fare, non un minuto prima. Non saprei concepire in modo diverso un onesto interessamento per l'angoscioso problema del cinema scolastico.

E, dopotutto, proprio l'intelligente lettera di Fortunato Cirino, così piena di verità e di coraggio, è la dimostrazione chiara e indiscutibile che, almeno su Cinema, caro Aristarco, scrivere intorno a certi argomenti, sia pur solo per sfiorarne l'aspetto più scottante, non è fatica vana.

Vincenzo Bassoli

VICENZA, giugno.

Caro Cinema,

a Vicenza si proietta il film Umberto D. senza la scena in cui il compagno del protagonista recita il rosario all'Ospedale. Vorrei sapere se ciò si fa col permesso di qualcuno, o arbitrariamente.

Grazie ed ossequi.

Luciano Vighy

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Redattore capo: GUIDO ARISTARCO

Nuova serie
Volume VII

Anno V - 30
Giugno 1952

FASCICOLO 89

Questo numero contiene:

Lettere	Seconda di copertina
Cinema gira	346
SALVATORE CHIOLO	
Problema di mezzi o problema di uomini?	349
M. GANDIN e M. MAZZOCCHI	
Che cosa pensano del cinema	
(Inchiesta. Risposte di U. APOLLONIO,	
G. BEGATTI e A. SANT'ANGELO	350
A. PITTA e E. CAPRIOLO	
Sacerdoti: Dio ha bisogno degli uomini (III)	353
FERDINANDO ROCCO	
Mezzo secolo senza storia	355
O. D. F.	
Rider's indigest	356
STELIO MARTINI	
Indossa la giacca verde Soldati per la	
provinciale.	357
BRACCIO AGNOLETTI	
Otto per novecento, spettacoli in biblioteca.	359
GIORGIO N. FENIN	
Soltanto ora Pinky può baciare nel Texas .	362
KURT LINDER	
Da Gerusalemme a Roma Sjöberg con	
Barabba.	363
LUIGI PESTALOZZA	
Musica nel film	364
TOM GRANICH	
Galleria: Lizabeth Scott	364
ITALO DRAGOSEI	
La quinta rivoluzione della sepolta viva e c.	366
T. G.	
Biblioteca	366
GIUSEPPE GRIECO	
La nuova Piedigrotta del cinema italiano .	368
GULLIVER	
Segnalibro: "Il miglior narratore"	
di Cesare Pavese	370
VICE	
Film di questi giorni	372
ORESTE DEL BUONO	
I cortometraggi	373
VIRGILIO TOSI	
Circoli del cinema	374
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	376

Impaginazione: P. F. FRISONE

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085
PARIGI: 5, Av. Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. Jas 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
229 West, 97 Street - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministraz.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annue lire 2200 'semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Fredric March in "Death of Salesman", film diretto da L. Benedek



Brunella Bovo e Alberto Sordi in *Lo sceicco bianco*, un film critico sul romanzo a fumetto. Il film, che porta la firma di Federico Fellini, verrà presentato alla Mostra internazionale d'arte cinematografica.



Da Bambini, un cortometraggio di Francesco Morelli che verrà presentato al Festival internazionale di Heidelberg. Morelli si appresta a realizzare un film soggetto su sceneggiatura di Zazattini.

cioli, Marisa Merlini, Umberto Melnati, Carletto Sposito, Carlo Romano, Pietro Carloni, Gianni Cavallieri, Silvio Bagolini, Rita Livesi; **BELLEZZE IN MOTOSCOOTER** (SAFA-Palatin), regista Carlo Campogalliani, operatore Romolo Garroni, interpreti Isa Barzizza, Carlo Giustini, Virginia Belmont, Fulvia Franco, Enrico Viarisio, Riccardo Billi, Mario Riva, Linda Sini, Gianna Baragli, Maria Piazzai, Maria Pia Trepaoli, Aidé Zuffi, Galeazzo Benti, Carlo Mazzoni e alcune « misses » più o meno note: Vira Silenti, Gabriella Cioli, Simona Andreazzi, con la partecipazione 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 orchestra, con la partecipazione di Doris Duranti; **LA FANCIULLA DI POMPEI** (S.A.P. Film) regista Armando Fizzarotti, interpreti Renato Baldini, Roberto Rizzo, Silvana Muzi, Elli Parvo, Beniamino Maggio, Leda Gloria, Ugo D'Alessio, Natale Montillo, Nilla Pizzi; **LA VOCE DEL SILENZIO** (Cines-Franco-London Film), regista Georg Wilhelm Pabst, operatore Gabor Pogány, interpreti Aldo Fabrizi, Jean Marais, Paolo Panelli, Eduardo Cianelli, Daniel Gélín, Frank Villard, Umberto Spadaro, Cosetta Greco, Paolo Stoppa, Maria Grazia Francia, Fernando Fernán-Gómez, Checco Durante, Enrico Luzi; **LA FIAMMATA** (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 supervisione di Giuseppe De Santis e la consulenza tecnica di Basilio Franchina, operatore Rodolfo Lombardi, interpreti Yvonne Sanson, Alberto Farnese, Irene Galter, Folco Lulli, Mario Ferrari, Emma Baron, Enrica Dyrrell, Tino Carraro, Gualtiero Tumiati, Enrico Olivieri, la principessa indiana Lelamani, con la partecipazione di Carletto Sposito, Virgilio Riento e Roberto Murolo; **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 Colanineli, 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 Porrelli; **IL FALCO DELLA RUPE** (Ci-

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei 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; **IL SEGRETO DELLE TRE PUNTE** (che pare sia ormai il titolo definitivo del film annunciato precedentemente con i seguenti titoli: *Missione senza gloria* e *I conquistatori della Conca d'oro*; Panaria Film), regista operatore e troupe tecnica uguali al film precedente, interpreti Massimo Girotti, Tamara Lees, Roldano Lupi, Luciana Vedovelli, con la partecipazione di Umberto Spadaro (i due film sono stati, come è noto, realizzati contemporaneamente, utilizzando in parte il complesso scenografico de *La carrozza d'oro* di Jean Renoir, prodotto anch'esso dalla Panaria); **I TRE CORSARI** (Ponti-De Laurentiis), regista Mario Soldati, operatore Tonino Delli Colli, interpreti Ettore Manni, Cesare Danova, Marcello Salvatori, Marc Lawrence, Barbara Florian, Alberto Sorrentino, Tiberio Mitri; **JOLAN-**

DA LA FIGLIA DEL CORSARO NERO (Ponti-De Laurentiis), regista, operatore e troupe tecnica uguali al film precedente, interpreti Kay Wilkens, Marc Lawrence, Ettore Manni, Renato Salvatori, Barbara Florian, Umberto Spadaro, Guido Celano (anche queste due produzioni sono state realizzate nello stesso tempo, e dato che si tratta di due film salgariani, le scenografie, i costumi e persino alcuni attori sono stati utilizzati in entrambi i film); **FANCIULLE DI LUSSO** (Cines-Riviera Film Inc.), regista Bernard Vorhaus, operatore Piero Portalupi, interpreti Anna Maria Ferrero, Brunella Bovo, Rossana Podestà, Susan Stephen, Jacques Sernas, Marc Lawrence, Elisa Cegani, Claudio Gora, Roberto Rizzo, Clelia Matania, Giovanna Pala, Colette Laurence, Estelle Brodie, Lawrence Ward, Steve Barclay; **UNA CROCE SENZA NOME** (Prod. Cin. Prodan-Torri), regista Tullio Covazzi, operatore Carlo Carlini, interpreti Carlo Ninchi, Franco Golisano, Franca Tamantini, Marco Tulli, Peter Trent, Giovanni Grasso, Massimo Pianforini, i ragazzi Nino Pesina, Luciano Caruso, Enzo Cerusico, Michele Capezzoli, Franco Pastorino, la bambina Michela Ro-

berts, con la partecipazione di Gianni Rizzo.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: **L'ORFANELLA DI POMPEI** (Colamonic-Montesi), regista Flavio Calzavara, operatore Adalberto Albertini, interpreti Hélène Rémy, Roberto Rizzo, 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-Gómez; **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 (una parte del film si compone di materiale di repertorio e di vari brani di "classici" della storia del cinema); **IL TENENTE GIORGIO** (Flora Film), regista Raffaele Matarazzo, operatore Mario Montuori, interpreti Massimo Girotti, Milly Vitale, Gualtiero Tumiati, Eduardo Cianelli, 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, interpreti Leonora Ruffo, Gino Cervi, Marina Berti, Gino Leolini, 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 Fran-

Gabin e Michèle Morgan in una scena di *La minute de vérité* (L'ora della verità) di Delannoy.



neproduzioni 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 Gallea, 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 Simimberghi, Alfredo Colella, Paolo Silveri, Guido Costantini; I SETTE DELL'ORSA MAGGIORE (Valentia Film-Ponti-De Laurentiis), regista Duilio Coletti, operatore Aldo Tonti, interpreti Eleonora Rossi-Drago e autentici ufficiali di Marina; LASCIAMOLI VIVERE (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 Giorda, Natale Cirino, Tina Lattanzi, Carletto Spósito, 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; I FIGLI NON SI VENDONO (Schermi Associati-Zeus Film), regista Mario Bonnard, operatore Tino Santoni, interpreti Lea Padovani, Maria Grazia Francia, Paola Barbara, Jacques Serinas, Antonella Luadi, Checco Durante; CINQUE POVERI IN AUTOMOBILE (Documento Film), regista Mario Mattoli, operatore Mario Albertelli, interpreti Aldo Fabrizi, Tina De Filippo, Eduardo De Filippo, Walter Chiari, Isa Barzizza; ROMAN HOLIDAY (Paramount), regista William Wyler, interpreti Gregory Peck, Audrey Hepburn, Margaret Rawlings, Tullio Carminati, Harcourt Williams, con la partecipazione di numerosi esponenti dell'aristocrazia romana e straniera (le prime riprese di tale film di produzione americana, che verrà interamente girato in Italia, sono state effettuate nei saloni di Palazzo Brancaccio a Roma); LA PRESIDENTESSA (Excelsa Film-Amato), regista Pietro Germi, operatore Leonida Barboni, interpreti Silvana Pampanini, Carlo Dapporto, Aroldo Tieri, Luigi Pavese, Lina Volonghi, Guglielmo Barnabò; LA LEGGENDA DEL PIAVE (Prod. CO-TU, ovvero: Raffaele Colamonic e Alfredo Tupini), regista Riccardo Freda, operatore Sergio Pesce, interpreti Gianna Maria Canale, Renato Baldini, Carlo Giustini, Edoardo Gognoli; DRAMMA SUL TEVERE (Aventino Film), regista Tano Boccia, operatore Carlo Belleri, interpreti Renato Baldini, Aldo Fiorelli, la principessa russa Zina Rachevsky, Bianca Doria, Cesare Fantoni, Silvana Muzi, Alberto Sorrentino, Nando Checchi; IO, AMLETO (Macario Film), regista Giorgio Simonelli, operatore Domenico Scala, interpreti Erminio Macario, Rossana Podestà, Carlo Ninchi, Camillo Pilotto, Virgilio Riento, Roberto Rizzo, Franca Marzi, Elena Giusti, Dante Maggio, Adriano Rimoldi, Giuseppe Porelli, Sara Urgi, Giancarlo Vessio, Guglielmo Barnabò, Alfredo Varelli; IL



Giuseppe De Santis mentre dirige Silvana Pampanini in Una corona per Anna Zaccheo, film più biografico.

FIGLIO DI LAGARDÈRE (Prod. Venturini), regista Fernando Cerchio, interpreti Rossano Brazzi, Milly Vitale, Yvette Lebon, Vittorio Sanipoli, Nerio Bernardi, Gabrielle Dorziat; IL BOIA DI LILLA (ovvero La vita avventurosa di Lady Winter, prod. Venturini-Atlantis), regista Vittorio Cottafavi, interpreti Rossano Brazzi, Yvette Lebon, Maria Grazia Francia, Armando Francioli, Roger Caussimon, Enzo Fiermonte; I MORTI NON PAGANO TASSE (Prod. Tino Scotti), regista Sergio Grieco, operatore Renato Del Frate, interpreti Tino Scotti, Tina De Filippo, Franca Marzi, Clelia Matania, Aroldo Tieri, Tino Buazzelli, Gu-

glielmo Inglese, Carlo Campanini; GIOVENTU' TRADITA (già annunciato col titolo I nostri figli: Film-costellazione), regista Michelangelo Antonioni, operatore Enzo Serafin, interpreti (dell'episodio che si svolge in Italia) Anna Maria Ferrero, Franco Interlenghi, Eduardo Cianelli, Evi Maltagliati, Umberto Spadaro: prenderanno parte inoltre all'episodio da girarsi entro Luglio nei dintorni di Londra gli attori David Farrar e Peter Reynolds, e a quello che sarà realizzato entro agosto in Francia Pierre Fresnay e Arnoul.

La questione relativa...

...alla legittimità dei nulla osta per

l'apertura di nuove sale cinematografiche, concessi dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri in comuni già saturi di locali, è stata recentemente risolta da un'importante decisione depositata presso la segreteria della IV sez. del Consiglio di Stato. Con tale decisione, che interessa tutto l'esercizio cinematografico in quanto stabilisce che il rapporto limite di un posto cinema per ogni dodici abitanti è vincolativo per l'amministrazione, non verranno più concessi nulla osta per l'apertura di nuovi cinematografi in quei Comuni dove tale rapporto limite sia già stato raggiunto o venga sorpassato per effetto della nuova concessione. Il Con-

Birger Malmsten e Maj-Britt Nilsson nell'interessante film svedese Sommarlek. Regia di Igmarm Bergman.





Barbara Laage e Yvan Desny in La P... respectueuse di M. Pagliero.

siglio di Stato, con la decisione in parola, ha accolto i ricorsi proposti dagli esercenti di Rovereto e di Piacenza, che erano difesi dall'Avv. De Tiberis.

Nel quadro...

...del II Salone Internazionale della Tecnica, che si svolgerà a Torino, nel Palazzo Esposizioni al Valentino, dal 27 settembre al 9 ottobre, il settore riguardante la Tecnica cinematografica, fotografica e ottica comprenderà la «Prima Mostra Internazionale di Fotografia Artistica», organizzata dall'Associazione fotografica subalpina. Dal 6 al 9 ottobre avrà luogo inoltre il III Congresso Internazionale di Tecnica Cinematografica, avente per tema «Cinematografia e Televisione», al quale si accompagnerà la «Settimana Cinematografica Internazionale», in collaborazione con la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, con proiezioni dei migliori film premiati al Festival.

Una Rassegna...

...dedicata al film non professionista, e precisamente al cinema per famiglia e al cinema surrealista e astratto, si svolgerà quest'anno durante la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Viene inoltre comunicato che alla II Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico, che rimarrà aperta durante tutto il periodo della Mostra, sono giunte finora le notifiche di partecipazione da Editori dei seguenti paesi: Algeria, Argentina, Australia, Austria, Belgio, Francia, Germania, Gran Bretagna, Irlanda, Svizzera, Stati Uniti d'America e Italia. Completerà la rassegna una sezione retrospettiva di libri pubblicati nel XVII secolo sui miracoli delle ombre riflesse.

GRAN BRETAGNA

Grande successo...

...ha ottenuto la «Settimana del Film Italiano» svoltasi a Londra nella seconda metà di Giugno, organizzata dall'Unitalia per la prima volta in Inghilterra. Sono stati proiettati i seguenti film: Il cappotto di Lattuada, Miracolo a Milano di De Sica, Moglie per una notte di Camerini (in prima mondiale), Le ragazze di Pia-

za di Spagna di Emmer, Bellissima di Visconti, Il cammino della speranza di Germi, Due soldi di speranza di Castellani e (fuori programma) La sposa non può attendere di Fanciolini. Il Don Camillo di Duviols, giudicato irriverente e quindi non approvato dalla censura locale (soprattutto per il dialogo fra il protagonista e Dio), è stato escluso dal programma e proiettato solo in visione privata, riservata a pochi eletti (fra cui il critico cinematografico del «Daily Telegraph», il quale ne auspica la diffusione in tutto il paese). Erano presenti alla manifestazione, quali rappresentanti della nostra cinematografia, la Dott. Donatella Piccioni per la Direzione Generale dello Spettacolo, il Direttore generale dell'Unitalia, Cassuto, i registi Aberto Lattuada e Luciano Emmer, e inoltre Gina Lollobrigida, Lia Amanda, Cosetta Greco e Gino Cervi, con una scorta di giornalisti.

FRANCIA

Una riforma radicale...

...del «Centro Nazionale della Cinematografia» è attualmente allo studio, allo scopo di liberare nei limiti del possibile il cinema dalle ingerenze governative, affidandone la cura dal punto di vista artistico al Segretario di Stato per le Belle Arti, e da quello commerciale e industriale al Ministero dell'Industria e Commercio. La progettata riforma viene messa in relazione, dagli ambienti interessati, alla nomina a Direttore del C.N.C. di Jacques Flaud, approvata dal Consiglio dei Ministri, al posto di Fourré Cormeray, la cui sostituzione secondo gli ambienti ministeriali era ormai inevitabile, sia per le sue relazioni con la categoria, divenute così amichevoli da sminuire la propria autorità, sia e soprattutto per il cattivo funzionamento della Commissione di selezione dei film di produzione nazionale destinati ai Festival internazionali.

AFRICA ORIENTALE

Un grande documentario...

...interamente a colori, verrà realizzato dal regista Giovanni Roccardi, da un soggetto di Alessandro De Stefani, che ne ha eseguito anche la sceneggiatura. Prenderanno parte al film, di produzione Phoenix-Titanus, gli attori Gabriele Ferzetti e Sophia Loren. Il film si intitolerà Africa sotto i mari.

U.S.A.

Joseph Burstyn...

...il più noto fra i distributori di film italiani negli Stati Uniti, ha iniziato la campagna di lancio del film di Rossellini Francesco giullare di Dio, che egli si propone di presentare a New York entro i primi di settembre. Nel sottolineare che il film è stato realizzato col consenso e con la partecipazione attiva delle autorità ecclesiastiche e che è fra l'altro interpretato da autentici frati, il Burstyn ha dichiarato di averne rimandata la presentazione in attesa che la Corte Suprema degli Stati Uniti si pronunciasse sulla questione del film Il miracolo, a suo tempo giudicato blasfemo.

La società...

...«Commercial Pictures Inc.», la quale aveva avuto la bella idea di presentare tranquillamente al pubblico americano l'ormai famoso film di

Max Ophüls La ronde, ha intenzione di ricorrere in appello contro la decisione della Corte di New York, la quale, come è noto, ha proibito la proiezione del film, giudicandolo «sconveniente».

Ecco la motivazione...

...con cui la «Legione Nazionale per il Buon Costume», organizzazione di carattere cattolico che giudica i film proiettati negli Stati Uniti suddividendoli in tre categorie («approvati», «approvati con limitazioni» e «condannati»), ha messo all'indice il film di Luigi Comencini Persiane chiuse: «...tratta un argomento moralmente non adatto ad essere portato sullo schermo e contiene situazioni ed abbigliamenti suggestivi. Esso tende inoltre a suscitare simpatia per le azioni immorali».

Tre milioni di dollari...

...verrà a costare la Salomè che William Dieterle sta dirigendo per la Columbia, con Rita Hayworth e Charles Laughton. L'ufficio stampa della casa produttrice fa sapere che i sette veli della famosa danza saranno colorati in tinte delicatissime e ne sottolinea la trasparenza, la quale verrà mantenuta anche attraverso dieci spessori. Insieme a tali ghiotti particolari che rassentano l'impudicizia, viene comunicato che Bette Davis, incautamente interpellata per sostenere il ruolo di Erodiade, si è rifiutata di prendere parte al film, anche se in Technicolor.

Elmo Lincoln...

...il «Maciste» del cinema americano, noto come il primo Tarzan dello schermo, è morto a 63 anni a Los Angeles. Era nato infatti a Rochester (Indiana) nel 1889, e dopo aver preso parte ad alcuni film fra cui The Birth of a Nation (1915) di Griffith, era divenuto popolarissimo nel ruolo del personaggio creato da Edgar Rice Burroughs, impersonandolo per la prima volta nel 1918 nel film Tarzan of the Apes. Numerosi furono gli attori che dopo di lui continuarono la serie dei film ispirati al medesimo personaggio anche se in soggetti e vicende diverse da quelle dei romanzi di Burroughs; ne diamo l'elenco, ponendo accanto al nome dell'attore il titolo del primo film del genere da lui interpretato: Gene Polar («The Return of Tarzan», 1920), P. Dempsey Tabler («The Son of Tarzan», 1920), James H. Pierce («Tarzan and the Golden Lion», 1927), Frank Merrill («Tarzan the Mighty», 1929), Johnny Weissmuller («Tarzan the Ape-Man», 1932), Buster Crabbe («Tarzan The Fearless», 1933), Herman Brix («The New Adventures of Tarzan», 1935), Glenn Morris («Tarzan's Revenge», 1938), e Lex Barker («Tarzan's Magic Fountain», 1949), l'ultimo della serie e ancora in funzione.

U.R.S.S.

Su vari episodi...

...tratti da motivi esposti dai vari delegati alla Conferenza Internazionale per la difesa dell'infanzia, svoltasi recentemente a Vienna, si impernia un documentario a lungometraggio prodotto dal «Cinestudio Centrale», da poco revisionato ed approvato dal Ministero della Cinematografia: il

film, intitolato Per la felicità dei bambini, contiene naturalmente numerosi spunti polemici specie per quanto si riferisce al continuo raffronto fra la vita dei bambini nei paesi occidentali e quella dei bambini russi, cinesi e degli altri paesi dell'oriente europeo.

Fra i rari...

...film di produzione americana che vengono diffusi nell'Unione Sovietica in questo periodo, è da notare un vecchio film che risale al 1937, proiettato evidentemente a scopo polemico: si tratta di They Gave Him a Gun, diretto per la Metro Goldwyn Mayer da W. S. Van Dyke, nel quale si narra la triste vicenda di un reduce che diventa gangster nel primo dopoguerra. Gli intenti con cui il film viene presentato a tanti anni di distanza sono evidenti nel titolo russo, che tradotto letteralmente vuol dire: La sorte di un soldato in America. I comunicati precisano inoltre che il film viene proiettato contemporaneamente in 24 cinematografi di Mosca.

BERLINO OVEST

Alla presenza...

...delle autorità tedesche e alleate si è concluso il Festival di Berlino, nel quale l'Italia ha ottenuto tra le dieci nazioni partecipanti la maggiore affermazione complessiva, a unanime giudizio della stampa e del pubblico. La nostra selezione era composta, come è noto, dei seguenti film: Miracolo a Milano, Tre storie proibite, Moglie per una notte, Le ragazze di Piazza di Spagna, Sensualità, Bellissima e Il cappotto. Per quanto riguarda quest'ultimo in particolare, scelto come spettacolo conclusivo della manifestazione, viene comunicato che il film di Lattuada ha ottenuto al referendum ufficiale al quale è stato chiamato il pubblico, 175 voti, classificandosi al secondo posto assoluto dopo il film svedese Ella danzò una sola estate che ne ha ottenuti 78. Erano presenti a Berlino in rappresentanza della cinematografia italiana, il Dr. Scicluna Sorge, della Direzione Generale dello Spettacolo, il Dr. Pineschi, dell'Unitalia, Gino Cervi e l'immane Lia Amanda.

CECOSLOVACCHIA

Il Bollettino...

...del VII Festival Internazionale del cinema, il cui motto campeggiante su tutti i volantini e comunicati è il seguente: «Per la pace, per un uomo nuovo, per una umanità più perfetta», fa sapere che oltre alle opere più notevoli prodotte recentemente dall'Unione Sovietica, dalla Cina, dalle democrazie popolari e dalla Repubblica democratica tedesca, già annunciate, parteciperanno al Festival di Karlovy Vary numerosi film dei paesi occidentali: Where no vultures fly di Watt (Gran Bretagna), già noto fra noi col titolo Gli avvoltoi non volano; L'auberge rouge di Autant-Lara, Monsieur Fabre di Diamant Berger, La nuit est mon royaume di Lacombe (Francia); Achtung, banditi! di Lizzani e Roma, ore 11 di De Santis (Italia); Viva Zapata di Kazan (U.S.A.); due cortometraggi belgi su Picasso; due lungometraggi indiani, Humlok e Dabla; e dei film indonesiani e uruguaiani.

NUOVA SERIE

30 GIUGNO

1952

CINEMA

89

INSEGNAMENTI E CINEMA DIDATTICO

DA PARECCHIO tempo su riviste specializzate il problema del cinema didattico occupa un posto di primo piano. Pedagogisti, psicologi, insegnanti, cultori del cinema fanno a gara per portare il loro prezioso contributo. Ma, nonostante questo fervore di studi, chi esaminasse attentamente la saggistica sull'argomento troverebbe facilmente che siamo ancora lontano da una giusta messa a fuoco della questione. Anche studiosi di cose cinematografiche (vedi in Rassegna del film n. 2, Educare la scuola di Guido Aristarco) appaiono sviati. L'autore dell'articolo citato crede di individuare l'ostacolo maggiore dello sviluppo della cinematografia scolastica in Italia nella scarsità di proiettori messi a disposizione delle scuole. Sarebbe facile dimostrare con i dati della Cineteca scolastica di Roma, forniti frequentemente da Evelina Taroni e rintracciabili su varie riviste di cinema, come il Ministero della Pubblica Istruzione abbia distribuito alle varie scuole d'Italia parecchie e parecchie centinaia di proiettori, senza contare tutti quelli acquistati isolatamente dagli istituti. E ammesso che due o tre mila proiettori non risolvano i bisogni attuali della scuola italiana, resta sempre da spiegare come mai regioni fornitissime di proiettori, quali il Friuli, il Veneto, la Sicilia e tante altre che non citiamo, data la poca precisione di notizie relative, siano così indietro, rispetto a varie regioni delle altre nazioni, nell'uso del cinema didattico. La verità è che non è per niente un problema di mezzi, ma soprattutto e soltanto un problema di uomini, di uomini della scuola. Gli insegnanti, ecco l'ostacolo, l'unico ostacolo. Di fronte a una minoranza sparuta di convinti assertori dell'utilità indiscussa di questo moderno ausilio didattico, esistono migliaia di docenti scettici, indifferenti o avversari. E' questo il campo che bisogna dissodare e fertilizzare. Fintanto che si avrà un corpo insegnanti come quello odierno tutte le più brillanti discettazioni sul mezzo filmico e le sue possibilità saranno sterili. Recentemente, toccando con Luigi Chiarini questo problema, mi sono sentito dire che si potrebbe risolvere la questione con molta semplicità: basterebbe — diceva Chiarini — che gli insegnanti facessero svolgere agli alunni dei temi sul cinema: apprenderebbero che cosa è il cinema e come può essere usato. A parte la sferzata sarcastica, quello che ci importa far rilevare è che Chiarini è della nostra opinione, e questo ci dice che non siamo sul falso quando battiamo ostinatamente su questo chiodo.

Queste nostre convinzioni non sono il frutto di un astratto teorizzare, ma scaturiscono da una quotidiana esperienza con insegnanti di scuole inferiori e superiori,

PROBLEMA DI MEZZI O PROBLEMA DI UOMINI?

presidi, direttori didattici ed ispettori. Dovunque gli stessi atteggiamenti di diffidenza o di indifferenza. Non c'è da illudersi del fosforescente tramestio di molti insegnanti, direttori didattici e presidi: spesso il loro da fare è legato più a una questione di disciplina, in quanto da Roma si vuole così, che a una vera e propria convinzione. L'insincerità fondamentale di tutta l'attività cinedidattica di costoro è dimostrata dalla loro fossilizzazione mentale. Sentirli parlare sull'arte (letteratura, arti figurative e musica) moderna e contemporanea è quanto di più malinconico ci possa essere. Potrei citare mille esempi di discussioni avute, ma ne citerò qualcuno, e da solo basterà. Mentre ero di commissione alla maturità classica in un istituto di Pordenone (Udine), il professore X Y, commissario d'italiano all'abilitazione magistrale, nel mezzo di una discussione intrapresa con lui sulla poesia contempora-

Di fronte a una minoranza sparuta di convinti assertori dell'utilità del film come moderno ausilio didattico, esistono migliaia di docenti scettici, indifferenti o avversari. Educarli al cinema è, secondo l'estensore di questa nota, la chiave del problema

nea, disse: «E' inutile che stai a ragionare, perché la grande poesia è stata sempre quella con la rima». Sempre nello stesso periodo di tempo il commissario di filosofia dimostrava che l'arte contemporanea non poteva essere arte, perché era soltanto una forma di pazzia, che quattro cialtroni di critici sostenevano per darsi delle arie. Il professore in questione citava abbondantemente Platone, credendo di dimostrare qualcosa, e non sapeva neppure che una vera estetica può essere cominciata a cercare da Vico in poi. E che dire dei fanatici della scuola attiva, i quali, a sentir loro, sarebbero gli elementi di punta della pedagogia moderna, quegli stessi che, parlando di arti figurative, scoprono che gli artisti contemporanei hanno inventato l'arte "futurista" (la chiamano così tutta l'arte contemporanea!), per giustificare la loro

incapacità a disegnare e a modellare, tanto è vero, aggiungono, che tutte le loro opere sono piene di deformazioni che non si riscontrano nell'arte antica. Infatti dagli Egizi agli Etruschi, da questi ai Romani, e su su sino a Giotto, Masaccio e Michelangelo non ci sono esempi di deformazioni espressive. Ora come è possibile, chiediamo noi, che costoro, così abbarbicati a vecchi e stantii pregiudizi estetici, così facili a citar Lombroso per confortar le loro ingenue tesi sulla pazzia degli artisti, siano veramente e sinceramente convinti dell'utilità didattica del cinema? O sono insinceri o nel loro cervello esistono tanti compartimenti stagni, in ognuno dei quali si trovano cose che fanno a cazzotti tra loro: la pedagogia moderna accanto all'estetica di Platone. Nell'uno e nell'altro caso non vedo come un maggior numero di proiettori o di film didattici possano risolvere il problema. A proposito dei film, adatti alla scuola, di cui tutti lamentano la mancanza è utile riportare il pensiero di un grande pedagogista contemporaneo, Luigi Volpicelli, il quale su Bianco e Nero e altre pubblicazioni specializzate sostiene che la scuola non ha bisogno di film didattici appositamente realizzati, basta che i comuni film (particolarmente adatti, è ovvio) siano dagli insegnanti didatticamente usati. Gli articoli del Volpicelli, a cui si allude, fanno parte di quella serie di saggi sul problema del cinema nella scuola, agitato da Chiarini sulla rivista citata (anno X, XI, XII). Nella prefazione al libro di Carmelo Cottone (La radio nella scuola, Editrice Avio - Roma, 1952) il Volpicelli ripropone la sua tesi. Riportiamo qualche brano, per evitare di svuotare, anche involontariamente, il suo punto di vista. «La loro introduzione (del cinema, cioè, e della radio) nella scuola non deve, né può significare il loro "scolasticizzamento", mi si perdoni l'orrendo neologismo, un renderli scuola, cioè, altro, vale a dire, da quello che sono come radio e cinema, sibbene la loro utilizzazione per quello che sono, tra le attività e le suggestioni educative della scuola, il loro uso didattico. L'effettiva esistenza, da circa vent'anni, di una radio scolastica, mi pare che abbia ormai sufficientemente fatto comprendere e accettare questo principio; mentre la non esistenza di una cinematografia scolastica tiene ancora legate le menti all'idea del film di-

dattico, del film d'insegnamento, del film, insomma, che tutto dovrebbe essere meno che quello che il cinematografo è, e, cioè, cinematografo e dramma. L'ingresso della radio e del film nella scuola non è subordinato a un loro trasformarsi in mezzi d'insegnamento, ma è in rapporto alla loro natura, ai valori culturali ed educativi di cui sono portatori, di per sé».

Riflettendo su quanto dice l'illustre pedagogo, si sarebbe tentati di dire che così stando le cose il problema è risolto, e che coloro i quali, come Evelina Tarroni, sostengono la necessità di una produzione cinematografica specializzata abbiano torto. Ma noi non crediamo, al punto in cui sono le cose, e siamo d'accordo con la Tarroni, la quale sul n. 2 di Il Nuovo Cinema tocca con molto acume il problema dei documentari didattici e dei loro criteri valutativi. Se gli insegnanti fossero quelli che sono nella mente di Volpicelli, la discussione sarebbe finita, e la tesi potrebbe essere accettata tranquillamente; ma le cose sono diverse, molto diverse. Qui si ha da fare con insegnanti che non credono assolutamente nel cinema e tanto meno "nei valori culturali ed educativi" di cui i film sono portatori "di per sé". I professori di scuole medie inferiori e (peggio) superiori si disinteressano del cinema e lo credono un perditempo, altro che portatore di valori educativi e culturali! Volpicelli ci concederà che per cogliere dei valori, insiti in qualche cosa, è necessario avere esperienza di questo "qualche cosa", venirne in contatto. Si può ammettere che, riconosciuta l'insipienza di molti insegnanti, il film farebbe da solo, contro la volontà degli stessi docenti, quello che dovrebbe fare di benefico sullo sviluppo dello spirito dei docenti. Ma, oggi come oggi, c'è prima da risolvere il problema di convincere i professori a servirsi del cinema, e non lì si può portare a ciò, se sono degli scettici, e sono scettici, molti, proprio perché non sono in grado di cogliere quei "valori" di cui parla il Volpicelli. Ed ecco allora sorgere la necessità di una produzione specializzata, nella quale quei "valori" non siano come sottintesi e bisognosi di una ricerca, ma siano potenziati, resi quanto più evidenti ed efficaci dal realizzatore del documentario, in modo tale che il film anche proiettato in una classe, il cui insegnante sia uno dei tanti indifferenti, assolva il suo compito indipendentemente e contro lo stesso docente. Sempre su questo argomento la stessa Tarroni mi faceva osservare che oggi sono più pericolosi gli insegnanti che usano il cinema in un'atmosfera di euforico entusiasmo che gli altri, i tiepidi o gli indifferenti. Non ci sentiamo di dividerne la posizione, perché per noi l'entusiasmo è l'elemento indispensabile di qualsiasi azione. Quegli entusiasti potranno commettere degli errori, ma, se non sono proprio dei deficienti, finiranno con l'accorgersi di essi, e superarli, ma con gli scettici, gli indifferenti, che cosa avviene se non una lenta inarrestabile fossilizzazione di tutto, uomini e cose?

SALVATORE CHIOLO

Pubblichiamo volentieri questa nota di Salvatore Chiolo. L'argomento cinema e scuola, anche per gli sviluppi che sta prendendo sulla nostra rivista e in altre sedi, appare piuttosto importante, e investe più di un problema.

La discussione è dunque aperta. Per il momento desideriamo chiarire soltanto una co-

sa: che non abbiamo mai creduto e non crediamo «di individuare l'ostacolo maggiore dello sviluppo della cinematografia scolastica in Italia nella scarsità di proiettori messi a disposizione delle scuole». A proposito dei "mezzi" (proiettori, ecc.) ci limitavamo, sulla *Rassegna del Film* (e al Congresso internazionale tenutosi a Milano), a non nascondere la nostra meraviglia di fronte a una circolare emanata dal Ministero della Pubblica Istruzione. In quella circolare si parla, infatti, addirittura di televisione, quando è noto che la televisione da noi si trova in una fase del tutto sperimentale, e che le nostre scuole spesso sono prive di una lanterna magica, o di un apparecchio radiofonico, e di ben altri elementarissimi mezzi didattici quando non addirittura — in diversi centri, specie del meridione — di aule.

Scriveva su questa rivista Fortunato Cirino

(rubrica *Lettere*, n. 86): «L'Italia non si ferma a Bologna, Roma, o Palermo. La scuola è italiana anche nelle piccole località scomode, e sono maestri anche coloro che insegnano in queste scuole». E anche questo (e la mancanza di mezzi non soltanto cinematografici) «è facile dimostrare». E più con esempi pratici, che con dati ufficiali. Il problema è piuttosto complesso e complicato dunque. Una vera risoluzione dell'aspetto particolare (cinematografico) si avrà soltanto con la risoluzione degli altri, più importanti e urgenti. «C'è da far tutto dalla base», come avvertiva il sommario di quella nostra nota. E il titolo della nota stessa era del resto sintomatico: *Educare la scuola*. Che significa anche mettere scuole, o aule scolastiche (provviste di mezzi), là dove queste non esistono ancora, o non sono efficienti.

(g. a.)

CHE COSA PENSANO DEL CINEMA

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

- 1) Può il cinema — secondo Lei — dare un effettivo contributo critico nel campo delle arti figurative e della storia dell'arte? E in caso affermativo, in che modo?
- 2) Quali criteri dovrebbero essere seguiti nella elaborazione dei documentari didattici sull'arte?
- 3) E di quelli divulgativi?
- 4) Quali sono le critiche che Ella ha da formulare agli attuali documentari sull'arte?
- 5) In che modo e in che misura gli artisti e critici d'arte possono dare la loro collaborazione ai registi cinematografici?
- 6) Ora che la tecnica del colore riesce ad ottenere una sufficiente fedeltà agli originali, crede possibile ed opportuna una vasta e organica documentazione cinematografica del nostro patrimonio artistico?
- 7) Ritiene che ad una attività come quella sopra accennata lo Stato dovrebbe e potrebbe partecipare? E nel caso affermativo, in quale forma?
- 8) Crede possibile ed utile la realizzazione di serie organiche di fotogrammi disponibili accanto alle normali edizioni di libri d'arte (fotogrammi che un semplice proiettore renderebbe leggibili)?

PROF. GIOVANNI BECATTI
(Sovrintendenza alle antichità Foro Romano Palatino e Ostia).

1) Se la fotografia è il sussidio principale per gli studi di storia dell'arte, il cinema può diventare sempre più un utile complemento, avendo molte più possibilità della fotografia di insegnare a saper vedere un'opera di scultura o di pittura, di girare intorno alla creazione dell'artista, di metterne in risalto i vari punti di vista, di sottolinearne quello principale, di fermare l'attenzione sui dettagli. Lo svolgersi dinanzi agli occhi, in una visione continua, dei vari aspetti dell'opera, quando questa sequenza sia fatta secondo un filo conduttore intimamente aderente al contenuto e alla forma, può rappresentare un ideale avvicinamento alla creazione artistica e un efficacissimo complemento alla visione diretta per riviverne e rimediarne utilmente le sensazioni.

2) Perché il documentario didattico abbia veramente una funzione di cultura è necessario un soggetto criticamente vagliato che rappresenti un determinato aspetto o problema artistico, sicché il film, in modo molto più facile, più accessibile e anche più avvincente di un

libro, possa portare dinanzi a un pubblico infinitamente più vasto i frutti migliori e più validi della critica d'arte antica e moderna. L'alto costo dei libri d'arte, l'inaccessibilità di studi interessanti in riviste, memorie e atti accademici, mantengono anche il pubblico colto lontano dal campo dell'arte antica, tuttora scienza per ristretta cerchia di iniziati, mentre i musei sono giustamente disertati dal gran pubblico, non aiutato e non attratto da molte antiche esposizioni. Tanti capolavori di valore universale creati dall'arte antica vengono così a perdere la loro funzione di cultura, di conforto e di godimento spirituale. Il cinema può insieme con il buon libro e con adeguate mostre ed esposizioni, essere il migliore alleato nel compito di rendere socialmente e culturalmente attiva l'arte antica.

3, 4) Per quanto riguarda i documentari così detti divulgativi, dovrebbero essere mantenuti rigorosamente entro un preciso programma con un intento critico anziché su un tono generico. Il difetto di alcuni documentari è proprio talvolta una nota di falso estetismo, di lettera-



Da *Regards sur la Belgique*, di Henri Storck.

tura inutile e di vuota retorica con cui si crede di poter più facilmente allettare il gran pubblico e che ritengo un errore. E' banale stonatura credere di animare una necropoli etrusca con l'immane « villanella con anfora » o di rendere più attraente una scultura con retorici commenti. Né d'altra parte è vero che l'opera d'arte parli da sé e a chiunque, perché per comprenderla e valutarla ci vogliono oltre che naturale sensibilità, esperienza visiva e cultura storica.

5) Avvicinarsi alle creazioni artistiche è compito delicato e tanto più interpretarle visivamente. Per questo è necessaria una più stretta collaborazione tra storico d'arte e regista cinematografico, per tali documenti, in modo che il soggetto sia frutto degli studi critici del primo attraverso gli occhi e la sensibilità del secondo. La mancanza di una tale collaborazione può portare a intelligenti e vive inquadrature di un'opera, ma non collegate dalla logica di un problema figurativo e messe insieme sullo sfondo di un estraneo commento letterario o musicale. Per la scultura in particolare, il punto di vista e la illuminazione assumono una importanza fondamentale, e senza una valutazione critica e una vigile aderenza al soggetto è facile render talvolta una espressione classica o di mostrare di scorcio ciò che « vive » nella visione frontale.

6) Il progresso della tecnica del colore può essere un elemento prezioso per i documentari sulla pittura, sui mosaici e sui monumenti, inquadrati cromaticamente nel paesaggio, che ne costituisce un aspetto essenziale. Per il documentario d'arte si aprono perciò infinite prospettive specie nel campo dell'antichità classica dove c'è tutto da fare. Un organico programma che iniziasse l'illustrazione critica delle creazioni più significative delle civiltà artistiche del mondo antico sarebbe vivamente augurabile. Il gran pubblico conosce forse qualche monumento romano mal presentatogli nel passato dalla retorica fascista, ma quanti suggestivi argomenti potrebbero diventare materia di documentari didattici e divulgativi! Dai grandi temi del ritratto romano, del rilievo storico, della pittura pompeiana ed etrusca, dei complessi di sculture greche (dai frontoni di Olimpia all'Ara di Pergamo), dei monumenti ar-

chitettonici e delle antiche città dissepolti, fino a tanti altri soggetti minori!

7) Se la varietà dovrebbe naturalmente scaturire dalla diversità dei temi e della sensibilità dei registi, si richiederebbe peraltro per i documentari didattici una unità di impostazione e di intenti, che dovrebbe essere dettata da un piano organico e sistematico. Un tale programma, pur valendosi della varia iniziativa dei singoli registi e delle singole case di produzione, dovrebbe avere il patrocinio e le direttive coordinatrici o di un Istituto o di una Accademia o di una Commissione. Lo Stato potrebbe dal canto suo aiutare tale iniziativa sia facilitandone l'attuazione con l'appoggio delle Sovrintendenze e delle direzioni dei Musei, sia sostenendola con l'acquisto di un certo numero di copie dei vari film didattici per dotarne Università, Licei e Istituti di cultura da lui dipendenti.

8) La vendita di serie organiche di fotogrammi su determinati temi di arte tratti dai film didattici sarebbe, forse più che per i privati, una iniziativa davvero utilissima e augurabile per le università, perché potrebbero essere sfruttati come diapositive, e a un costo molto inferiore

precede l'elaborazione del documentario.

3) Anche per questi è impossibile determinare norme generali, che varranno a seconda dell'ambiente in cui trova diffusione il documentario, dalla sua maturità e dalla sua preparazione.

4) La maggiore possibile, in tutti i sensi, fino al punto di rendere il regista uno strumento strettamente esecutivo.

5) Da oltre dieci anni non varco la soglia di un cinematografo.

6) Non soltanto è possibile e opportuno ma assolutamente necessario. Della gran massa dei monumenti medioevali della regione del Reno distrutti dalla guerra non rimane più nemmeno una sufficiente documentazione fotografica.

7) Creando un Istituto analogo, ma distinto dal vecchio Istituto Luce, e fornendolo largamente di fondi.

8) Inutile dispendio.

UMBRO APOLLONIO

1) Non credo che il cinema possa prestare un effettivo contributo critico nel campo delle arti figurative e della storia dell'arte. L'indagine critica va compiuta con mezzi propri, nella meditazione, nella revisione ripetuta dell'opera d'arte, e



Inquadratura tratta dal cortometraggio *L'esperienza del cubismo*. Regia di Glauco Pellegrini.

di queste, per corsi di Storia dell'arte antica e moderna e troverebbero certamente una larga diffusione tanto in Italia che all'estero.

PROF. SANTANGELO ANTONINO (Direzione Museo di Palazzo Venezia)

1) No, per ovvie ragioni, confermate dall'intero sviluppo del pensiero critico moderno.

2) I criteri variano da argomenti a argomenti. L'illustrazione della Colonna Antonina richiederebbe, a esempio, la massima esattezza di informazione e un andamento novellistico del racconto, quasi da cronaca; e l'illustrazione della Roma Barocca un più libero sviluppo della fantasia. In ogni caso i criteri debbono essere determinati dal giudizio critico che

la fotografia serve ottimamente a questo scopo quale aiuto mnemonico. Non ritengo che la riproduzione cinematografica di un dipinto o di una scultura possa offrire qualche vantaggio rispetto alla riproduzione fotografica in ordine ad un esame critico. Di fatto, in molti casi, come ho già avuto occasione di dire tempo fa in altra sede, il film si riduce a un seguito di fotografie, articolate secondo un ordine e un ritmo. Se il film viene concepito come creazione cinematografica, l'opera prescelta si riduce a un semplice pretesto per quella creazione, non diversamente da come lo potrebbe essere una narrazione o qualsiasi altro motivo o tema. Se, invece, si tratta di rispettare l'opera d'arte, non trovo che la riproduzione cinematografica possa oltrepassare una funzione documentaria diversa da



Da *L'agneau mystique*, film di André Cauvin.

quella che ha il corredo di tavole con cui si integra un testo critico o storico. Anche tenendo presente che il cinema può consentire un seguito ritmico, proporzionato e armonizzato e raffrontato, la cosa non cambia aspetto, perché io ho sempre la possibilità di disporre davanti a me le fotografie secondo un ordine di gusto, di preferenze, di stile, di sviluppo, e così via, in relazione agli scopi critici o storici che mi propongo o mi guidano nell'indagine. Con la fotografia è possibile isolare certe zone, certi frammenti, certi particolari, così che riesce più agevole concentrare la propria riflessione su quel fatto particolare senza essere distratti dal resto. Ma è proprio l'immobilità della fotografia che permette simile risultato, mentre nel caso del film il movimento non dà sosta o riposo. Perciò il cinema potrà essere utile soltanto alla divulgazione della cultura figurativa o di certe conclusioni ad essa relative, ed in questo senso la sua importanza è per certo rilevantissima. Non potrà mai essere nuovo strumento di critica; potrà bensì apprendere al pubblico certa tec-

nel suo modo di lavorare, ecc. e che sarà perciò propriamente aneddótico, e un altro che riguarda l'artista e ne segue invece la biografia, presentando l'ambiente nel quale lavora (cultura figurativa contemporanea, primi studi, paesaggio, città, ecc.) e l'opera che via via egli viene compiendo negli anni, rilevandone gli sviluppi e i riflessi con quelle opere e quei temi che più lo impressionarono. Sarebbe quest'ultimo film quello che si potrebbe chiamare divulgativo, in quanto divulga la storia biografica e poetica di un artista. Pensiamo a esempio, per fermarci ad un argomento attuale, un film che "narrasse" l'arte e la vita di Van Gogh sulla falsariga dell'ultima monografia che ha dedicato al pittore Jean Leymarie: un film, vale a dire, che presentasse in ordine anche cronologico l'ambiente, ovvero i luoghi, in cui man mano l'artista viene a trovarsi e quindi che lo impressionano, che agiscono sul suo animo, e contemporaneamente le opere che ne nascono; un film, dunque, che percepisse e illustrasse per immagini collegate i rapporti dei luoghi, e quindi della vita, con le opere. Non sarebbe opera filmica

che sviluppi proprio una valutazione critica, ma certamente che precisa lo sviluppo di una personalità, illustrandone la formazione ed i progressi, oltre che la maturità intellettuale e creativa. Per certo tutto ciò è già stato fatto per la massima parte nel libro, ovvero è già stato svolto mentalmente e letterariamente, ma la traduzione filmica potrebbe conferirvi maggiore evidenza divulgativa e risultare di grande profitto per un pubblico larghissimo e poco provveduto. Comunque questo tipo di film sarebbe con molta approssimazione un film critico, seppur altri abbiano modo di approfondire meglio la valutazione dell'opera median-

dello estetismo filmistico. Così alcuni documentari sono "belli" soltanto per la materia sulla quale si applicano, altri soltanto per la virtù evocativa e lirica del regista. Ma in nessuno dei due casi previsti sono strumento di studio, perché esulano dalla storia e dalla critica d'arte. Bisogna invece pensare un documentario sull'arte appunto come uno studio, un saggio, una monografia su un dato artistico o su un'opera d'arte. La Federazione Internazionale del Film d'Arte (F.I.F.A.) mediante la sua attività sta cercando proprio di portare su questo piano il livello dei documentari sull'arte e nelle più recenti riunioni del consiglio ci si è adoperati per perfezionare i mezzi a disposizione affinché questi documentari raggiungano un grado culturale efficiente e servano veramente per il loro scrupolo scientifico quali strumenti di studio e di educazione.

5) Gli artisti e i critici d'arte devono collaborare con i registi proprio per le ragioni suddette, ovvero perché sono in grado, meglio di altri, data la loro conoscenza della materia, di suggerire al regista il piano per un'idea critica e storica d'interpretazione dell'opera d'arte.

6) Sarebbe utile che il nostro patrimonio artistico fosse oggetto di una organica documentazione cinematografica da diffondere largamente all'interno ed all'estero, nelle scuole, nelle università, negli istituti, nelle comuni sale di proiezioni, sempre sotto specie di divulgazione della cultura artistica. Esistono in paesi sperduti e difficilmente raggiungibili molti capolavori che pochissimi conoscono, e farli conoscere corrisponderebbe ad elevare il livello delle nozioni artistiche e quindi della cultura del pubblico. Il cinema in questo senso è mezzo potentissimo: è più facile obbligare il pubblico a guardare un film di dieci minuti che leggere un libro di cento pagine. E non dimentichiamo che sopra tutto il film, ma anche altre circostanze hanno abituato il pubblico ad apprendere e conoscere attraverso l'immagine (vedi a questo proposito la larghissima diffusione dei giornali illustrati): il pubblico preferisce "vedere" che "leggere", e si è già fatto un'abitudine al valore critico ed espressivo dell'immagine, sia essa fotografica o filmica. Dal punto di vista della diffusione all'estero questo sistema sarebbe massimamente comodo e il semplice doppiato molto più facile che la traduzione di un libro.

7) Per l'incremento di una cultura su larga scala ritengo che lo stato dovrebbe intervenire senz'altro per la costituzione di simile corredo sul nostro patrimonio artistico. La forma di questo intervento, che non ho approfondita, mi pare che non potrebbe risolversi che con l'assumersi direttamente l'iniziativa oppure col fornire adeguati contributi.

8) La questione dei fotogrammi è stata molto opportunamente svolta da Lionello Venturi e non posso che associarmi alle sue parole. Aggiungo soltanto che se si creano questi documentari sarà più economico ricavarne i fotogrammi da usare come diapositive. Si avranno così a disposizione per divulgare la nostra arte e il nostro pensiero critico film documentari e larga serie di fotogrammi.



Da *Le monde* (sequenza Nocturne), film sull'arte di P. Delvaux.

nica di studio e di osservazione, consigliando i movimenti che l'occhio deve compiere sulla base di determinati stimoli mentali: il modo di seguire una figura, di ricercare un rapporto d'armonia, di individuare una struttura compositiva, di usare un raffronto, di penetrare una articolazione. A parte tutto questo, non va, tuttavia, dimenticato che come nella critica "scritta", secondo avvertì Paul Haesaerts, esiste il pericolo costante degli "eccessi letterari", così nella critica "filmata" bisogna stare in guardia contro gli "eccessi filmistici".

2) Nella elaborazione dei documentari didattici sull'arte bisogna anzi tutto rispettare il carattere specifico dell'opera d'arte e non prendere questa a pretesto per divagazioni filmiche. Avremo, grosso modo, due tipi di film: uno che si limita a rappresentare l'artista nella sua casa, nel suo studio, nelle sue abitudini,

te altri raffronti ed altre conclusioni. Accanto a questo, che potremmo dire monografico, si dovrebbe poi aggiungere quello che svolge un'indagine anzi che su un artista su un argomento di storia dell'arte più ampio, come, per esempio, il gusto impressionista o cubista, e così via.

3) Ho già risposto al punto precedente.

4) Gli attuali documentari, salvo rari casi, hanno press'a poco gli stessi difetti di certa critica tra giornalistica e obbligatoria in schemi astratti: non sviluppano vale a dire un'idea di specificazione dell'arte, una identificazione dell'espressione formale, ma ripetono luoghi comuni e spesso rettorici, fermandosi al fenomeno oppure all'episodio e mettendo quindi in rilievo semplicemente il racconto delle pitture, il loro soggetto e limitandosi quindi ad una interpretazione contenutistica. Altra volta, come dicevo, assumono gli elementi di tale soggetto per fare

SACERDOTI: DIO HA BISOGNO DEGLI UOMINI

P. Camillo De Piaz, O.S.M.
della Corsia dei Servi - Milano

(Inchiesta a cura di ANTONIO PITTA e ETTORE CAPRIOLO)

1) - Per la verità, un vero e proprio discorso, in quanto film religiosi, spetterebbe solo a Dio ha bisogno degli uomini e al Diario di un curato di campagna, gli altri citati non essendo meritevoli di una vera e propria attenzione, di studio. La croce di fuoco: fa molto rimpiangere il romanzo di M. Greene dal quale ha tratto vita. Manca il coraggio necessario e un'ispirazione adeguata allo stesso coraggio e al tema (vi si sente solo una ispirazione generica). Certo l'interpretazione che del protagonista ci offre il Fonda è buona e, forse, magistrale (quel paio di poveri piedi in fondo a quel povero paio di pantaloni sono un'immagine veramente riassuntiva, patetica e mordente), ma quel prete è povero diavolo solo fino a un certo punto, con prudenza, non abbastanza, non tanto quanto si richiederebbe che fosse, cioè fino in fondo. Da non dimenticare che la chiave di tutto doveva trovarsi non tanto nel prete, quanto nel carattere sacerdotale (nel senso tecnico della parola), di cui sarebbe dovuta risaltare — drammaticamente — la trascendenza sui difetti come, s'intende, sulle qualità dello stesso individuo che lo porta; il quale, di conseguenza, poteva essere dipinto povero diavolo e miserabile (beone, sensuale, vigliacco), quanto si voleva senza ombra di offesa, strettamente parlando, per alcuno, una volta messo in chiaro l'assunto. Francesco giullare di Dio: Rossellini è un grande regista quando l'estro e la fortuna lo assistono; ma questo, nonostante le innegabili squisitezze (quel lebbroso che si fa strada nella bruma notturna sinistramente percossa dal suono del campanello; quella capanna sparsa nel paesaggio bigio e deserto donde arriva, a grandi folate, il "canto fermo" di Francesco e dei suoi compagni che vi si sono rifugiati, ecc.), è un film brutto ed equivoco, come tutti gli incontri di una certa cultura e di una certa società con temi come il francescanesimo e simili (e quel che avviene nell'incontro tra un dato film e un dato pubblico mi pare debba essere tenuto presente quale parte integrante del giudizio sullo stesso film. Mi accorgo che da questo punto si potrebbe partire alla volta di un discorso, mai stato fatto sinora se non a spizzichi, sul cosiddetto cinema religioso in genere. Discorso amaro). Rossellini abbia il pudore di non venirci a parlare di messaggio, e i suoi compiacenti consiglieri ecclesiastici il coraggio di non lasciargli coltivare presunzioni di questo genere. C'è una tale incapacità di aderire spiritualmente e in modo vitale al preteso messaggio! Chi ha parlato di "arcadia francescana"? Del resto è arduo, se non addirittura impossibile, accostarsi oggi con animo vergine e senza equivocare a temi e modi così lontani dalla sensibilità attuale. Arcadia, bamboleggiamento, evasione, equivoco. Perfino il protagonista gli si è andato cambiando tra le mani, diventando, quasi quasi, fra Ginepro da Francesco che doveva essere, e anche questo è significativo. E guardate infatti a chi è andato a piacere il film: a una ristretta cerchia di

- 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 che pubblichiamo in ordine di tempo su "il cinema e il pubblico") preferiamo discostarci dal nostro metodo abituale. Riportiamo così, testualmente, le risposte di alcuni sacerdoti particolarmente qualificati o per interessi specifici o per chiara fama. Preferiamo astenerci, per il momento, da qualsiasi commento.



Giudizi di P. Camillo De Piaz. Sopra: da The Fugitive, « La croce di fuoco » di Ford: « fa molto rimpiangere il romanzo di Greene » Sotto: Da Domani è troppo tardi: « buone intenzioni ».





Da Francesco giullare di Dio di Roberto Rossellini, «film brutto ed equivoco» (De Piaz).

gente di lusso che non ha proprio niente da spartire con S. Francesco (che rompe così clamorosamente con quello che era il suo mondo), semmai con il padre di lui Bernardone, e si può star sicuri che la visione del film non ha prodotto alcuna incrinatura nel mondo che essi hanno in comune, appunto, con Bernardone e che S. Francesco rifiuta. Una considerazione, quest'ultima, da far arricciare il naso a un critico, ma non sarà inutile averla fatta. Altro elemento che mal sopporta nel film è l'esserci valsi di autentici religiosi francescani quali interpreti, perché è immorale — a meno che non si tratti di documentari o di film che abbiano una parentela col documentario — che essi si mettano a recitare per il pubblico ciò che vogliono e debbono essere nella realtà. Monsieur Vincent: non è un'opera eccezionale, ma rappresenta un progresso nel campo del film agiografico (si pensi a certe sante Terese, a certi sant'Antonio) in quanto rinuncia a un certo troppo facile — e, dato il carattere del cinema, ambiguo — sfruttamento dell'elemento cosiddetto meraviglioso. Ricordo la vera e propria scenalaccia con quel circolo di dame che si piccano di carità, e San Vincenzo che se ne va via gridando: «Io uscirò dalla vostra immonda solitudine». Cielo sulla palude: su questo film non mi so pronunciare in modo definitivo in quanto una risposta definitiva è legata alla soluzione del seguente quesito: che significato s'ha da dare al fatto che qui la santità non si traduce in niente di straordinario tanto nell'ordine naturale quanto nell'ordine psicologico, dimodoché può sembrare dalla parte della ragione sia chi non vi sa vedere altro che un semplice fatto di cronaca nera spiegabile naturalmente, sia chi vi trova affermata la «totale trascendenza della Grazia»? Oppure le due interpretazioni non sono necessariamente esclusive l'una dell'altra? Il film è esteticamente rispettabile e convincente. Domani è troppo tardi: di buone intenzioni è lastricata la via

dell'inferno come la via del cinema moralista. Questo valga tanto come giudizio estetico quanto come giudizio morale (supposto che siano separabili). Il sesso non è un mostro, ma non è neanche un bicchier d'acqua. Dio ha bisogno degli uomini: qui sarebbe da intraprendere il vero e proprio discorso di cui parlavo all'inizio, ma mi pare inutile ripetere quel ch'è già stato detto — e bene — da tanti altri. Una volta accettato il quesito: è "cattolico" o "protestante", mi pare non si possa rispondere se non che è cattolico, dal momento che questo è caratteristico del cattolicesimo nei rispetti del protestantesimo: la preminenza del rapporto che con Dio si ha attraverso la Chiesa visibile (che è poi una comunità), con la sua gerarchia e i suoi sacramenti, sul rapporto individuale e invisibile. Si potrebbe dire che questa è un'opera cattolica animata, arricchita, sorretta, lievitata da una sensibilità protestante (situazione ideale!). Data la tensione via via crescente tra le due esigenze che il film suscita nel corso del suo svolgimento, quell'"happy end" con cui si conclude arriva troppo in fretta, ci piglia troppo alla sprovvista, e, in definitiva, rovina un po' tutto. Avrei preferito che il conflitto mi fosse stato presentato come insolubile o, almeno, lasciato aperto (ma può darsi che ciò si scontri con esigenze di ordine tecnico e di economia dello spettacolo che non valuto appieno). Un'altra e nient'affatto secondaria questione su cui amerei veder chiaro (appartiene a quel genere di chiarificazioni alle quali non possiamo più rinunciare) è quella riguardante il rapporto (stretto o lato, necessario o accidentale?) che si vuol porre tra la miserevolezza delle condizioni materiali in cui versano gli abitanti dell'isola e il loro famelico bisogno del prete e dei sacramenti (e di Dio). Il diario di un curato di campagna: posso non trovarmi d'accordo con Bernanos e con Bresson in quanto non credo che "tutto sia grazia" (perdonatemi la semplicità, è solo apparente), ma qui abbiamo un film decisamente superiore e strettamente, inequivocabilmente religioso (e anche il fatto che la malattia paia occuparvi tanta parte non può disturbare, una volta accettato il suo valore simbolico, di "segno"). Vedendolo e ascoltandolo commozione estetica e commozione umana facevan tutt'uno. Quell'essenzialità, quel rigore, quella proporzione perfetta tra intenzioni e risultati, quella nessuna concessione ai consueti lenocini alle trovate, e quel continuo afflato. Anche qui è inutile ch'io stia a ripetere quanto è già stato detto così bene dagli altri (esaurentemente ne ha trattato Bazin su *Esprit* del febbraio '51). Piuttosto non tacerò, in margine al film, un motivo di entusiasmo (addirittura) che mi veniva dal confronto (quasi tutto a suo favore) fra il curato d'Ambricourt e un certo tipo assai corrente — cinema adiuvante — di prete: il prete cosiddetto moderno, sportivo, simpaticone, mondano, lambrettista, trafficone, che mette il naso e le mani dappertutto, che c'entra, a proposito o a sproposito, dappertutto. Il curato d'Ambricourt pare non abbia quasi mai niente di preciso da fare: ma è una presenza, e quale presenza! Vale per quello che è, piuttosto o prima che per quello che fa. Qualcuno potrebbe essere tentato di crederlo profondamente anacronistico.

2) - Non me la sentirei di indicare come particolarmente raccomandabile tutta quel-

la serie — ragionevolmente prevedibile — di film religiosi che, stando e andando le cose come pare stiano e vogliano vieppiù mettersi in Italia (questa progressiva clericalizzazione che si tiene per mano, neanche a farlo apposta, con un processo di involuzione politica e sociale difficile a negarsi), non mancheranno di ammannirci. Ho udito parlare, per bocca di un noto produttore, di un progetto di film avente per soggetto la calata di Attila coi suoi Unni e, si capisce, il Papa che viene a fermarlo. Ogni commento è superfluo.

3) - L'una o l'altra cosa dovrebbe essere indifferente, quando ci sia l'ispirazione; benché, dato il risultato quasi sempre fallimentare (non dal punto di vista della cassetta, bensì del valore artistico e propriamente religioso) dei soggetti tratti dalla Bibbia e dalle storie sacre (e c'è in proposito, una lunga storia che risale fino ai primordi del cinema), si sarebbe indotti a preferire i problemi contemporanei. Ma, infine, che discorso è questo? I grandi artisti delle grandi epoche non avevano bisogno di «problemi e argomenti contemporanei» per essere contemporanei, e anche le grandi figure della storia sacra vestivano disinvoltamente i panni del tempo. Il problema del cinema religioso è reso grave dal fatto che ci troviamo di fronte a una società decadente, le cui contraddizioni interne stanno per giungere al grado estremo di maturazione, anzi di marcescenza, e portata quindi, irresistibilmente, ad equivocare su tutto, e specialmente sulle cose sante. La "buona società" romana della decadenza si stordiva rimpinzandosi di riti stravaganti. Badiamo a che la religione cristiana non sia volta dalla "buona società" dei nostri giorni a una funzione di questo genere (e l'insistere del cinema cosiddetto religioso sul tale o talaltro aspetto del cristianesimo e dei suoi riti può essere, da questo punto di vista, significativo).

4) - Allo stato attuale più negativa che positiva. O, piuttosto, a una funzione positiva del cinema (che resta uno dei maggiori veicoli della progressiva unificazione del mondo, questa compresenza di tutti a tutti) è legato un influsso negativo dovuto alla mancanza di elementi di mediazione tra il pubblico spicciolo, soprattutto popolare, e un certo cinema (la maggior parte della produzione corrente) è quasi sempre uno spettacolo doloroso. Che stridore, e quanti equivoci! Anche qui si presenta il problema, che toccherò nella risposta sulla censura, dell'attivizzazione del pubblico, intesa non come fischiaggio organizzato (qualche volta sacrosanto), e sforbiciamento organizzato delle poltrone, ma come progressiva trasformazione dello spettatore da passivo, quale è per la maggior parte (e quale è fin troppo invitato ad essere dalla natura stessa dello spettacolo cinematografico), in attivo. A questo scopo penso ci si possa ripromettere molto da un più organico inserimento del cinema nella scuola e da un maggior incremento del genere documentario (scientifico e artistico). Per quanto si riferisce all'influenza sui fanciulli e sulla gioventù non posseggo una particolare esperienza, e certe affermazioni dei competenti mi rendono molto prudente. Per esempio il Padre Lunders, che ne ha trattato per incarico dell'UNESCO, opina

(Continua in terza di copertina)



MEZZO SECOLO SENZA STORIA

IN DUE interessanti articoli pubblicati sulla nuova serie di questa rivista, *Appunti per un film sull'Italia del 1920* (n. 9) e *Conformismo delle patrie glorie* (n. 47), Renzo Renzi particolarmente sensibile alle implicazioni storiche del film, auspicava la realizzazione di opere che, distaccandosi da un'interpretazione convenzionale, falsa e lacunosa della nostra storia passata e recente, di quella storia dessero un quadro chiaro e veridico, comprensivo e mosso, dove trovassero il dovuto rilievo i moventi umani e sociali delle varie vicende, troppo spesso presentate nel loro meccanico aspetto esteriore, e cristallizzate e quasi codificate. *Cavalcata di mezzo secolo* non evade da quell'ambito d'inconsistenza, a buon diritto deprecata dal Renzi. Va anzi detto che il peccato, qui, è maggiore, in quanto, in partenza, non v'erano (come potrebbe darsi per il film commerciale a soggetto) esigenze d'intreccio o di puro spettacolo, che limitassero o comunque ostacolassero la scoperta del significato storico delle vicende colte e tratteggiate dal film. La singolare impronta di antistoricità che grava su di esso è dunque un frutto più o meno consapevole della concezione ideologica degli autori, i quali, si direbbe, pur avendo la possibilità d'ispirarsi direttamente alla storia e di ricrearne il senso, attraverso un giudizio e una scelta operati su documentari autentici e originali, sono stati sopraffatti dal fascino superficiale della materia ed hanno imboccato la strada dell'esteriore e dell'aneddotico.

Il contributo di Emmer, che ha steso lo scenario, non è facilmente identificabile, ma

è certo accostabile a quello recato, insieme a Gras, alla realizzazione di *Romanzo di un'epoca*. Questo cortometraggio intendeva rappresentare la fine del vecchio e l'inizio del nuovo secolo attraverso notazioni umoristiche e di costume: ma proprio per una estrema parzialità in questo senso, neanche i valori di costume potevano essere intesi nella loro completa significazione, isolati com'erano dal complesso più vasto di fatti e d'idee, cui dovevano andare indiscutibilmente connessi. Ebbene, questo è l'appunto fondamentale che si deve muovere al lungometraggio firmato da Carlo Infascelli: avere rappresentato (o, meglio, creduto di rappresentare) cinquant'anni di vita e di storia, non solo italiana, inquadrandoli sotto una visuale aneddotica, anziché sotto quella della totalità della storia. Ne è risultata, se vogliamo, un'opera brillante, fornita qua e là di un certo spirito umoristico. Si ricordino, a tale proposito, le sequenze dedicate al fascismo nostrano, del quale peraltro non è affatto spiegato l'insieme dei motivi per cui nacque e morì: le spiagge brulicanti, il treno popolare, i figlioli a carrettate, le esercitazioni faticose e le gare sportive, accompagnate e sottolineate da una musica felice ed eloquente. Ma, a ben ripensarci, non è, questa ilarità che suscita nello spettatore, un altro difetto del film? O, meglio, una conseguenza della visione generale che lo domina? Visione che, non intendendo approfondire seriamente certi problemi particolari, ce li mostra come puri fenomeni di costume, mentre noi sappiamo

→
Peter Lorre in *Der Verlorene*, diretto dallo stesso Lorre. È un buon film che cerca di dare uno sguardo critico alla Germania nazista.

che, sotto quest'apparenza, si nasconde una sostanza che supera, e di quanto!, l'ambito del costume. Perciò, la prerogativa che il film ha di farci ridere o sorridere su alcuni aspetti del passato, oltre a essere un antistorico invito all'indulgenza verso il passato stesso, può intendersi anche come la dimostrazione di un'incapacità organica di accostarsi a carpire la realtà ed a riviverla, come la vivevano quelli che non vi trovavano da ridere. La visione dell'insieme di questa "cavalcata" non si discosta di molto dallo spirito che anima la quasi totalità dei testi scolastici conformisti. Alcuni avvenimenti vengono infatti tralasciati, altri inquadrati da un punto di vista unilaterale e parziale. Così veniamo a sapere che gli uomini si consolarono della crisi economica del '29 con lo "yo-yo". Niente invece troviamo della guerra civile spagnola, niente di tutto quello che recentemente s'è visto nei film stupendi di Ivens, nessuno insomma dei "problemi dell'uomo moderno". Una sola inquadratura vuole offrirci una sintesi della nostra guerra di Liberazione, mentre a simboleggiare la vita agitata e



dolorosa del dopoguerra è presa l'ormai banale immagine dello "sciucsi". Non sono mostrati i fermenti della democrazia in sviluppo e poi in lenta stabilizzazione, le sue crisi, non i grandi scioperi generali e le manifestazioni popolari che accompagnavano gli eventi politici più notevoli. Questi "documenti", di ben altra importanza che non molti di quelli che hanno trovato posto in *Cavalcata di mezzo secolo*, avrebbero aiutato lo spettatore, lo avrebbero avviato sulla strada della comprensione completa della realtà del nostro tempo. Evidentemente, un'impostazione così lacunosa e parziale non è dovuta al caso, né, crediamo, a difetto di materiale documentario. Ma che dire poi della parte relativa alla prima guerra mondiale? Basta confrontare quelle immagini (di soldati che corrono all'impazzata al macello o che sfilano tra suoni e canti) e quel commento con un'opera come quella di Remarque, per capire quanto la realtà sia stata alterata, in buona o in cattiva fede. Cinquant'anni attendono ancora di vivere sullo schermo la loro vera storia.

Identico, per struttura e propositi, al film di Infascelli, ma notevolmente inferiore, è il tedesco *Herrliche Zeiten* (« Tem-

pi magnifici » di Erik Ode. Dalla Germania occidentale avremmo occasione di vedere, tempo fa, *Berliner ballade*. Ma *Herrliche Zeiten* in quanto a contenuto "politico" segna un notevole progresso rispetto al film di Stemmler. Stando a queste opere, la Germania non solo non ha ricavato alcun insegnamento umano e morale dalla guerra, ma sembra addirittura tramare nuovi adescamenti e congiure ai danni dell'umanità. E' facile rinvenire in questi due film i termini di un qualunque deterioramento, impersonato da Otto Normalverbraucher e da Willy Fritsch, gli "uomini della strada" di una parte del cinema tedesco postbellico (quanto poco sono "della strada" invece Ricci e Ntoni, e tutti gli altri personaggi del cinema italiano!). Questi sono i veri tedeschi, sembra dire *Herrliche Zeiten* povere vittime inconsapevoli dei conflitti politici (ai quali peraltro né Otto né Willy si sono mai interessati). Non sono tedeschi invece (sembra proseguire Ode) i nazi che facevano risuonare le strade della Germania del loro passo cadenzato, rullo compressore della civiltà europea inerme; non è tedesco Hitler. E Willy, poveruomo che non sa né può mai godere del suo pezzetto

di terra, chiede ipocritamente pietà per tutti i tedeschi. Non c'è nessuna riabilitazione morale in un atteggiamento farisaico come questo. Willy Fritsch, dopo aver veduto, di cinquant'anni di storia, solo le parate militari, le fanfare, la pompa degli incontri diplomatici, e — di rado — qualche fenomeno di costume (quelli stranieri, con quel senso di superiorità ormai ben noto...), ignora ancora una volta tutto il resto, cioè quel che si nasconde dietro le apparenze. E' quindi ridicola la sua affermazione, seguita da un ennesimo « Credete a me, che di queste cose me n'intendo! ». Ridicola e mostruosa: rivolgendosi ai fanciulli che in una brutta scenografia allegorica abbattono le frontiere che dividono i popoli, Willy esprime la sua speranza in un mondo riunito sotto una sola bandiera, in un futuro di pace. Quale sia quella bandiera lo fanno capire molte cose, nel film, come il vessillo finale che si alza a inaugurare i "tempi magnifici". « Che volete farci? », conclude l'uomo della strada: « abbiamo messo un po' di scompiglio, ma in fondo non siamo cattivi ». La Germania è dunque sempre la stessa?

FERDINANDO ROCCO

MONTEVERGINE CAMPOGALLIANI.

Nel corso di una intervista concessa a un redattore dell'agenzia Telegraph, il regista Carlo Campogalliani ha dichiarato: « Non vorrei essere tacciato di presunzione; ma il neorealismo forse è nato proprio con Montevergine che a quei tempi fu un film che si staccò dalla normale produzione. Attualmente è un'espressione che serve a dire troppe cose e la si adopera a ragione e a torto. Personalmente vorrei che si facesse qualcosa che si avvicinasse ai nostri problemi senza pessimismo, con una pennellata di amarezza ma anche di speranza, in modo da non peggiorare lo stato d'animo degli italiani che hanno subito tante traversie ».

SOFONISBA PER IKE. - Titolo, su cinque colonne, nella terza pagina di "La Nuova Stampa": « La bellissima Sofonisba fa propaganda per Eisenhower ». Sommario: « L'ex-attrice cinematografica Francesca Braggiotti sta lanciando gli orecchini alla Ike, i giubbetti alla Ike, i cappellini alla Ike. Fu la Braggiotti, ora signora Lodge, ad abbracciare la signora De Gasperi ad un banchetto, in New York, durante il quale si parlò di Trieste italiana ». Ieri, la Braggiotti, abbracciava gli elefanti in Scipione l'Africano di Carmine Gallone.

CORDIALI SALUTI. - Su sette cortometraggi che verranno presentati a Londra in occasione della « Settimana del film italiano », tre sono rispettivamente di Vittorio Sala (Cordiali saluti), di Gian Luigi Ron-di (Fanciulle in fiore) e di Antonio Petrucci (Roma di altri tempi). I cortometraggi di questi registi appaiono spesso, non soltanto nel corso delle varie settimane, ma anche dei festival (e talvolta vengono anche segnalati, o premiati). E le fidanzate di carta? Già, sono di carta.

RIPOSANTE E NO. - La rivista teatrale *Sipario* « di fronte alla crisi attuale del teatro italiano che, a differenza di quello francese e inglese, non può contare sulla presenza e sull'apporto dei viventi più rappresentativi delle nostre lettere e della nostra cultura », ha aperto un'inchiesta fra tutti gli scrittori italiani. La rivista, tra gli altri quesiti, ha posto il seguente: « Co-



me concepirebbe un teatro moderno, testo e spettacolo? ». Riportiamo la risposta di Elio Vittorini:

« Uno spettacolo teatrale non è la lettura animata di un'opera. E' piuttosto una "conversazione" con tutto il pubblico che riempie la sala. Bisogna che si svolga in modo tale da dare al pubblico l'impressione di "parlare", di essere attivo, di partecipare, pur non facendo altro che "vedere e ascoltare". Se il pubblico si trova ad assistere con l'impressione di "assistere soltanto", allora addio. Avrà un surrogato teatrale dello spettacolo cinematografico vero e proprio che è meno faticoso da eseguire e anzi riposante addirittura. (In una sala di cinema si è invece quello che si è fuori, per la strada o in casa propria. Vi si resta soli. In una sala di teatro si è invece come a un ricevimento. Entrarvi è presentarsi a tutti gli altri; far conoscenza con altri. E vi si sta in contatto continuo con gli altri). Ma le soddisfazioni che può procurare lo spettacolo cinematografico non portano la gente a perdere il bisogno del teatro. Tutt'altro. Il bisogno del teatro conserva intatta la sua vitalità e cerca di soddisfare con quello che oggi è ancora veramente teatro: con gli spettacoli sportivi; con gli spettacoli di rivista... Lo spettacolo di rivista sarà un teatro superficiale, sarà anche ignobile, sarà volgare, però si pone rispetto al pubblico come un vero teatro, e io ho idea che solo attraverso lo spettacolo di rivista, partendo da esso e via via trasformandolo, si potrà riavere in Italia

un teatro di prosa vivo e moderno. Occorre ricominciare da quello che abbiamo di teatralmente vivo. La profondità e la nobiltà, l'alto livello culturale, si ritroverebbero poi molto più presto e più facilmente di quanto non si creda ».

La risposta è indicativa per quanto riguarda la posizione del Vittorini di fronte al cinema. E' poi esatto che lo spettacolo cinematografico « vero e proprio... è meno faticoso da eseguire e anzi riposante addirittura? Cosa intende il Vittorini per « vero e proprio »? Ci sono spettacoli cinematografici (tanto per fare i soliti esempi: *La terra trema* o *Umberto D.*) che non sono "facili" da seguire. Né "riposanti". Proprio come si verifica in letteratura, ecc.

PROMISCUITA' E DISTRAZIONE -

La Vedetta, giornale che si pubblica a Castrovillari (Calabria) pubblica la seguente lettera:

Egregio Direttore,

La preghiamo di voler pubblicare le seguenti note: « E' indecente e contrario ad ogni norma il modo con il quale viene regolato l'eccessivo afflusso nel Cinema "Vittoria" ».

Si permette infatti la vendita di biglietti, costringendo le persone ad assieparsi nel piccolo spazio antistante all'ingresso. Ne avviene di necessità un promiscuo assembramento di cui gli ineducati approfittano per spingere, per urtare ad onta delle più elementari norme dell'igiene, per non dire di altro.

Questo spettacolo si verifica

sempre, come è successo domenica 2 marzo, allorché si proiettano film di una certa popolarità. Sarebbe pertanto desiderabile che non si procedesse alla vendita dei biglietti se non prima della fine dello spettacolo. Solo così non si costringerebbe la gente ad attendere ore intere senza possibilità di poter uscire da quella promiscuità, a causa di quell'esagerato affollamento, che stringe come una tenaglia senza via di scampo. Ci sembra infine cosa arbitraria che i Carabinieri impongano con la forza e con l'autorità lo sgombero del locale, calpestando, in tale modo, la volontà degli spettatori che vorrebbero vedere (perché prima distratti) o rivedere una scena di loro gradimento. Pensiamo che quello che è avvenuto nel Cinema "Vittoria" sia unico in tutta l'Italia, all'eventuale obiezione che trattasi di spettacoli fissi possiamo rispondere che appunto in tali casi è necessario renderlo di pubblica ragione, per cui la gente potrà regolarsi nell'andare o meno al Cinema. Siamo certi che le autorità locali prenderanno in dovuto esame le nostre considerazioni affinché mai più si verifichi tale sconcio.

Sicuri della accoglienza che ci riserverà sul giornale *Le porgiamo i nostri più distinti saluti.*

Alcuni lettori

Segue questa N. del R.:

Come è nostro costume, pubblichiamo integralmente, salvo a evitare qualche sproposito di ortografia...

Nel merito non possiamo non condividere il giusto desiderio dei firmatari a veder evitati quelle rese di pubblico che non sono favorevoli né all'igiene né al... buon costume; ma non possiamo sottoscrivere alla pretesa dei... distratti che vogliono rimanere a un successivo spettacolo. Certo l'impresa farà bene nei giorni festivi, specie in occasione di film popolari, ad avvertire che si proietterà a spettacolo fisso. Ma la forza pubblica farà anche bene a impedire i disturbi durante le proiezioni.

Con il suo prossimo film, tratto da un racconto di Moravia, il vincitore del Premio San Babila 1952 intende realizzare un'opera dignitosa

SONO PARECCHI anni che Mario Soldati non realizza un film in buona fede, vale a dire un film d'arte, almeno nelle intenzioni: su questo tutti sono d'accordo, la critica, il pubblico dai gusti appena differenziati e il regista stesso. Anche attualmente Soldati sta girando non uno, ma due film insieme. Trattano tutti e due un argomento abbastanza significativo: avventure di corsari. E lui stesso afferma che non si tratta di cinema, « è come se facessi », egli dice, « un'altra professione: sono arrivato al punto che non prendo minimamente parte alla stesura dei soggetti, e mi leggo il copione una volta soltanto prima di entrare nel teatro di posa ». Continuando di questo passo Soldati avrebbe dannato definitivamente la sua anima di regista: ma ora l'occasione buona per battere una nuova strada, o meglio ancora per riprendere la vecchia, lasciando andare film rivista, film comico-sentimentale, film spettacolari, sembra si sia presentata e Soldati abbia l'intenzione di sfruttarla al massimo, di farne cioè del suo eventuale successo un'arma per dettar legge e ricattare i produttori a pro dell'arte. L'occasione si chiama *La provinciale*, un film tratto dall'omonimo racconto di Moravia, che Soldati comincerà a girare questa estate a Perugia e del quale si sta occupando da vario tempo assieme a Moravia stesso, a Sandro de Feo e ad altri. E' del resto una sua vecchia idea, che avrebbe realizzato volentieri con la Valli come protagonista: tutto andò a monte e al posto della *Provinciale* fece *Eugenia Grandet*. Quando però tempo fa il produttore Attilio Riccio ha acconsentito a questa idea, Soldati ha colto al volo l'occasione, fermamente deciso a rifarsi del tempo perduto e a far valere le sue qualità. Se gli andrà bene, dovrebbe essere questo il principio della sua totale redenzione.

La provinciale è il primo racconto di *L'imbroglione* di Moravia, un libro che l'editore presentò con lo slogan « ritorno all'intreccio e all'aneddoto ». In realtà nella *Provinciale* di intreccio non ce n'è molto, e i fatti più che altro servono come occasione e di spinta ai mutamenti spirituali della protagonista. Però gli ambienti e il clima di provincia sono ben delineati, e i personaggi fortemente caratterizzati. Il racconto ha poi il pregio di avere già la forma e la misura di un film, cioè è possibile tradurlo cinematograficamente così com'è, senza omettere nulla, poiché tutto è importante e nulla è superfluo o dannoso. Protagonista è una Bovary minore italiana, Gemma, nella quale però lo snobismo ha una parte molto maggiore che non il romanticismo: la sproporzione tra i desideri e la realtà nasce infatti in lei dalla sua condizione piccolo borghese e dall'ambizione di entrare a far parte di un ambiente di nobili, nella cui villa si reca ogni estate in qualità non si sa bene se di ospite dama di compagnia o governante. Esclusa da quel mondo quan-

INDOSSA LA GIACCA VERDE SOLDATI PER LA PROVINCIALE



Mario Soldati regista. Soldati dirige da qualche tempo brutti film, ma continua a scrivere buoni romanzi; A cena col commendatore ha vinto in questi giorni il Premio San Babila.

do sperava di entrarci (perché il giovane su cui puntava si scopre suo fratellastro) essa sposa con fredda determinazione un professore universitario, pensionante in casa sua, che da tempo l'aveva chiesta in sposa. Gli unici svaghi della sua nuova vita di volontaria mortificazione e di passabile benessere sono il cinema, come settimanale evasione, le passeggiate lungo il Corso, e qualche amicizia femminile: una in particolare di cui Gemma cade ben presto vittima. Si tratta di una signora pseudo rumena, grassoccia, snob, intrigante per natura e per abitudine, finita non per caso in provincia. La Coceanu — è questo il suo nome — solletica l'insoddisfazione e lo snobismo costituzionale di Gemma, la mette contro il marito e infine la trascina all'adulterio, dapprima per il puro gusto di veder realizzare dall'amica ciò che lei non ha fat-

to, e poi con il preciso scopo di ricattarla e farsi accogliere nella casa pulita e decorosa di Gemma. Il piano le riesce ma ora Gemma, delusa dalla brutalità di un rapporto in cui si illudeva di realizzare una residua e umana vena di sentimentalismo, incinta del paziente e fin troppo tollerante marito, è presa da schifo per la infida amica che le sporca, materialmente, con i suoi belletti e ninnoli, e metaforicamente, la casa. Se ne vuole liberare e crede di poterlo fare quando il marito le annuncia il suo trasferimento a Roma. Però la Coceanu non molla e ottiene da lui di farsi invitare nella capitale, per tenere compagnia a Gemma. Allora questa, in un momento di disperazione, assale l'amica con un coltello e tenta di colpirla; impaurita la rumena vomita il suo segreto; il marito, esterrefatto ma innamorato, non ha però il coraggio di cacciare l'adultera e an-



Silvana Pampanini e Raf Vallone in *Le avventure di Mandrin*, uno degli ultimi e mediocri film diretti da Mario Soldati. Per Mario Soldati il cinema è un'arte minore, anzi: «minima».

zi l'assolve. Il racconto si chiude con la partenza dei due, marito e moglie, per la capitale. L'intenzione di Soldati era di rifare nella sua integrità il racconto di Moravia, e così avverrà, ma con alcune modificazioni, in parte suggerite da esigenze effettive della versione cinematografica, in parte imposte da «necessità» spettacolari. Nel racconto, a esempio, l'avvio è un po' lento, come certi inizi balzacchiani, e lo svolgimento è uniforme, di tipo classico, un po' vecchio quindi, ma più nella forma che nella sostanza: nel film la storia sarà quindi, probabilmente capovolta, cioè riferita sotto forma di ricordo dalla protagonista: questo accorgimento consentirà di dare al film una impostazione psicologica — come nel racconto — ma anche di svolgerlo in modi più rotti e moderni. Un personaggio che subirà qualche modificazione, sì da renderlo meno ambiguo e più plausibile, è il marito della «provinciale». In Moravia il marito è infatti la figura più debole, più grigia: sostanzialmente è il becco che si contenta. Il lettore di *Madame Bovary* accetta e giustifica un tipo simile perché capisce che l'amore gli fa velo alla comprensione e al buon senso; nella *Provinciale* non

è così, o questo motivo è appena accennato, cosicché poi questa mancanza si rileva nel finale, dove il marito è chiamato a fare la parte di colui che subisce una offesa e troppo facilmente assolve la moglie adultera. In un finale sostanzialmente grigio e in semitono (i due che partono per la capitale) un marito esso pure grigio e poco vitale stingerebbe con troppa evidenza; o magari, addirittura muoverebbe al riso gli spettatori. Terzo punto sul quale ancora si discute, è il finale stesso. Soldati preferirebbe, tutto sommato, la chiusa di Moravia, leggermente rinforzata, mentre si tende a fargli accettare un finale a forti tinte, magari tragicissimo (Gemma uccide l'amica). Si verrà probabilmente ad un compromesso, come è accaduto per la questione degli attori. Il regista voleva lavorare con dei volti nuovi, cioè degli attori non professionisti, ma ha finito con l'accettare nomi già noti, quali, a esempio, la Lollobrigida, che interpreterà il personaggio della provinciale.

Su scala maggiore o minore, questi contrasti sono la inevitabile e normale premessa di ogni film, ma nel caso di Soldati — a quanto egli afferma — si manifestano di

Barbara Florian in *I tre corsari*, altro mediocre film recentemente realizzato da Mario Soldati. *Piccolo mondo antico* (1940) rimane forse la migliore opera della sua attività cinematografica.



solito in una forma piuttosto acuta, per una diffusa pertinace prevenzione dei produttori nei suoi confronti: essi avrebbero paura cioè che egli intellettualizzi troppo la materia che tratta, che faccia cose raffinate, incomprensibili a un pubblico men che ristretto, comunque assai poco commerciali o spettacolari. A questa prevenzione — e anche la sua impazienza — Soldati fa addirittura risalire la causa principale della sua attività non impegnativa di questi ultimi anni: avendolo classificato a quel modo, i produttori — dice Soldati — hanno sempre cercato di affidargli dei soggetti di infimo ordine per far sì che il peso stesso della materia lo costringesse a fare dei film terra terra. E una volta che egli suggerì a uno di loro un suo soggetto — egli ne ha poi tratto un romanzo, che presto darà alle stampe: si intitola *Bandiera rossa* — quel produttore in un primo tempo diede una risposta affermativa, ma quando l'idea fu perfezionata in tutti i suoi particolari, si spaventò e rispose che se l'avesse realizzata un altro regista era disposto a non tirarsi indietro ma non se la sentiva di affidarne la realizzazione a Soldati. «La riprova di tutto questo», dice il regista, «è che io ho scritto non meno di cinquanta soggetti ma non ne ho realizzato quasi nessuno. Così coloro che hanno meno ambizioni di me hanno potuto fare nel frattempo molto meglio di me». Quali sono le ambizioni di Soldati regista? Su per giù le stesse di Soldati letterato, fare dei film cioè vicini alla sua sensibilità e ai suoi interessi umani, o da soggetti propri o tolti da propri racconti, quali *La giacca verde* o *La finestra* che sono quelli, per taglio e per misura, più adatti ad essere trasferiti sullo schermo. Non essendogli mai stato possibile di raggiungere questo scopo, Soldati ha cercato, quando ha potuto, di portare nel cinema opere verso le quali si sentiva attratto da ammirazione letteraria: vedi *Le miserie del signor Travet* e *Piccolo mondo antico*. Film nei quali la sua ispirazione nasceva da una ammirazione critica e si estrinsecava, per alcuni aspetti, in un'opera illustrativa. «Anche per *La provinciale* è così», dice Soldati; «ma è un po' diverso. Mentre infatti *Le miserie del signor Travet* è un romanzo che io ammiravo, ma dal quale necessariamente mi sentivo un po' staccato e distante, il racconto di Moravia è molto più vicino alla mia sensibilità, mi impegna a una collaborazione più stretta e sarà quindi un film meno illustrativo e rielaborato invece dal di dentro». L'idea di Soldati, rintuzzata dal suo produttore, di utilizzare nel film degli attori non professionisti parrebbe denunciare un suo accostamento alla tendenza neorealista. Si tratta però di un fatto piuttosto estrinseco, poiché Soldati, a proposito di neorealismo, ha idee perentorie quanto discutibili e la sua attività passata, nonostante certo verismo di *Fuga in Francia*, si è sempre indirizzata per un'altra strada. Tra l'altro, ciò che i neorealisti rimproverano a Soldati è di far agire, nei suoi film, non personaggi comuni, di tutti i giorni, ma tipi «eccezionali», e di scegliere soggetti troppo costruiti invece di semplici e attuali «tranches de vie»; ciò che Soldati rimprovera ai neorealisti è qualcosa di peggio, di guardare alla vita in modo superficiale e di avere un errato concetto dell'arte. «Intanto» egli dice, «non esistono tipi eccezionali: tutti sono eccezionali, se si va nel profondo. Né esistono fatti semplici, se

OTTO PER NOVECENTO SPETTACOLI DA BIBLIOTECA

non ci si limita a guardarli in superficie. Una comune esperienza psicologica ci dà prova di questo. Quando conosciamo una persona qualsiasi, la prima volta ci sembra un tipo comune, con certe sue caratteristiche umane; approfondita quella conoscenza, facilmente ci vien detto che è un pazzo. Un delitto: guardato dall'esterno, ci sembra una cosa orrenda ma semplice. Quale cosa assurda, complicata, irrealistica se ci mettiamo nei panni di una persona che vi si è trovata coinvolta, a esempio la cameriera della casa in cui abitava la vittima. Nel profondo tutta la realtà è misteriosa. Osservandola bene non si può fare a meno di andare oltre, e di scoprire come ogni cosa è sempre più alta, eroica, assurda, inverosimile e nobile di quanto non appariva all'esterno. Nel profondo la realtà è un groviglio di inverosimiglianze; e chi vuole tentare di rappresentarla non ha altri mezzi che il lirismo, l'assurdo, la fantasia. Ben lungi quindi il vero dall'essere uguale al verosimile e impossibile coglierne l'essenza attraverso gli oggetti, gli "accidenti", attraverso verosimiglianza di cose e di luoghi e di persone, come vorrebbe fare il neorealismo. I cui seguaci, per un malinteso originario, cadono appunto nel roseo, nel bozzettistico, nel convenzionale. « L'equivoco del neorealismo », dice Soldati, « è di voler travasare direttamente la vita nel cinema, credendo con questo di cogliere la verità che sta oltre. Cosicché sembra perfino legittimo ed efficace sostituire la riproduzione fonografica del vero al vero artistico. Come accade, ad esempio, in una scena del film di De Sica *Umberto D.*, quella in cui il vecchio pensionato è a letto malato e sente arrivare dalla finestra i rumori della strada. Indubbiamente i rumori sono stati riprodotti alla perfezione ma ho avuto l'impressione che gli spettatori — oltre a non intendere la pena del vecchio — ne risentissero una autentica sofferenza fisica. Come accadrebbe a un incontro di boxe, se i colpi che si scambiano i pugili raggiungessero singolarmente i presenti. Questa violenza non mediata finisce con l'essere controproducente: le impressioni, per provocare le emozioni volute, debbono invece essere trasfigurate con una certa grazia, elargite con gradualità, essere esemplari. Lo stesso discorso potrebbe ripetersi per certa enfasi, i troppi gridi di *Due soldi di speranza* ».

Legittimo sul piano storico, come fenomeno di gusto, il neorealismo, secondo Soldati, batte dunque una strada artisticamente sbagliata. « Il vero non è nel verismo, è nella verità », egli dice; « vi sono film veristi francesi, con personaggi e moventi assurdi, e dei "westerns" convenzionali ma il cui slancio eroico è vitale ». E' una posizione discutibile, che si accetta in Soldati letterato, ma non nell'attuale regista Soldati, cui mancano ancora le carte in regola. Un critico recentemente ha scritto di lui che si meravigliava come da un lato fosse andato sempre più raffinandosi come scrittore e dall'altro peggiorando come regista. « Ma sono due cose legate », dice Soldati, « più mi arricchivo e perfezionavo, più mi allontanavo, per quanto ho già detto, dalla possibilità di fare cose mie nel cinema ». Ora però con *La provinciale* una buona occasione gli è stata offerta, e la sfida tra il regista, il pubblico e i suoi critici è ormai lanciata.

STELIO MARTINI

Teatro drammatico e musicale, danza, balletto, marionette, burattini, operetta, rivista, varietà, caffè concerto, circo equestre e cinema uniti in una enciclopedia comprendente otto volumi di novecento pagine. La voce cinema conta oltre seimila voci

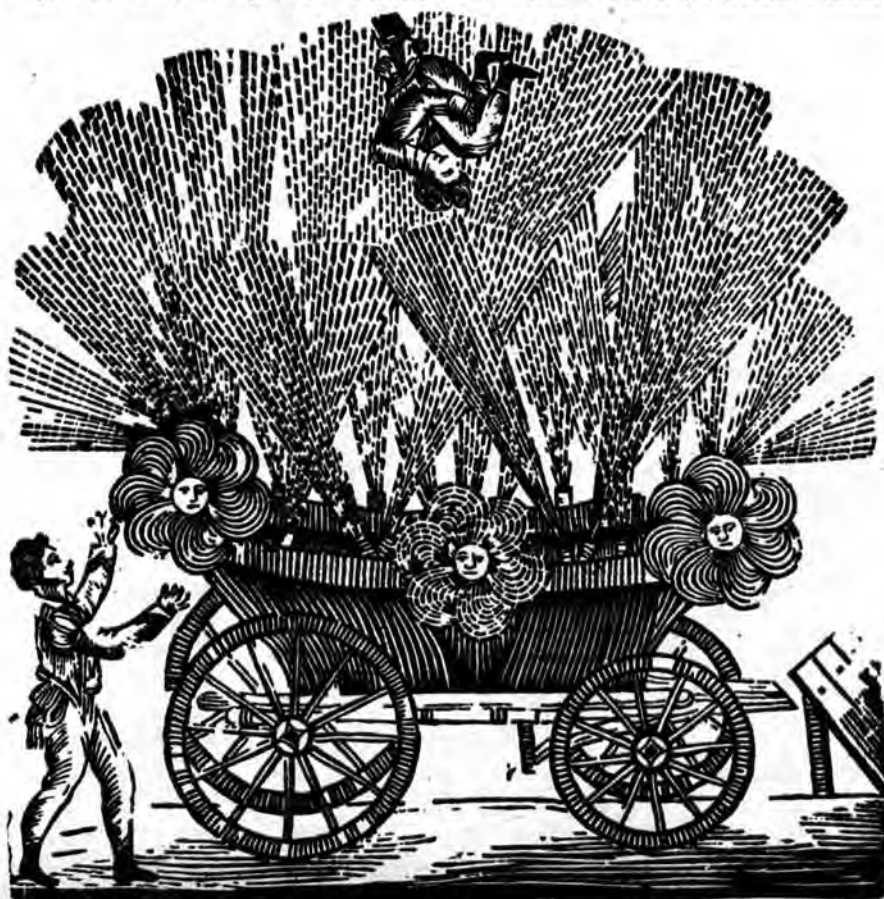
QUANDO SI pensi alle molte enciclopedie specializzate concernenti i vari settori della storia, dell'arte e della tecnica umane che sono state redatte finora, come sotto prodotto delle grandi enciclopedie classiche e universali, può sembrare strano, per non dire incredibile, che non sia ancora apparsa sul mercato librario una Enciclopedia dello spettacolo. Eppure è proprio così e chiunque, oggi, interessandosi al cinema, al teatro o ad argomenti analoghi, si trovasse per ipotesi a disposizione la meglio fornita libreria del mondo, avrebbe la più ricca scelta in fatto di storie del dramma, della danza e della lirica, di dizionari di termini musicali e cinematografici, di monografie sugli argomenti più vari e di raccolte di saggi critici, ma cercherebbe invano una pubblicazione che fornisse, agli specialisti e al semplice lettore di media cultura, dati e notizie relative a tutte le forme di spettacolo, perché una simile pubblicazione ancora non esiste. Appunto questa considere-

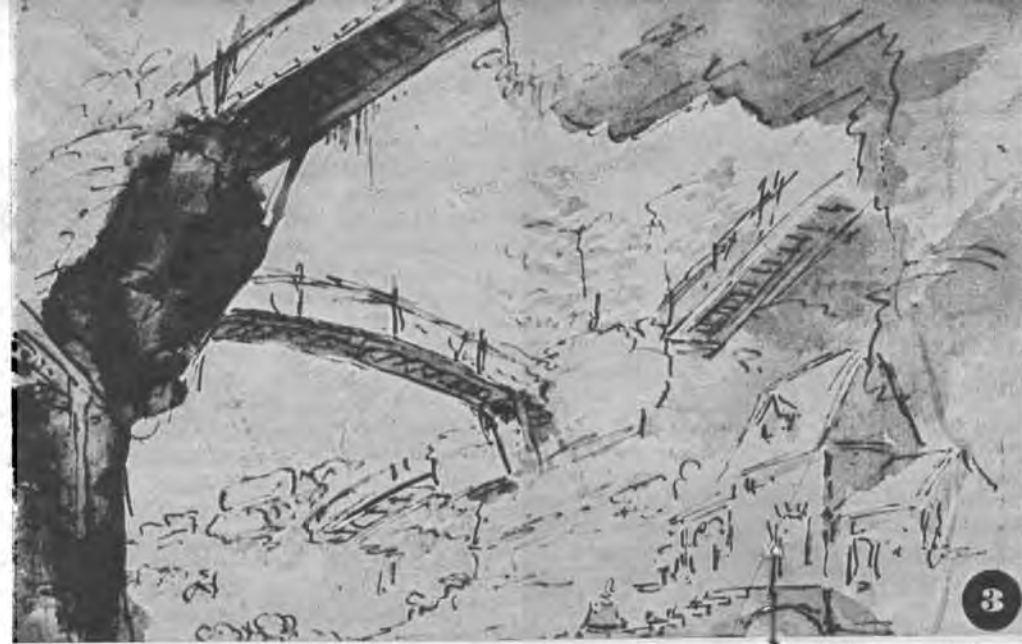


vole lacuna l'Enciclopedia dello spettacolo, che comincerà a pubblicarsi entro il corrente anno, verrà a colmare.

Come spesso succede per i progetti più

Sopra: Tommaso Salvini in una delle sue interpretazioni. Sotto: esercizio di un saltatore di circo sopra un carro con fuochi d'artificio. (Lit. del XIX secolo; raccolta Sciolla, Roma).





indovinati anche quello ad essa relativo non è nato tutto in una volta nella mente dei suoi promotori ma si è sviluppato, fino ad acquistare la sua fisionomia attuale, dal progetto di Silvio d'Amico di compilare una enciclopedia limitata al teatro drammatico. Soltanto in un secondo tempo si decise di includere anche il teatro lirico, il cinema e le forme "miste" di teatro. Nella enciclopedia ci saranno dunque, praticamente, tutti i settori dello spettacolo: dal teatro drammatico al teatro musicale, dalla danza e dal balletto al teatro delle marionette e dei burattini, alla operetta, alla rivista, al varietà e al caffè-concerto, dal circo equestre al cinematografo. Essa comprenderà inoltre le voci che riguardano la scenografia e la scenotecnica, un elenco di parole, con relativa spiegazione in termini profani, del caratteristico gergo teatrale e di quello cinematografico e una serie di voci di città con la storia teatrale delle stesse, corredate da un certo numero di piante che ne illustrano lo sviluppo teatrale dal punto di vista della edilizia. Beninteso tutto questo materiale sarà disposto in ordine alfabetico, e non già in sezioni separate a seconda dell'argomento. Data la vastità della materia da trattare anche la mole tipografica aumenterà in proporzione rispetto al progetto iniziale. I tre-quattro volumi previsti diverranno almeno otto, stampati in corpo 8 grande, consteranno di circa 900 pagine su doppia colonna ciascuno con illustrazioni a colori e in bianco e nero nel testo e fuori testo; ad essi verrà ad aggiungersi un volume contenente un indice generale alfabetico dei nomi e delle cose, un indice dei titoli delle opere teatrali e cinematografiche e un indice sistematico della materia.

La redazione della Enciclopedia — che ha sede in Roma in via del Plebiscito 107, nel palazzo Doria-Pamphilj — è suddivisa in quattro sezioni, che curano rispettivamente la raccolta dei dati concernenti: a) il teatro drammatico; b) il teatro musicale e la danza; c) la scenografia; d) il cinema, e sono dirette, nell'ordine, da Silvio d'Amico, Fedele d'Amico, Elena Povoledo e Francesco Savio. La elaborazione e definizione delle singole voci avviene per fasi successive e col concorso di numerosi collaboratori esterni e di un gruppo, anch'esso assai numeroso, di redattori interni. Dopo che il collaboratore esterno, incaricato della stesura di una determinata voce, o i collaboratori se la voce interessa più sezioni, hanno rimesso alla redazione il proprio manoscritto, questo viene esaminato e, se

necessario, ritoccato dal direttore della sezione competente o da altri collaboratori esterni ai quali il testo viene passato. Il dattiloscritto, torna quindi in redazione dove i redattori specializzati controllano l'esattezza della grafia delle parole straniere e di quelle tecniche usate nel contesto, e viene quindi completato coi necessari riferimenti ad altre voci e ritoccato nella forma per mantenere l'unità stilistica della intera pubblicazione. Si procede poi, quando sia il caso, alla fusione in un'unica voce dei diversi elementi raccolti e le bozze tornano infine nelle mani del collaboratore, o dei collaboratori, che, avendo fornito la definizione base, firmeranno la voce, i quali procedono all'ultima revisione. Il criterio generale che regola il lavoro di compilazione è quello di non disporre dello spazio tipografico soltanto secondo l'importanza dell'argomento trattato ma anche in ragione del suo carattere di novità e per fornire informazioni il più possibile esaurienti e complete; di utilizzare cioè, all'occorrenza, maggiore spazio per una voce meno importante ma che abbia valore di scoperta, o per esaurire tutti i dati informativi relativi a una voce minore, che per una voce che si riferisca a un argomento di maggior peso che sia peraltro già noto e sia stato già trattato in altra sede. Può darsi quindi che, all'atto pratico, chi aprirà l'enciclopedia resti colpito dalla apparente sproporzione fra lo spazio dedicato ad alcune voci di minore rilievo e quello dedicato invece ad altre voci che trattano di argomenti e temi illustri; ma è anche probabile che il risultato complessivo dell'applicazione di questo particolare sistema sia quello di rendere la pubblicazione maggiormente funzionale e interessante, come appunto desideravano i suoi compilatori. Per avere qualche ulteriore precisazione sul settore dell'enciclopedia che interessa più da vicino i lettori di Cinema, vale a dire il settore cinematografico, ci siamo rivolti a Francesco Savio che dal 1949 dirige, come si è detto, la sezione cinematografica, ed è, fra l'altro, uno dei collaboratori della nostra rivista.

« Il modesto nucleo iniziale delle voci cinematografiche », ha detto Francesco Savio, « si è gradatamente accresciuto fino a raggiungere il 15% del totale delle voci incluse nella enciclopedia. Questo risultato è stato raggiunto attraverso varie revisioni dell'elenco generale e allargando successivamente il cerchio dei collaboratori. Nella scelta di questi ultimi abbiamo sempre cercato di valerci delle persone meglio specializzate nella conoscenza di determinate

(Continua in terza di copertina)



1) Il Theatre Circus di Baltimore. - 2) Maestro sostituto al Teatro dell'Opera di Roma. - 3) Luogo remoto, sceneggiatura di Domenico Fossati (XVIII sec.). - 4) John Kriza e Janet Reed in La fille mal gardée. - 5) Da Merry-Go-Round (1923) di von Stroheim.





Richard Conte in *The Fighter* di Herbert Kline, il regista di *Forgotten Village*. (1941). *The Fighter*, tratto da *London*, è una delle opere più interessanti che si proiettano a Broadway.

SOLTANTO ORA PINKY PUÒ BACIARE NEL TEXAS

UNA RECENTE sentenza emanata dalla Corte Suprema riconosce il miracolo di Roberto Rossellini "non sacrilego" e il diritto che ha il film di essere presentato, senza restrizioni di sorta, in tutta la Nazione. La sentenza votata, si badi bene, all'unanimità, sostiene tra l'altro che il cinema è « un significativo mezzo di trasmissione di idee » e che la libertà di trasmettere idee è già contemplato nell'articolo della Costituzione che garantisce, appunto, libertà di stampa e di parola. La decisione

della Corte è molto chiara ed esplicita. Il giudice Clark ha dichiarato che sia la censura che il Board of Regents non hanno il potere di proibire un film dichiarandolo "sacrilego", anche perché esistono negli Stati Uniti d'America molte e diverse religioni. Inoltre, notando come lo Stato di New York richieda in anticipo dai propri funzionari un giudizio sul contenuto dei dialoghi e delle immagini contenuti in una pellicola, la stessa Corte ha sottolineato che la censura preventiva, in quanto me-

Inquadratura tratta da *Walk East on Beacon*, ennesimo film sullo spionaggio e controspionaggio; tratto da un racconto di J. Edgar Hoover, il capo della F.B.I., porta la firma di Werker.



LETTERA DAGLI STATI UNITI

noma la libertà di espressione, è particolarmente biasimevole. Infine la Corte Suprema ha dichiarato illegale il veto posto alla proiezione di *Pinky* in alcune città del Texas. In questo Stato, come in altri del Sud, il film di Kazan venne proibito perché una bianca abbraccia e bacia una negra, e un bianco ama una donna di sangue negro. L'importanza di tali decisioni è ovvia. La lotta impegnata dal piccolo ma tenace Joseph Burstyn (il distributore in America dei migliori film italiani) ha avuto dunque i suoi frutti, ottenuti senza l'appoggio della industria cinematografica. La quale, come mette in rilievo il critico e giornalista Bosley Crowther, è rimasta sorpresa dalla decisione presa dalla Corte Suprema. Crowther non nasconde la preoccupazione che il codice Johnston venga riformato.

Da Hollywood intanto giunge notizia che le Case si orientano definitivamente verso il film a colori. Ben 128 pellicole verranno realizzate, nei prossimi mesi, in Technicolor, Warnercolor, Truecolor, ecc. In tale modo si spera di aumentare gli incassi e di riavvicinare al cinema molti spettatori scontenti e delusi, o che dimo-

Il codice Johnson verrà riformato? - La Corte Suprema intanto definisce "biasimevole" la censura preventiva

strano di apprezzare la televisione. Ma la speranza è dubbia, specie se il Technicolor verrà impiegato — come sembra — soltanto per produrre "musicals" e "westerns". Comunque la United Artists, unica compagnia distributrice retta da capitale privato, ha saputo superare una gravissima crisi, terminando l'annata con un bilancio attivo. Questa Casa, insieme con la Republic Pictures, ha firmato contratti con produttori e tecnici inglesi per film in co-produzione; tra i già annunciati figurano *The King's General* e *Laughing Anne*, rispettivamente tratti da Du Maurier e Conrad. Intanto a Broadway è stato presentato dalla Fox l'ultimo film di Lewis Milestone, girato in Australia; appare piuttosto mediocre; si tratta di un "western" banale. Solo qualche sequenza è vigorosa. La Metro G. M. ha annunciato invece una nuova edizione in Technicolor del noto *Roberta*. Film prolisso, discontinuo e generalmente fastidioso. La regia è di Mervyn LeRoy. Per la cronaca, titolo del film è *Lovely to Look At*. Più interessante appare *Walk East on Beacon* della Columbia, diretto da Alfred Werker e tratto da un racconto di J. Edgar Hoover, il capo della F.B.I., sulla lotta di spionaggio e controspionaggio. Della Universal è *Red Ball Express* diretto da Budd Boetticher. Pur non rivestendo caratteristiche eccezionali, può essere considerato un discreto tentativo di presentare seriamente un autentico episodio di guerra. Una segnalazione particolare merita *The Fighter*, soggetto tratto da *London* e liberamente adattato da Aben Kandel e Herbert Kline, il quale è anche il regista.

GIORGIO N. FENIN

L'ACCADEMIA cinematografica svedese si è riunita anche quest'anno per premiare i film più significativi della produzione nazionale. Ogni anno, infatti, l'Accademia assegna tre targhe d'onore a coloro che si sono maggiormente distinti nel contributo a una cinematografia artistica. L'assegnazione vien fatta in base ai risultati ottenuti nel 1951, ma si tien conto anche delle precedenti manifestazioni d'arte in cui il candidato si sia segnalato. Una targa, a esempio, è stata vinta da Göran Strindberg, operatore in *Fröken Julie* («La signorina Giulia»), per questo e per altri lavori ancora, l'ultimo dei quali è un film musicale. Un'altra targa è stata vinta dall'attrice Inga Tidblad, che ha dato un'eccellente interpretazione in *Divorziata*, che narra le vicende di una donna non più giovanissima la quale chiede e ottiene il divorzio, ma si sente stanca e delusa, incapace di affrontare da sola i problemi della vita. Inga Tidblad non è un nome nuovo: proviene dalla Scuola drammatica del teatro reale di Stoccolma, da quella stessa scuola cioè che diede al cinema Greta Garbo, Ingrid Bergman e Signe Hasso. Non bisogna dimenticare inoltre, quando si cita questa scuola,



Da *Barabbas*, film tratto dall'omonimo romanzo di Pär Lagerkvist, Premio Nobel 1951. Il regista Alf Sjöberg, ha diretto alcune scene di questo film prima a Gerusalemme e poi a Roma.

I premi dell'Accademia cinematografica svedese - Il produttore della Signorina Giulia sta scrivendo una completa storia del cinema italiano

DA GERUSALEMME A ROMA SJÖBERG CON BARABBA

altre due attrici che vi furono allieve: Anita Björk e Maj-Britt Nilsson che hanno sostenuto una parte principale in *Fröken Julie* e in un film di Ingmar Bergman. Anzi, data l'eccellente interpretazione d'entrambe, l'Accademia si è trovata nell'imbarazzo della scelta, e le ha giudicate a pari merito, per non favorire l'una a dispetto dell'altra, dal momento che tutt'e due meritavano il premio. Hanno ottenuto inoltre il riconoscimento dei loro meriti, con premi speciali, Alf Sjöberg il regista di *Fröken Julie* e Ingmar Bergman. Anche se, già premiati negli anni passati, essi non figuravano nell'elenco dei candidati.

Alf Sjöberg è appena ritornato da Roma dove ha girato alcune scene di *Barabbas* («Barabba»), il film tratto dal romanzo di Pär Lagerkvist che, specialmente dopo l'assegnazione del premio Nobel, nel 1951, si è imposto all'attenzione del mondo intero. Seguendo la trama del romanzo, Sjöberg si è recato dapprima a Gerusalemme e poi si è recato a Roma nella settimana di Passione. Le scene realizzate a Roma sono quelle che si riferiscono all'incendio dell'Urbe. Ulf Palme, che in *Fröken Julie* faceva il servo Giovanni, ha qui una parte principale. Ingmar Bergman, da parte sua si dà molto da fare per la preparazione di *Al servizio delle signore*, in fase di lavorazione, e con i migliori attori svedesi.

Si dice, ma sono in troppi a dirlo e ci dev'essere qualcosa di vero, che il produttore del film di Sjöberg *Fröken Julie*, premiato l'anno scorso a Cannes a pari merito con *Miracolo a Milano*, Rune Waldekranz, in questo momento sta scrivendo un



Alf Sjöberg, uno dei registi più significativi del cinema svedese. Suo è *Fröken Julie*.

libro: la storia del cinema italiano dalle origini ai nostri giorni. Waldekranz, che si è occupato di cinema fin da quando era studente all'università di Uppsala, è noto come critico cinematografico dello *Svenska Dagbladet*, ma è ancor più noto negli ambienti cinematografici come produttore di una cinquantina di film. Non tutti sanno invece che nel 1941 Waldekranz pubblicò un libro: *Filmen Vaxer Upp* («Il cinema cresce») che, almeno in Svezia, è considerato uno dei testi della storia generale del cinema. A questo ha fatto seguito un altro volume, pubblicato l'anno scorso, e che può considerarsi un supplemento del primo in quanto comprende un esame dei film apparsi durante la guerra, dal 1941 in poi. Naturalmente una materia così vasta come quella che Waldekranz ha intenzione di studiare a fondo, la produzione cinematografica di ogni nazione, non può esaurirsi in un solo volume. Ed ecco che il nostro autore, saltando da una produzione all'altra, si è tanto entusiasmato per quella italiana, che il prossimo volume sarà dedicato a essa. Quali le cause di tanto entusiasmo? Soprattutto una grande, sincera ammirazione per Vittorio De Sica. Per poter apprendere tutto quanto si dice in Italia di lui, Waldekranz sta imparando l'italiano. Il poco tempo libero che ancora gli rimane, dopo le preoccupazioni per *Barabbas*, di cui egli è produttore, Waldekranz lo sta dedicando all'ambizioso progetto di un notevolissimo film per quest'estate: la riduzione cinematografica del romanzo di Moberg, *Gli emigranti*, che Sjöberg dovrebbe dirigere.

KURT LINDER

LIZABETH SCOTT

ANCORA una volta, con *The Crapes Wrath* ("Furore", 1940) di Jhon Ford, appare sugli schermi il nome di Alfred Newman. Newman è un musicista che confonde spesso l'arte con il mestiere, tuttavia la sua vasta produzione non manca di qualche indovinata collaborazione. L'Oscar assegnatogli nel 1941 per la partitura di *Bernadette* (Henry King), testimonia soltanto i suoi meriti "commerciali": meriti che vanno compresi e contenuti nei limiti della scarsa preoccupazione che il cinema americano porta per i problemi della musica, e quindi della relativa importanza che questa viene in genere ad assumere nel ritmo narrativo del film. Le eccezioni a questa regola sono purtroppo ancora così rare, che si può senz'altro parlare di un criterio compositivo abitualmente legato ai luoghi comuni dell'effetto e della suggestione sonora. Criterio al quale lo stesso Newman non è estraneo. In realtà, nello stesso *The Crapes Wrath* ("Furore", 1940) Newman si riallaccia con evidente schematismo a motivi di folklore: essi si nobilitano per il dosato impiego di Ford e in certe indovinate deformazioni in funzione ambientale e allusiva. Non vogliamo dire, certo, che la musica popolare è inidonea o semplicistica; ma sottolineare come Newman appare comunque immerso (se si tolga qualche eccezione) in una certa pigrizia a uscire dall'abituale formulario. Contro questo sistema si è levata l'intelligente voce di Hans Eisler. Il compositore tedesco che ha fra l'altro musicato *Louisiana Story* di Flaherty, in *Composition für den Film*, indica le vie per un rinnovamento.

Alfred Newman è giunto al cinema a 32 anni. Musica nel 1933 *The Bowery* e nel 1934 *Nanà*. Dopo queste prime esperienze, troviamo il suo nome in molte pellicole, alcune delle quali dirette da noti registi. Nel 1935 collabora con King Vidor per *The Widding Night* (Notte di nozze), e con William Wyler per *These Three* ("La calunnia"). Questo felice incontro e il successo della pellicola, affiancarono musicista e regista nei successivi *Dodsworth* ("Infedeltà", 1936), e *Dead End* (1937). Nel 1939, ecco di nuovo Newman con Wyler: egli infatti musica *Wuthering Heights* ("La voce nella tempesta"), realizzando uno dei suoi più indovinati "commenti". E diciamo "commento", perché la suggestione è ancora una volta il suo obbiettivo. Soltanto con *Sunset Boulevard* ("Viale del tramonto", 1950) ancora di Wyler, Newman assume un nuovo criterio. Qui la musica è bene inserita nella trama narrativa, e lungi dal soccorrere l'immagine, la integra. Merito del regista, ha impiegato tutto il sonoro come elemento di ambientazione (certe voci smorzate e lontane; la musica in funzione di "ricordo", cioè sempre rivolta ad un passato interiore della protagonista, un passato inconsapevolmente artefatto, e che si equilibra in rara unità di suono e di silenzi). Ma anche merito di un musicista.

La critica che si muove a Newman è dunque di preferire il "mestiere" a un autentico impegno, come quello dimostrato in *Sunset Boulevard*. Ma questa critica va estesa a tutto un sistema di lavorazione che tra l'altro ricorre all'opera del musicista quando un film è già terminato.

LUIGI PESTALOZZA

A UN ATTENTO indagatore non possono sfuggire taluni punti di contatto tra il debutto di Elizabeth Scott e quello della prestigiosa Eva Harrington, personaggio-chiave di *All About Eve* ("Eva contro Eva"). Naturalmente, tali punti si riferiscono a una vaga rassomiglianza esteriore, non alla psicologia o al temperamento delle due attrici (quella vera e quella immaginata da Mankiewicz): non mi sento di attribuire alla brava e simpatica Elizabeth la sfrenata e inumana ambizione di Eva. Ma alla pari di questa, la Scott ha potuto debuttare sulle scene (credo che otto attori su dieci, prima di essere attratti da Hollywood, abbiano calcato le scene) quando l'attrice che "sostituiva", la celebre Tallulah Bankhead, cadde una sera ammalata. Ripeto, l'accostamento è casuale, e non intende alludere a presunti accorgimenti della Scott atti a facilitare l'indisposizione della sua maestra: la Bankhead si ammalò realmente, e sulla legittimità della sostituzione non corrono voci più o meno maligne.

Non passarono molti mesi, da quella sera fortunata, che Hal Wallis, produttore specializzato nella scoperta di nuovi volti per il cinema, s'imbatté nella giovane attrice e intravvide, appunto nel suo volto, possibilità espressive che poi seppe valutare nella giusta misura. La Scott fu portata a Hollywood, e venne "lanciata" in un film non considerevole, comico-sentimentale, ma che fece riflettere, per la sua bravura, più d'un critico. Anche in Italia ci fu chi, dopo aver visto *You Came Along* ("Incontro nei cieli", 1945), sostenne la nuova attrice. Questa non tardò del resto a confermare il proprio valore con *The Strange Love of Martha Ivers* ("Lo strano amore di Martha Ivers", 1946). I molteplici aspetti umani e psicologici dei suoi personaggi appaiono tutti nell'opera di Milestone. Il suo volto esprime con chiarezza un intero aspetto caratteristico della sua vita interiore: rassegnazione e fatalismo. In questo film e nei successivi non evade da una posizione moralmente equivoca. La sua battaglia, il suo contributo al finale affrancamento, è fatto di silenzi e di sguardi chinati a terra. Sono rassegnati, ma non però sconfitti. Accanto al fatalismo esiste infatti un limite di sopportazione che è destinato a prendere il sopravvento. Tanto in *The Strange Love of Martha Ivers* quanto, a esempio, in *Desert Fury* ("Furia nel deserto", 1947) o in *I Walk Alone* ("Le vie della città", idem) o ancor più nel recente *Dark City* ("La città nera", 1950), il personaggio che interpreta vince; ma vince, quando già sta per abbassare bandiera. Nel film di Milestone, dice a Van Heflin: «Fai quello che ti pare, non sta a me prendere una decisione», e più tardi, quando è sul punto di partire dalla città, è certa di esser stata sconfitta. Ma la sua forza risiede nell'apparente freddezza, nel disinteresse che dimostra per l'avvenire del suo antagonista. E Van Heflin, attratto dalla sua fermezza, ritornerà a lei. Così

come vi ritorna, anche qui all'ultimo momento, il protagonista di *Dark City*. *Paid in Full* ("La mia vita per tuo figlio", 1950), diretto come *Dark City* da William Dieterle, appare a prima vista in contrasto con la psicologia-tipo della Scott. Qui essa sembra cedere, dar carta bianca alla rivale. Ma poi (e lo dice anche, indirettamente, il primitivo titolo originale, che era *Bitter Victory*, «Amara vittoria», accantonato per ragioni contingenti) la sua vittoria appare evidente, anche se amara. Forse, anzi, è una vittoria più bella, perché alla base non sta il possesso di un uomo, bensì la vita di una bambina e la felicità di un'altra coppia. *Dead Reckoning* ("Solo chi cade può risorgere", 1947), *Pitfall* ("Trage-

FILMOGRAFIA

1945: *You Came Along* (Incontro nei cieli) di John Farrow, con Robert Cummings, Don De Fore. - 1946: *The Strange Love of Martha Ivers* (Lo strano amore di Martha Ivers) di Lewis Milestone, con Barbara Stanwyck, Van Heflin, Kirk Douglas. - 1947: *Dead Reckoning* (Solo chi cade può risorgere) di John Cromwell, con Humphrey Bogart; *Desert Fury* (Furia nel deserto) di Lewis Allen, con Burt Lancaster, John Hodiak, Mary Astor, Wendell Corey; *Variety Girl* (Rivista di stelle) di George Marshall, con attori e attrici della Paramount; *I Walk Alone* (Le vie della città) di Byron Haskin, con Burt Lancaster, Kirk Douglas, Wendell Corey. - 1948: *Pitfall* (Tragedia a Santa Monica) di André De Toth, con Dick Powell, Jane Wyatt. - 1949: *Too Late for Tears* (E' tardi per piangere) di Byron Haskin, con Dan Duryea, Don De Fore; *Easy Living* di Jacques Tourneur, con Victore Mature, Lucille Ball. - 1950: *Paid in Full* (La mia vita per tuo figlio) di William Dieterle, con Diana Lynn, Robert Cummings; *Dark City* (La città nera) di William Dieterle, con Charlton Heston, Viveca Lindfors; *The Company She Keeps* di John Cromwell, con Jane Greer, Dennis O'Keefe. - 1951: *Two of a Kind* di Henry Levin, con Edmond O'Brien, Terry Moore; *The Racket* (La gang) di John Cromwell, con Robert Mitchum, Robert Ryan. - 1952: *Stolen Face*, con Paul Henreid; *Red Mountain* di W. Dieterle con Alan Ladd.

dia a Santa Monica", 1948) *Too Late for Tears* ("E' tardi per piangere", 1949) e soprattutto l'incisivo *The Racket* ("La Gang", 1951) conservano al personaggio della Scott, attraverso uno sfondo non sempre originale di avventura gangster-poliziesca, le caratteristiche degli altri lavori.

Resta da vedere fino a che punto Elizabeth Scott sappia dare forza e attendibilità artistica al suo personaggio. Comunque alla Scott mancano ancora, sia pure in misura sempre meno evidente, molti accorgimenti di mestiere. Così, a esempio, pare talvolta che essa si senta come impacciata di fronte alla macchina da presa; oppure, che non sempre essa "senta la presenza" degli attori.

TON GRANICH





LA QUINTA RIVOLUZIONE DELLA SEPOLTA VIVA & C.

LA SCOPERTA di un nuovo, sensazionale procedimento nella fabbricazione dei soggetti cinematografici, di cui ho conosciuto i particolari in questi giorni, mi farà perdonare dai pochi volenterosi lettori l'insistenza con la quale ritorno su un tema troppe volte affrontato su queste pagine. Fino a qualche mese fa era comune convinzione che i produttori cinematografici introducessero una moneta fuori corso nel cervello di un autore, per ottenerne soggetti per tutti i gusti e per tutte le borse. Ben presto il sistema doveva apparire superato, tant'è vero che i produttori abbandonavano al loro destino gli scrittori, preferendo farsi raccontare, in pochi minuti e con pochissima spesa, le trame più complicate e ardimentose dalle loro segretarie, oppure dalle mogli, oppure dalle cameriste. Bastava dunque introdurre una collana di finte perle nel petto di una segretaria o di una cameriera, per ottenerne in cambio un racconto dettagliatissimo — stile "fumetti" — dei più grandi romanzi, delle più discusse commedie, delle più applaudite opere liriche. Che cosa faceva il produttore? Invitava la sua donna alle confidenze, cominciava a seguire il filo del racconto — dopo aver consegnato il filo delle perle — e alla

fine si addormentava beatamente posando il capino su quelle bianche e morbide ginocchia, sicuro com'era che, qualsiasi cosa fosse accaduta, il regista avrebbe saputo cavarcela da sé, anche se era costretto a sceneggiare e mettere in scena una scatola di fiammiferi. Senonché, col passare del tempo i produttori che — come tutti sanno — sono uomini di grande ingegno, si sono convinti che non si poteva andare avanti oltre sceneggiando le scatole di fiammiferi o i dischi del grammofo; hanno dato un'occhiata in giro, nei posti frequentati da De Sica, da Zavattini, da Blasetti, da De Santis, da Visconti, da Lattuada e hanno capito che i soggetti e i film realizzati dagli altri avevano più consistenza, più pathos, più vitamine — lasciatemelo dire — dei dischi di Pippo Barzizza e delle scatole di fiammiferi e così, annaspando alla meglio, si sono convinti che occorreva qualcosa di più, che era necessario cambiar strada; insomma, hanno annusato l'odore acre della Rivoluzione e si sono messi sul "chi vive".

E così siamo arrivati alla quarta o alla quinta rivoluzione nel campo produttivo. «Basta coi racconti delle segretarie e delle cameriste!», si sono detti molti produttori. «A sentir raccontare un film da una fragile e sia pure incantevole creatura, non ci si prende molto gusto e non ci si capisce granché!

Vogliamo anche noi dei soggetti clamorosi, vogliamo produrre dei film che lascino pensare, dei film polemici, aggressivi, magari esistenzialisti, ma a condizione che non siano più le nostre donne a raccontarci». Dopo di che, vestitisi da proletari, i produttori hanno cominciato a frequentare le piccole e sporche sale periferiche delle grandi città al solo scopo di capire i gusti del pubblico. E in un modo o nell'altro, di riffe o di raffie, sono arrivati alla convinzione che, per avere successo, bisognava produrre film del tutto simili, o press'a poco, all'ultima rivelazione della settimana. Qual era l'ultima rivelazione della settimana succeduta al fatale 5 marzo 1947? Era *La sepolta viva*, signori! Ed ecco spiegato perché in sei mesi i produttori italiani non hanno fatto altro che produrre film che somigliassero, di faccia e di profilo, alla *Sepolta viva*. Senonché, i film ricavati dai romanzi di Carolina o comunque di quei romanzi fatti a immagine e somiglianza, cominciano a stancare, mentre si fa avanti, a calci negli stinchi e a pugni nello stomaco, il "genere" *Tormento*, con la Sanson e Nazzari che fa tanto bene il marito-vittima-che-alla-fine-si-ribella. Fuori le batterie e sotto coi film tipo *Tormento*, tanto più che il noleggiato li sa apprezzare. Passa il tempo e anche *Tormento* appare superato, mentre spunta all'orizzonte la stella di Carlo Croccolo che fa il Pinozzo dell'Italia settentrionale. Croccolo stanca an-

RICHARD WINNINGTON and Nicholas Davenport: «The Future of British Films», 1952, London.

CON QUESTO opuscolo edito dal quotidiano londinese *News Chronicle* in collaborazione con il "Council for Education in World Citizenship", Richard Winnington e Nicholas Davenport (il primo è critico del *News Chronicle*), si propongono di tracciare un quadro esauriente della attuale crisi del cinema in Inghilterra. Le 24 pagine del fascicolo sono divise in due parti. La prima è una accurata indagine delle cause che hanno portato il cinema britannico alla sua critica situazione economica e culturale. Nella seconda, più discutibile, gli A. intendono proporre dei rimedi, ma non tengono sufficiente conto di tutti gli elementi che determinano la crisi. Nei primi quattro capitoli, essi illustrano con abbondanza di cifre le basi economiche su cui poggia l'industria del cinema. Espongono la suddivisione degli incassi registrati nei cinematografi (la percentuale che spetta allo Stato, quella che va all'escercente, e quella minima — il 17 per cento — che rimane al produttore); esaminano la situazione numerica e finanziaria dei tre maggiori circuiti di sale; riassumono le tappe

della lotta del cinema inglese contro l'ingerenza hollywoodiana; descrivono, ponendolo nella sua giusta luce, l'intervento di Rank nelle sorti dell'industria. Rank viene ritenuto — e questo potrà apparire una sorpresa a molti lettori italiani — uno dei maggiori responsabili della crisi del dopoguerra. Le cause: la «stravaganza» di Rank e dei suoi consiglieri, le spese pazzesche sostenute, l'aumento indiscriminato della produzione annuale, senza tener conto del numero limitato di tecnici e artisti. Le conseguenze: molti film costano troppo in rapporto alla possibilità di vendita, altri sono talmente mediocri che il pubblico diserta le sale in cui vengono proiettati. Come correre ai ripari? Davenport ritiene, abbastanza semplicemente, che «il metodo più rapido per far rinascere il cinema britannico consiste nell'eliminare i produttori i cui film non ottengono successo, e nell'incoraggiare quelli che sono competenti». Ma Davenport non tiene conto delle molteplici e spesso imprevedibili cause che possono originare l'insuccesso economico di un film, ri-

schia di tagliar fuori dalla produzione elementi validi, sfortunati *una tantum*. Winnington, dal canto suo, ritiene che soltanto la creazione di un quarto grande circuito, specialmente dedicato alla produzione nazionale, possa salvare l'industria. Auspica poi, al contrario del suo collega, se non la nazionalizzazione, almeno un forte controllo governativo. Ma ad entrambi sfuggono altri delicati aspetti della situazione. A esempio, l'esosità del Governo, le cui tasse sugli spettacoli cinematografici sono sproporzionate alla vitale importanza di quell'industria nell'economia nazionale.

FILMFORUM «periodico indipendente per il buon film», Münster. Direttore: Theo Fürstenau.

NEUE FILM WELT «organo mensile del Deutscher Film Verlag», Berlino.

QUESTI due mensili permettono di dare uno sguardo, sia pure parziale, alla pubblicistica cinematografica tedesca delle due zone. *Filmforum* esce a Münster, nella Germania occidentale. Il suo pri-

mo numero apparve, in modestissima veste tipografica e con un esiguo numero di pagine, nel novembre del 1951. La sua impostazione e la sua tematica sono discutibili; *Filmforum* tiene conto di un solo aspetto della critica cinematografica. Il giudizio sui film e sui registi, le opinioni sul cinema, vengono espressi in chiave formalistica. Le simpatie dei redattori sono prevalentemente orientate verso un cinema d'evasione e tendono alla esaltazione delle opere di impegno artigianale. Di Jean Cocteau (cui è dedicato, nel numero 4, un ampio ed entusiastico editoriale) si dicono meraviglie. L'artigiano Carol Reed diventa un maestro.

Diverso il carattere e diversa l'impostazione di *Neue Film Welt*, mensile anch'esso ma con maggior numero di pagine e tipograficamente decoroso, pubblicato a Berlino-Est. I film in lavorazione vengono seguiti con articoli e abbondante materiale fotografico. Interessanti i saggi illustrativi sulle altre cinematografie i cui prodotti appaiono sugli schermi della repubblica tedesca. Una particolare attenzione è dedicata ai film per ragazzi. In definitiva, si tratta più di una rivista tecnica che critica, ma tuttavia attendibile e seria.

T. G.



che lui, ma i produttori non disarmano; ammettono che Croccolo comincia a stancare, ma sostengono che Totò è sempre tanto simpatico e il "genere" *Yvonne La Nuit*, con le canzoncine del tempo che fu e le attrici cariche di merletti, comincia a turbare gli spettatori. E la bandiera monarchica, dove la mettete? Avete sentito gli applausi? Un momento, ma in *Napoli milionaria* c'erano parecchie cose insieme: c'era la bandiera, c'era Totò che faceva ridere e Eduardo che « faceva tanto patetico ». Ecco cosa ci vuole! Eduardo è un furbo di tre cotte e ha capito subito! Cominciamo dunque a produrre film patetico-brillanti con un po' di bandiera, qualche pizzico di occupazione tedesca e un Totò attore che non fa il burattino: avremo un successo sicuro! Passa il tempo, passano i successi e ogni nuovo film che scuote la greve atmosfera del cinema nostrano è, di riflesso, un lampo di genio per i produttori che non sono abituati a domandarsi perché Eduardo ha avuto successo, perché la bandiera monarchica ha suscitato un applauso, perché le canzoni di trent'anni fa commuovono ancora, ma pensano che una bandiera, una battuta sulla guerra, una gonna lunga di merletto e un Totò patetico bastino a fare la fortuna di un film. Ed ecco i produttori seguire ciecamente ogni moda: dai film con la bandiera, ai film con le canzoni; ecco il "filone" dei corsari, ecco il filone di *Signori in carrozza* e di *Guar-*

die e ladri, ecco il filone, infine, dei film comici che fanno ridere perché ci si trovano insieme i dialetti di tutt'Italia, dalla Val d'Aosta di Croccolo, alla Puglia di Inglese, dalla Sicilia di D'Assunta all'Emilia di Pina Renzi. I produttori mediocri si danno da fare per imitare i successi degli altri, copiando pedissequamente tutto quello che non dovrebbero copiare, finché non appaiono sullo schermo *Don Camillo* e la *Cavalcata di mezzo secolo* e *Anna*. Esitanti, i nostri uomini si fermano sulla strada: che facciamo? Copiamo anche questi? Vogliamo fare una "cavalcata" sugli ordini monastici, con un prete che litiga coi comunisti, e sul più bello s'imbatte in Mussolini che stringe la mano a Hitler? Aiuto, help! soccorso! Questi produttori, che credevano di aver rivoluzionato le loro bancarelle di merce usata, non sanno più che pesci pigliare, si sentono impazzire. Che cosa devono fare? Seguire la strada maestra di *Anna*, oppure star dietro a *Don Camillo*? Divertire con Totò oppure con gli sconosciuti attori scoperti da Castellani? Fare una "cavalcata" politica o limitarsi a un tranquillo film musicale? Qual è, dunque, la strada del successo? Che cosa debbono imitare, questi poveri diavoli? Devono correr dietro alla *Sepolta viva* o tentare di raggiungere il successo con *Due soldi di speranza*? Produrre tutto un film con brani di repertorio o lasciar fare alla comicità di Fabrizi e di Peppino De Filippo, messi insieme, che stanno tanto bene? C'è veramente da impazzire a voler copiare quello che fanno gli altri, pur di avere successo; c'è tanto da impazzire, che i produttori decidono di non copiare più nessuno. Il successo — secondo loro — non sta nella bravura di Fabrizi e di Totò, di Castellani; il successo, evidentemente, sta nei titoli ed ecco che i produttori rivoluzionano ancora una volta la prassi, il sistema, le consuetudini, la tradizione. Ecco che il genio della finanza cinematografica italiana ci porta alle soglie di una nuova rivoluzione, la sesta o la settima, da quando il cinematografo langue nelle loro mani: il segreto sta nei titoli e guai a chi osa dimostrare il contrario!

E adesso siamo all'ultima fase. I produttori sono convintissimi che *Don Camillo* ha avuto successo perché si chiamava *Don Camillo*, mentre se si fosse chiamato *Don Eugenio* o *Don Pasquale* non ci sarebbe andato un cane a vederlo. Se Castellani avesse intitolato il suo film *Mezza lira di speranza*, supponiamo, si sarebbe ucciso artisticamente. Questo si son detto gli intelligentissimi produttori o producer o realizzatori o organizzatori di gran parte del cinema italiano e su questo punto fermo hanno ripreso la marcia. Adesso il soggetto non conta più, la sceneggiatura è una pazzia, la regia può essere affidata anche a un vincitore dei littoriali; l'importante è che il film abbia un titolo "letterario" da costringere la gente a pensare. E, infatti, adesso i film nascono dai titoli. Un produttore sente dire ogni mattina dal giornalaio alcune magiche frasi come "settimanale illustrato", oppure "quotidiano del mattino" e incarica subito un soggettista di scrivergli quattro cartelline sul "settimanale illustrato", con un giovanotto che tor-



na dal carcere e trova la moglie che convive con un altro. Per un paio di anni, almeno, il nostro cinema sarà legato ai titoli e fondato sulla pigrizia mentale di certi produttori. Slogan e motti, sottratti alle fabbriche di dentifrici o di biancheria intima, verranno destramente sceneggiati dai soliti "negri" intellettuali per pochi soldi, ma frutteranno in compenso svariati milioni agli ex commessi di negozio che li avranno inventati. Pensiamo per un istante a quei fortunati giovani vincitori di concorsi letterari che si faranno strada suggerendo ai produttori titoli come *Vitato fumare* o *Proibito parlare al conducente*, *Per Bologna si cambia!*, *Attenti al cane e Divieto di sosta!* Oggi come oggi, l'importante, per certi produttori, è che i film abbiano un titolo: al resto penseranno gli sceneggiatori specializzati. E chi non dice che qualche astuto produttore non debba tirar fuori il capolavoro dei capolavori — cioè una bella storia d'amore con Nazzari tenente degli alpini che torna a casa e trova la moglie (Silvana Pampanini) fra le braccia del sergente di fureria impersonato da Totò — da un semplice ma mistico, lapidario, significativo, intellettuale e nobilissimo titolo come *Vietato sporgersi quando la vettura è in moto*, se non addirittura: *Chi tocca i fili muore!*, così drammaticamente tragico e denso di pathos?

ITALO DRAGOSEI

(Disegni di F. Frisoae)



LA NUOVA PIEDIGROTTA DEL CINEMA ITALIANO

C'E' TUTTO un settore della cinematografia nazionale sul quale raramente i critici di professione volgono uno sguardo che non sia insieme di disprezzo e di sufficienza. Intendo parlare del cinema dialettale; di quelle pellicole, cioè, che nascono e si esauriscono in un ambiente ristretto, qual'è appunto l'ambiente dialettale, intesa questa parola più come fatto di costume che di lingua. Esiste infatti, per restringere il nostro esame a una regione ben determinata, tutta una serie di film che — salvo poche e non lodevoli eccezioni — ambientati a Napoli, trovano il loro mercato esclusivamente nell'area in cui è diffuso il dialetto partenopeo. Si tratta di pellicole per lo più ispirate ai motivi di quelle canzonette piedigrottesche di più immediato e popolare successo. Dagli anni dell'immediato dopoguerra a oggi, ne sono state sfornate una grande quantità. Alcune di esse sono giunte alla chetichella perfino a Milano (Monaca santa, Catene); altre, invece, non sono mai andate oltre i confini dell'ex regno di Napoli. Ben più facile si è dimostrata magari la via dell'America. Città come New York, con una alta percentuale di meridionali immigrati e non dimentichi del dialetto della terra di origine, si sono rivelate un mercato abbastanza proficuo per questi film destinati a far leva sulla corda sempre viva della nostalgia. Pellicole su Napoli se ne erano prodotte anche prima della guerra: basta ricordare Napoli d'altri tempi, con Vittorio De Sica, e Re burlone con Armando Falconi; ma l'inflazione è venuta dopo, parallelamente al decadere delle antiche "sceneggiate" e ai mutati gusti del pubblico.

L'inflazione dei film su Napoli è venuta nel dopoguerra, parallelamente al decadere delle antiche "sceneggiate". Napoli milionaria e Filumena Marturano di Eduardo De Filippo sono due voci isolate

Ora la loro produzione è divenuta una specie di seconda Piedigrotta, tutta permeata di una sciatteria e di una retorica di un cattivo gusto esemplare. Appena una canzonetta comincia a entrare nella memoria del "popolo", si può essere certi di vedere il suo titolo sui cartelloni di un cinema. Allora viene spontanea una domanda: perché tutto questo?

Per rispondere è necessario rifarsi alle ormai scadute "sceneggiate". Esse erano niente altro che la traduzione teatrale, normalmente in tre atti, delle canzonette più popolari; qualcosa, insomma, che stava in bilico tra la commedia e l'operetta. In genere erano gli autori stessi dei versi della canzonetta a curare la riduzione per il teatro. Venivano fuori certi "pastori" da romanzo d'appendice, sentimentali e "terribili", spiranti spesso il grottesco, quando non ci cadevano in pieno dentro. Compagnie specializzate s'incaricavano poi di portarli alla ribalta sforzandosi in tutti i modi di fare "impressione" su un pubblico

che non guardava troppo per il sottile. Una Napoli convenzionale e falsa, dai colori violentemente caricati, era dunque alla base di questi spettacoli che esercitavano un fascino indiscutibile sulle "maeste" dei "bassi" e sui "guappi" dei "quartieri" che ne assicuravano la vita. E' appunto su questo terreno e per accontentare un pubblico "elementare" che si è sviluppato l'odierno cinema dialettale napoletano. Basta elencare alcuni titoli di film per capirlo: Guapparia, Calamita d'oro, Carcerato, Le due Madonne, Malaspina, Marechiaro, Napoli eterna canzone, Voce 'e notte, Signorinella, ecc. Tuttavia, mentre le vecchie "sceneggiate", pur nella loro rozzezza, avevano quasi sempre qualche elemento vivo, che veniva loro dall'essere legate a certi caratteri più esterni dell'anima napoletana e dal folklore locale, gli attuali film che ne hanno assunta l'eredità sono riusciti soltanto a perpetuarne proprio i lati assolutamente negativi. In essi, infatti, tutto è falso: l'ambiente, i personaggi, l'azione e via dicendo. Mai che vi si scorga neppure l'ombra di un tentativo di andare al di là della solita cartolina illustrata, dove Napoli risulta immancabilmente inquadrata tra il solito Vesuvio, il famoso pino e l'immancabile mare azzurro. Produttori e registi di questo cinema "sciucià" — come da qualcuno è stato icasticamente definito — dopo essersi impadroniti di una "ricetta" che andava bene per i palcoscenici dei modestissimi "cinema-teatro" di una volta, ora lo stanno sfruttando al massimo con una malafede talmente assoluta da rasentare l'incoscienza. Perché si può fare anche del cinema al solo scopo di battere la cassa — gli esempi in questo senso ci vengono, purtroppo, da ogni parte — ma quello che accade a Napoli forma un capitolo a sé, è un indice del più basso affarismo cui si può arrivare oggi nel settore cinematografico. L'affermazione potrà sembrare esagerata a chi non conosce la psicologia del popolo napoletano (per "popolo" intendo quello autentico dei "bassi" e dei vicoli, il vecchio pubblico delle "sceneggiate", insomma) e ignora come esso sia attaccato alle sue canzonette. Il giorno in cui legge sui cartelloni del cinema Munasterio 'e Santa Chiara non ci pensa due volte, paga il biglietto ed entra. Per lui quel titolo equivale a un invito particolare, come se una voce interna gli dicesse: « Entra, qui si parla di te ». Così si lascia abbindolare facilmente e anche quando storce la bocca deluso, si consola pensando che almeno gli è stata offerta l'occasione di risentire una bella canzone, e questo basta a mettere fuori causa tutte le sue riserve critiche sul film. In tal modo il produttore si è assicurato il pane anche per il futuro. Egli infatti può essere certo che lo stesso accadrà domani per la prossima pellicola.

Una pellicola su Napoli realizzata prima della guerra: Napoli d'altri tempi (1937), soggetto e regia di Amleto Palermi. Interpreti principali Elisa Cegani, Vittorio De Sica e Maria Denis.



L'unica cosa a cui deve badare è la scelta della canzone adatta. Ma questo è un campo talmente fertile da poterci vivere di rendita per molte generazioni. A parte le canzonette delle ultime Piedigrotta, c'è tutta la produzione del periodo d'oro dei Di Giacomo, Russo, Bovio, Murolo, Lama, Tagliaferri, Valente, ecc. che può essere sfruttata in ogni momento. Perché il "mito" di Napoli è di quelli che non tramontano, un "soggetto" resistente a tutte le adulterazioni. Gli organizzatori di questa produzione di film "sciucià" lo hanno capito fin dall'inizio, e ci si sono gettati sopra a corpo morto, spalleggiati da alcuni registi da strapazzo, i quali si sono trascinati dietro soggettisti e sceneggiatori improvvisati e attori "sui generis". Non si tratta di una cosa seria, d'accordo, ma serve a far quattrini, anche perché questi film costano pochissimo a chi li produce. Chi fa le spese di tale indegna speculazione è Napoli di cui si avalla, con quella potenza di penetrazione capillare che ha solo il cinema, un "cliché" abusato e falso. E a ristabilire l'equilibrio



Da Assunta Spina di Mattoli, film che non ha nulla in comune con la nota edizione muta.

zione, se non apertamente incoraggiata dalle cosiddette "sfere ufficiali", certo non rischia di tirarsi addosso tutti quei "fastidi" che toccano invece ad artisti seri quando cercano di produrre opere in cui la società italiana è vista con l'occhio critico di chi è abituato a ficcare lo sguardo oltre la superficie delle cose. Dobbiamo concludere che oggi in Italia è permesso lavorare senza "grane" solo a coloro i quali si fanno i mezzani e gli interpreti del più piatto conformismo? La questione è troppo grossa, e per affrontarla occorre investire tutta un'altra serie di problemi. Perché in realtà il fenomeno qui denunciato non è che l'aspetto più appariscente di una crisi assai più vasta; una crisi che paralizzando (o quasi) i migliori, lascia libero il campo ai mediocri e ai bari pronti sempre ad approfittare di ogni situazione favorevole.

GIUSEPPE GRIECO

Da Napoli milionaria di De Filippo, voce isolata nel deserto della produzione "sciucià".



Yvonne Sanson in Catene di Raffaele Matarazzo, uno dei tanti film sulla falsa Napoli.

certo non basta la voce isolata di Eduardo e della sua Napoli milionaria.

Il motivo per cui ci occupiamo di questo sottoprodotto della cinematografia nazionale è molto semplice: richiamare l'attenzione su un fenomeno che per alcuni aspetti trascende i limiti di un malinteso regionalismo assurgendo a simbolo di costume (o malcostume) sempre più dilagante. In campo cinematografico esso rappresenta ciò che sono i fumetti per la letteratura. Qui Napoli non c'entra più. Ma domani il fenomeno, abilmente sfruttato dai soliti mestieranti, potrebbe investire anche altre regioni. Avremmo così una cinematografia siciliana, una sarda, una milanese, ecc. C'è anzi da meravigliarsi come mai qualcuno non ci abbia pensato (per la verità a Milano qualcosa di simile è stato fatto con i film di Tino Scotti). D'altra parte bisogna onestamente riconoscere che questa produ-





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).

IL MIGLIOR NARRATORE

QUESTA volta riportiamo, dall'importante volume *Letteratura americana e altri saggi* (Einaudi, 1951) di Cesare Pavese, il capitolo *Intervista alla radio* (pagg. 291-296). L'intervista (datata nel manoscritto 12 giugno 1950) venne trasmessa nella rubrica *Scrittori al microfono*. Le domande erano le seguenti:

1) La critica abbastanza concordemente ha indicato le varie fasi attraverso le quali è passato il Suo lavoro: dall'influsso degli americani, ad un neorealismo polemico, fino a toni schiettamente nostrani e talora regionalistici. Vuol parlare Lei stesso agli ascoltatori del Suo cammino e dei Suoi propositi?

2) Vorremmo ora conoscere la Sua posizione nei confronti della narrativa italiana del passato e contemporanea. Pensa che il Suo lavoro si inserisca in una tradizione classica italiana? Quali indirizzi e quali nomi di contemporanei particolarmente apprezza?

3) Prima ancora che come scrittore Lei si acquistò larga fama come traduttore. Può dirci quali fertili rapporti possono intercorrere, e sono per Lei intercorsi, tra l'attività del comporre e quella del tradurre?

SONO ORMAI dieci anni che la critica ha la bontà di occuparsi regolarmente di me, dei vari racconti che vado scrivendo, e negli ultimi anni ha detto su qualcuno di questi racconti cose assai lusinghiere e fini, cose che sarei felice di sottoscrivere io stesso. Sia quindi chiaro che se oggi farò un appunto a questa critica — presa nel suo insieme — ciò non nasce da sciocca insofferenza di giovane autore, bensì — oso dire — dal desiderio di collaborare al chiarimento di uno dei problemi più discussi della no-

stra odierna cultura.

Parlo del cosiddetto influsso nordamericano, cioè non soltanto di me, Cesare Pavese, bensì di quella piccola rivoluzione che, intorno agli anni della guerra, ha mutato — dicono — la faccia della nostra narrativa. Quando si parla di Hemingway, Faulkner, Cain, Lee Masters, Dos Passos, del vecchio Dreiser, e del loro deprecato influsso su noi scrittori italiani, presto o tardi si pronuncia la parola fatale e accusatrice: neo-realismo. Ora, vorrei ricordare che questa parola ha soprattutto oggi un senso cinematografico, definisce dei film, che, come *Ossessione*, *Roma*, *città aperta*, *Ladri di biciclette*, hanno stupito il mondo — americani compresi — e sono apparsi una rivelazione di stile che in sostanza nulla o ben poco deve all'esempio di quel cinematografo di Hollywood che pure dominava in Italia negli stessi anni in cui vi si diffondevano i narratori americani.

Come avviene che la stessa etichetta definisca con lode una cinematografia e con biasimo una narrativa, che pure sono nate contemporaneamente sullo stesso terreno intriso di succhi nordamericani?

L'appunto che vorrei fare alla nostra critica è questo: si è mai provata questa critica a definire lo stile, la maniera narrativa nordamericana, ricercandone le radici e i modelli storici? Lo sa questa critica che senza Kipling non si spiega Hemingway, senza l'espressionismo tedesco e i russi non si spiegano né O'Neill né Faulkner, senza Maupassant non si spiegano Fitzgerald, Cain e tutti gli altri? Non occorre affatto uscire dall'Europa per diventare, come si dice, neo-realisti. Ancora un passo e potremo sostenere, con ragione, che furono gli americani a imparare in Europa il neo-realismo narrativo (beninteso, come tecnica, non come spirito), così come adesso stanno di fatti imparando da noi quello cinematografico.

Resta il mio caso personale. Chiedo scusa, ma, quando mi si descrive come uno che sarebbe passato dall'americanismo al neo-realismo polemico e poi addirittura al regionalismo nostrano, io confesso di non capire.

Cominciando dall'americanismo, suppongo si pensi alla dozzina o circa di narratori anglosassoni, che ho tradotto dal 1930 al '40. Ma, lasciando stare che in quegli anni componevo pure le poesie

di *Lavorare stanca* per cui sarebbe difficile trovare un modello anglosassone nel nostro secolo, è grossolano credere che il tradurre abbia l'effetto di avvezzare la mano a quel dato stile da cui si traduce. Il tradurre — parlo per esperienza — insegna come non si deve scrivere; fa sentire a ogni passo come una diversa sensibilità e cultura si sono espresse in un dato stile, e lo sforzo per rendere questo stile guarisce da ogni tentazione che si potesse ancora nutrire di sperimentarlo in proprio. Alla fine di un periodo intenso di traduzione — Anderson, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gertrude Stein — io sapevo esattamente quali erano i moduli e le movenze letterarie che non mi sono consentiti, che mi restano esterni, che mi lasciano freddo. Come sempre quando ci si mescola e avvezza a gente molto esotica e impensata, mi ritrovavo alla fine più isolato, più scontroso, ma anche più furbo, nel vecchio senso piemontese del termine.

E poi, guardiamo alle date. Nessuno dei miei critici vuol credere che il mio racconto *Carcere* sia stato scritto, nella forma in cui compare nel volume *Prima che il gallo canti*, nel 1939 — e ciò perché col suo stile tutto evocativo e fantastico minaccia di rovinare la teoria ch'io abbia cominciato proprio quell'anno col neorealismo all'americana. Ciò è semplicistico, e del resto nella carriera letteraria che mi si traccia non troverebbero posto libri come *Feria d'agosto* o *I dialoghi con Leucò*, quei dialoghi che sono forse la cosa meno infelice ch'io abbia messo sulla carta.

Mi si consenta di parlare della mia opera come se fosse quella di un altro, e io un critico che non ha nulla da perdere. Dirò dunque che quest'opera, cominciata scontroso in pieno periodo ermetico e di prosa d'arte, quando il castello della chiusa civiltà letteraria italiana resisteva imperturbato ai venti gagliardi del mondo, non ha sinora rinunciato alla sua ambigua natura, all'ambizione cioè di fondere in unità le due ispirazioni che vi sono combattute fin dall'inizio: sguardo aperto alla realtà immediata, quotidiana, «ruggosa», e riserbo professionale, artigiano, umanistico — consuetudine coi classici come fossero contemporanei e coi contemporanei come fossero classici, la cultura insomma intesa come mestiere. Della civiltà umanistica quest'opera

RIDOTTO

L'IGNORANZA che il pubblico comune dimostra di fronte ai più elementari aspetti del formato ridotto spesso deriva da una serie di equivoci. Troppi ritengono ancora che l'apparecchio a 16 millimetri sia solo un trastullo per bambini, o un mezzo per riprendere qualche gradevole scenetta familiare. Eppure migliaia di persone hanno assistito a proiezioni di film senza accorgersi che erano in formato ridotto come si verificò, a esempio, in un importante cinema di Milano. L'esperimento milanese, se così vogliamo chiamarlo, non si ripeté perché le edizioni, in formato ridotto di film normali sono pochissime e quasi sempre si tratta di pellicole già sfruttate nei comuni circuiti. Solo in questi ultimi tempi alcune case distributrici, hanno deciso di

aggiornare i loro elenchi con film in 16 mm.

Se esiste una inferiorità tecnica del 16 mm. in confronto del 35, essa è da ricercare soprattutto nella luminosità della proiezione, che generalmente presenta alcuni inconvenienti. Ciò però si spiega col fatto che vengono usati, in tali proiezioni, normali lampade a bulbo di vetro con filamenti della potenza di mille Watt. Spesso poi, per risparmiare, s'impiegano lampade di potenza anche inferiore, di 750-500-350 Watt, ormai del tutto insufficienti. Esistono comunque ottimi proiettori a 16 mm. con lampada ad arco, la quale genera una sorgente luminosa notevolmente superiore a quella delle lampade normalmente usate. Unico inconveniente; un maggior ingombro che impedisce il trasporto rapido

del proiettore da un luogo all'altro. Si potrà inoltre difficilmente porre rimedio alla maggiore granulosità dell'immagine.

Per quanto riguarda il sonoro poco c'è da dire. Esso ci risulta insoddisfacente quando la proiezione è volante, e pertanto la sistemazione degli altoparlanti lasciata al caso. Va da sé che, in un impianto fisso, gli altoparlanti sono opportunamente e definitivamente sistemati e quindi tecnicamente a posto, perciò il risultato ci risulta inferiore alle proiezioni normali. Appare quindi completamente ingiustificata la diffidenza che molti, troppi, hanno ancora per questo particolare tipo di proiezioni, le quali avvengono con pellicole ininflammabili.

DA TEMPO in Inghilterra, oltre a Quattro passi fra le nuvole di

Blasetti e altri film italiani, si proiettano in formato ridotto *Ladri di biciclette* di De Sica. E da noi?

NEL 1951 sono stati rilasciati in Italia 370 nulla osta governativi per l'esercizio di cinema in formato ridotto. E' già qualcosa.

UFFICIALMENTE in Italia funzionano circa 2.900 cinema a 16 mm.; abbiamo detto ufficialmente, perché per evitare tasse troppo pesanti ce ne sono molti che vivono clandestinamente.

L'ESPORTAZIONE dagli Stati Uniti d'America di materiale cinematografico in formato ridotto è in aumento. Nel 1951, 6.300 macchine da presa e 10.000 proiettori hanno varcato le frontiere. Parte di questo materiale è arrivato anche in Italia.

EZIO CORTI

vuole (sia detto con tutta umiltà) conservare il distacco contemplativo e formale, il gusto delle strutture intellettualistiche, la lezione dantesca e baudelairiana di un mondo stilisticamente chiuso e in definitiva simbolico. Della realtà contemporanea rendere il ritmo, la passione, il sapore, con la stessa casuale immediatezza di un Cellini, di un Defoe, di un chiacchierone incontrato al caffè.

Esigenze difficilmente conciliabili, è chiaro. Ma ci sembra che il tempo sia giunto: o adesso o mai più. In un'epoca come la nostra in cui chi sa scrivere pare non abbia più niente da dire e chi comincia ad aver qualcosa da dire non sa ancora scrivere, l'unica posizione degna di chi pure si sente vivo e uomo tra gli uomini ci sembra questa: impartire alle masse future, che ne avranno bisogno, una lezione di come la caotica e quotidiana realtà nostra e loro può essere trasformata in pensiero e fantasia. Per far questo, va da sé che sarà necessario non essere sordi né all'esempio intellettuale del passato — il mestiere dei classici — né al tumulto rivoluzionario, informe, dialettale, dei nostri giorni. La crisi è, beninteso, soprattutto politica.

Scendiamo a più umili quote. Sarà forse chiaro adesso perché Pavese rifiuti l'etichetta di neorealista, di regionalista, e via dicendo. Mi spiego. Quando Pavese comincia un racconto, una favola, un libro, non gli accade mai di avere in mente un ambiente socialmente determinato, un personaggio o dei personaggi, una tesi. Quello che ha in mente è quasi sempre soltanto un ritmo indistinto, un gioco di eventi che, più che altro, sono sensazioni e atmosfere. Il suo compito sta nell'afferrare e costruire questi eventi secondo un ritmo intellettuale che li trasformi in simboli di una data realtà. Ciò gli riesce, beninteso, secondo il grado di concretezza, sensoriale, dialogica, umana, che porta nella sua elaborazione. Nasce di qua il fatto, non mai abbastanza notato, che Pavese non si cura di « creare dei personaggi ». I personaggi sono per lui un mezzo, non un fine. I personaggi gli servono semplicemente a costruire delle favole intellettuali il cui tema è il ritmo di ciò che accade: lo stupore come di mosca chiusa sotto un bicchiere, in *Carcere*, la trasfigurazione angosciosa della campagna e della vita quotidiana nella *Casa in collina*, la ricerca paradossale di che cosa siano in campagna, civiltà cittadina, vita elegante e vizio nel *Diavolo sulle colline*, la memoria dell'infanzia e del mondo in *La luna e i falò*. I personaggi in questi racconti sono del tutto sommari, sono nomi e tipi, non altro: stanno sullo stesso piano di un albero, di una casa, di un temporale o di un'incursione aerea.

Ecco perché Pavese, con ragione, ritiene i *Dialoghi con Leucò* il suo libro più significativo, e subito dopo vengono le poesie di *Lavorare stanca*. In ciascuno dei dialoghi con Leucò si rievoca con rapide battute dialogiche fra i due protagonisti un mito classico, veduto e interpretato nella sua problematica e angosciosa ambiguità, penetrato nel suo nocciolo umano, spogliandolo di ogni belluria neoclassica e trattandone i protagonisti come bei nomi carichi bensì di destino ma non di un carattere psicologico a tutto tondo. Così sono, più o meno,



Vittorio De Sica è ripartito in questi giorni alla volta di New York, dove inizierà le riprese del suo film americano. Sembra che egli abbia scelto, tra gli attori, Marlon Brando.

tutti i personaggi di Pavese, e così egli spera di continuare a farli, fin che gli bastino le forze.

Alla stessa conclusione si arriva esaminando le predilezioni letterarie di Pavese, e con ciò si risponde alla seconda domanda del questionario. Prima che italiane le sue letture sono classiche e poi sovente straniere. Pavese ritiene massimi narratori Erodoto e Platone (a proposito, egli non fa differenza tra teatro e narrativa) — scrittori che mirano non tanto al personaggio — come fanno invece Omero e Sofocle — quanto al ritmo degli eventi o alla costruzione intellettuale-simbolica della scena. Gli piace molto Shakespeare, ma non per la romantica ragione che questi crea personaggi indimenticabili, bensì per una più vera: il suo assurdo e meraviglioso linguaggio tragico (e anche comico), le terribili frasi o tirate del quinto atto in cui, per diversi che fossero i caratteri dei personaggi, tutti dicono sempre la stessa cosa. Gli piace, come narratore, Giovanni Battista Vico — narratore di una avventura intellettuale, descrittore ed evocatore rigoroso di un mondo — quel-

lo eroico dei primi popoli — che ha sempre interessato Pavese e da anni gli ha fatto smettere ogni lettura amena per dedicarsi alle relazioni e ai documenti etnologici — testi in cui egli ritrova quel senso di una realtà simbolica e insieme fondata su saldissime istituzioni che, a suo parere, è la fonte prima di ogni poesia degna di questo nome. Infine gli piace assai Herman Melville, il cui *Moby Dick* ha tradotto, non sa con quanta competenza, ma con molto trasporto, una ventina di anni fa e che ancora adesso gli serve di pungolo a concepire i suoi racconti non come descrizioni ma come giudizi fantastici della realtà.

Questa lista di letture è, s'intende, solamente indicativa. Ma a che scopo fare un facile sfoggio di nomi? Resterebbero i viventi, gli italiani viventi, ma a che scopo farsi degli amici interessati e dei nemici? Meglio evitare il trabocchetto e dichiarare — del resto, secondo verità — che per Pavese il maggior narratore contemporaneo è Thomas Mann e, tra gli italiani, Vittorio De Sica.

GULLIVER

FILM DI QUESTI GIORNI

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

MISCELLANEA

IN QUESTI giorni i film appaiono e scompaiono sugli schermi a ritmo accelerato. E' il solito carosello estivo che lascia il critico senza fiato e con un solo desiderio: quello di fuggire al più presto lontano dalle sale di proiezione. Potremmo allineare in questa miscellanea titoli su titoli di film, nomi di registi e di attori, ma non otterremmo altro risultato che una grande noia, un interminabile sbadiglio che da noi si propagherebbe al lettore. Inoltre questo è il tempo delle rassegne retrospettive, dei cinema all'aperto e degli spettacoli di beneficenza. Mescolati insieme da improvvisati « esperti », ritornano accoppiati *Anna e Roma, città aperta*, *Stagecoach* e *Ladri di biciclette*. Si tratta di una specie di « féerie » del cinema dove tutto fa brodo. Riappaiono le « comiche » di Larry Semon e i primi cortometraggi muti di Chaplin, riappare *Hamlet* accanto a *Henry V*. Chi ha perduto qualche « classico » dello schermo in questi giorni può facilmente rintracciarlo, magari in un asfissiante locale di periferia. Ciò che è difficile trovare, invece, è un'opera nuova degna di interesse. Eppure i cartelloni si accavallano gli uni sugli altri. Dall'Inghilterra, a esempio, ci giunge un indigesto pol-

pettone, una biografia romanzata di Lady Hamilton, che oltretutto è un falso storico dei più marchiani. In tempi di censura rigorosa, ci si domanda anzi come mai a un tale film sia stato concesso il visto. E non diciamo questo per un senso di cattivo e mal inteso nazionalismo. Perché un tale film non rende nemmeno un servizio alla memoria di Nelson, degradato al rango di marionetta nelle mani della famigerata avventuriera. Francamente dagli inglesi ci aspettavamo un po' più di buon gusto e di misura nel trattare gli « altri ».

Lewis Milestone, il regista di *All Quiet on the Western Front* (« All'ovest niente di nuovo », 1930), la cui programmazione attendiamo invano sui nostri schermi, ci ha offerto una boccata di aria buona col suo *A Walk in the Sun* (« Salerno ora X », 1946), un'opera giunta da noi inspiegabilmente in ritardo. Si tratta di un film di guerra che non ha riscosso il successo che meritava perché preceduto, purtroppo, da tutta una serie di pellicole di propaganda che hanno stancato anche lo spettatore meglio intenzionato. Il film racconta l'avventura di un plotone di fucilieri americani che presero parte alle operazioni di sbarco nella zona di Salerno. Obiettivo del plotone è

una casa di campagna trasformata dai tedeschi in un nido di mitragliatrici. Prima ancora di toccar terra l'ufficiale che comanda la piccola unità viene ucciso da una scheggia di granata. Il sottufficiale più anziano prende il suo posto e lo sbarco avviene senza incidenti. Per una serie di circostanze, il plotone rimane privo di collegamenti, isolato dalle altre forze di sbarco. Gli uomini si trovano perciò impegnati in una avventura solitaria che mette a dura prova i loro nervi e la loro resistenza fisica. In seguito all'attacco a volo radente di alcuni caccia nemici, si hanno le prime vittime. Poi è la volta dei « panzer » e delle autoblindo. La « passeggiata nel sole » si trasforma in una dura marcia attraverso l'acqua di un torrente. Tuttavia il plotone avanza seminando per la strada morti e feriti. Ed ecco finalmente l'obiettivo. Il primo tentativo di assalto fallisce, anche perché nella lotta contro i carri armati sono state esaurite le munizioni dei « bazooka ». Dopo pochi minuti di sosta, l'impresa viene ritenuta mediante un'ampia manovra di accerchiamento nel corso della quale è fatto saltare anche un ponte. Il plotone, ormai quasi decimato, raggiunge la casa e la conquista. La missione è assolta, la « passeggiata » è finita. Nel raccontare la sua storia, Milestone non ha un solo indugio « sentimentale ». La guerra è descritta e giudicata per quello che realmente è: un'avventura logorante, una macina dalla quale ben pochi uomini si salvano. La paura, sentimento fisico ed elementare fa anch'essa la sua vittima. All'uomo che si torce per terra e mugola in preda a una crisi che ha schiantato i suoi nervi, l'amico sussurra all'orecchio: « Per te la guerra è finita. Ti sei scavato un posto nel cervello e di lì non uscirai più ». Ma probabilmente nemmeno gli altri, i superstiti, torneranno quelli di una volta. La « passeggiata nel sole » li ha segnati per sempre. Film coraggioso e sincero, anche se non di livello eccezionale, l'opera di Milestone s'imprime facilmente nella memoria e fa dimenticare le troppe avventure di guerra col solito « eroe » spacca-tutto e la non meno solita « diva » fatale con cui Hollywood ha letteralmente bombardato i nostri schermi. Nella versione italiana del film è saltato un intero episodio: quello di un ufficiale fascista che s'incontra col plotone in marcia. Ottimi gli interpreti.

The Great Missouri Raid (« Uniti nella vendetta », 1951) di Gordon Douglas racconta la drammatica storia di due fratelli, Frank e Jesse James costretti a diventare fuorilegge all'indomani della guerra di secessione. L'avventura si svolge intorno al 1866 e per l'ambiente in cui avvengono i fatti il film acquista spesso il tono e i colori di un « western ». Siamo di fronte a una opera abbastanza pulita e condotta con una indubbia capacità narrativa. Naturalmente i due fuorilegge (magnificamente interpretati da Wendell Corey e Mac Donald Carey) conquistano fin dalle prime inquadrature la simpatia del pubblico, mentre il loro persecutore, il maggiore Towbridge, non fa che accumulare antipatia e disprezzo. Il film è la biografia romanzata di due

Dana Andrews in *A Walk in the Sun* (« Salerno ora X », 1946), film di Milestone che descrive la « passeggiata » di un gruppo di fucilieri durante le operazioni di sbarco nell'Italia meridionale.



uomini realmente esistiti e della loro banda. Chi gusta questo genere di spettacolo non se ne uscirà con la bocca amara, anzi avrà la gradita sorpresa di trovarsi di fronte a un'avventura tipicamente ottocentesca (di quell'Ottocento in cui gli Stati Uniti si fecero le ossa come nazione) raccontata senza forzature di tinte e senza indugi coloristici. Un piccolo discorso merita *The Great Caruso* (« Il grande Caruso », 1951) di Richard Thorpe. Il film, rifacendosi ai ricordi della moglie del tenore napoletano, Dorothy Benjamin, ha inteso riportare sullo schermo la singolare avventura di un uomo, dotato di eccezionali mezzi vocali, il quale dalla natia Napoli dove si arrangiava per sbarcare il lunario alla men peggio, giunse in breve tempo ai trionfi del Metropolitan di New York. Film di questo genere non hanno evidentemente pretesa di cittadinanza nel campo artistico. Thorpe ha tuttavia avuto il merito di non fare del suo eroe un "divo", ma di presentarcelo impacciato e "cafone" qual era nella realtà. (S'intende che alla parola "cafone" non diamo alcun senso dispregiativo). Ne è venuta fuori un'opera che è qualcosa di più del solito film musicale. Perfino ingenuo risulta il tentativo di ricostruire la Napoli fine Ottocento dove Caruso trascorse l'infanzia e la prima giovinezza. In questa parte, nella versione italiana, i dialoghi sono tutti in dialetto napoletano: un dialetto anonimo e grigio che fa pensare con nostalgia a *Due soldi di speranza*. In seguito il canto prende decisamente il sopravvento, malgrado la storia dell'amore contrastato per la giovane e simpatica Dorothy, interpretata, quest'ultima, con notevole misura da Ann Blyth. Caruso è il giovane tenore

Mario Lanza, al secolo Alfredo Coccozza. La sua voce non ha certo la potenza di quella di Caruso, ma si ascolta volentieri. Evidentemente non siamo di fronte a un attore. Lanza è sempre e solo un cantante. Come Caruso, del resto.

Meurtres (« Solo Dio può giudicare », 1950) di Richard Pottier è un film creato per dar modo a Fernandel di esibirsi in una parte tutta drammatica. Siamo andati a vederlo con interesse, ma dobbiamo confessare di non essere riusciti a capire dove volesse arrivare il regista. Sostenere l'eutanasia? No, perché il problema è già dato come risolto in partenza. Dimostrare che un assassino può essere più « candido » di persone ritenute da tutti « irrimediabili »? La tesi sarebbe stata indubbiamente interessante. Ma il regista se ne dimentica, forse perché ritiene che certe conclusioni le debba tirare lo spettatore. Avrà ragione lui, ma a noi l'opera è sembrata ambigua e piuttosto « provinciale » nel senso deterioro della parola. Il fatto è semplicissimo: un brav'uomo per evitare sofferenze inutili alla moglie inguaribile, sollecitato da lei, la uccide, quindi va a costituirsi. I fratelli, al fine di soffocare lo scandalo, d'accordo con un medico e un avvocato poco scrupolosi, lo fanno rinchiudere in un manicomio. Dunque il processo non si farà. Interviene però una nipote, l'unica persona non corrotta della famiglia, e riesce a far liberare l'uomo. Tutto qui. Una regia e un'interpretazione sprecate. Questo è il nostro parere. E se abbiamo torto chiediamo umilmente perdono. Non abbiamo capito.



Mario Lanza e Ann Blyth in *The Great Caruso* (« Il grande Caruso », 1951) di Richard Thorpe.

VICE

CHE UN GOVERNO curi le opere pubbliche e si preoccupi del benessere della popolazione che l'ha eletto è cosa senz'altro lodevole, qualunque sia l'ideologia ispiratrice di tale governo, qualunque sia il suo metodo di lotta politica. Almeno questo è il nostro modesto parere. I nostri dissensi cominciano però al momento delle lodi in questione, quando cioè tali opere vengono esaltate in maniera goffa e enfatica, con troppo esagerata perentorietà. Abbiamo appena alle nostre spalle le « opere del regime » di fresca data, ed ecco che c'imbattiamo, al cinema, in « opere del nuovo regime ». Ma la maniera di presentarle e decantarle sullo schermo è purtroppo molto simile a quella usata in passato in tanti insulsi cortometraggi. Quasi nessuna forza d'immagine, pezzi e pezzetti di repertorio, appena collegati da un commento troppo ottimistico per essere cordiale, troppo auatico per essere efficace, troppo retorico per essere sincero. Le bonifiche o le ricostruzioni delle industrie distrutte sono grandi ed encomiabili imprese, ma non altrettanto encomiabili è la loro esaltazione sperticata e confusa, tanto gonfia di belle intenzioni e di tono ufficioso se non ufficiale, tanto distorta nelle parole grosse e nelle figure retoriche da non esser capace di darci neppure una descrizione, una minima informazione. Ci dispiace, veramente ci dispiace che questo appunto ci sia stato ispirato da due cortometraggi, il cui commento, uno, e la cui regia, l'altro, sono opere di un giornalista cinematografico Gino Visentin che gode fama d'essere persona molto colta e intelligente. Questi suoi due lavoretti sul l'« Italia d'oggi » — il titolo di uno dei filmetti è proprio questo, l'altro è « Mezzogiorno al lavoro » — sono povera merce ed hanno fatto passabilmente sbadigliare le sale ove sono stati proiettati. E avessero fatto solo sbadigliare, ma hanno riportato quel ricordo di documentari tutti punti esclamativi, visti in altra epoca, non molto lontana ancora.

Per far la propaganda bene, occorre avere una perfetta conoscenza dei ferri del mestiere e una mente fertile di trovate. E, in fondo, come

I CORTOMETRAGGI

va per la propaganda politica, così va per la pubblicità industriale. Abbiamo citato già alcune volte a quest'ultimo proposito i cortometraggi a disegni animati di Nino Pagotto e abbiamo promesso di tornar sull'argomento una volta nella quale avessimo avuto a disposizione un certo spazio. Questa volta si presta: i cortometraggi che abbiamo visto nelle ultime due settimane erano singolarmente privi d'attrattive, non ci hanno suggerito alcuno spunto per annotazioni. L'unico incontro cordiale è stato proprio quello con un cortometraggio di Pagotto. L'uomo non è un microbo sono intitolati questi disegni animati e servono di pubblicità a un dentifricio. Crediamo che siano soldi bene spesi. Il pubblico ha apprezzato le varie trovate, insomma s'è divertito e interessato, e il nome del dentifricio s'è posato nella memoria, legato a un'impressione piacevole, addirittura confortevole. Si confrontino i disegni animati di Pagotto con la serie di vecchi disegni animati di Walt Disney che circola in questi giorni, riunita in un solo spettacolo, sui nostri schermi, e ci si convincerà che in umorismo e gusto la produzione Pagotto non ha molto da invidiare a quella celebre americana, anche se i suoi animatori non rispondono ai nomi di Volus Jones o di Bob Carlson, ma hanno nomi e cognomi italiani e più normali. In qualche minuto di proiezione, per arrivare alla presentazione finale del suo dentifricio, Pagotto ci fornisce storielle, battute e immagini graziose. Migliore nel piccolo componimento che nel suo lungometraggio *I fratelli Dinamite*, ci imbastisce un'allegria favoletta digeribile da tutti. Una voce ci avverte che l'uomo è stato posto in cima a ogni creatura ed è l'essere più potente e perfetto dell'universo e lo vediamo infatti in cima ad una pila di bestie dalle più eterogenee forme — dai dinosauri alle balene sono tutti in pericolante squilibrio su, su sino al signore del creato — un povero ometto particolarmente ridicolo, con le palpebre che sbat-

tono in fretta e fretta, una vocetta e dei movimenti estremamente goffi. Poi ci viene detto che l'organismo umano è perfetto, che il cuore è una meraviglia di regolarità, e ci viene presentato il cuore, ma non è una meraviglia di regolarità, lo vediamo contorcersi, spasimare, lo sentiamo sbuffare scoppiettare vertiginosamente e la solita voce ci tranquillizza: è semplicemente passata nelle vicinanze una ragazza. Poi siamo alla presentazione del microbo, che parla con una minacciosa e insieme sorniona voce da Ercolino romanesco e promette che sistemerà lui il signore del creato. E infatti lo vediamo — è il microbo della carie naturalmente — invadere la bocca dell'uomo, con buffe sarabande dar l'assalto ai denti, conquistarsi un dominio, celebrare un piccolo malvagio trionfo. Ma ecco la riscossa. I microbi suonano l'allarme, ecco un'incursione aerea di rosei, sfrangenti aeroplani fatti tutti di dentifricio. Vengono sganciate bombe rosee, nulla da fare per i macrobi. I denti del buffo ometto col quale abbiamo fatto conoscenza poco prima sono salvi, grazie al dentifricio. Cosa si poteva voler di più per qualche minuto di spettacolo? E, detto, tutto è più banale che visto e sentito.

Non troviamo altri appunti rilevanti nel nostro taccuino. Il documentario *I due volti di Roma* prodotto dalla Comet Film propone i soliti aspetti anche troppo conosciuti della capitale, parte vecchia e moderna, cose sapute e risapute quasi sino alla nausea. Il cortometraggio documentario, tranne in alcuni rarissimi casi, non ha ancora superato misure e limiti della banalità. Troppo poco davvero. Si pensi al gran lavoro che potrebbero compiere i nostri documentaristi sulla bellissima realtà italiana... Ma, ormai, questo sono addirittura frasi fatte. Ed è triste che proprio, mentre una più viva attenzione alla realtà umana e agli aspetti della natura, ha fatta la forza e la fortuna del cinema italiano a soggetto del dopoguerra, il documentario non ha trovato di meglio che prendere di mira le immagini più viete già consacrate dalle cartoline illustrate.

ORESTE DEL BUONO

CIRCOLI DEL CINEMA

★ PER L'UNITÀ DEI CIRCOLI ITALIANI ★

LA F.I.C.C. rendendosi interprete del voto unanime espresso dai Circoli convenuti al Congresso di Palermo, si è vivamente preoccupata nei mesi scorsi di riprendere i contatti con i Circoli a essa non aderenti al fine di ristabilire l'unità del movimento. Nel febbraio del 1952 la Segreteria generale della F.I.C.C. inviava a tutti i Circoli scissionisti un « memorandum » contenente gli atti del Congresso che li riguardavano da vicino: mozioni dei vari Circoli sulla scissione, mozione culturale, ecc. Si invitavano i Circoli scissionisti a ponderare bene le conseguenze determinate dalla rottura dell'unità e si auspicava un prossimo incontro per poter studiare le basi di una riunificazione. Una prima risposta si aveva da parte del Centro Universitario Cinematografico di Padova il quale, non ritenendo per il momento possibile una completa riunificazione, suggeriva un vero e proprio patto di unità d'azione, con la creazione di un comitato paritetico misto o giunta d'intesa per affrontare i problemi di interesse comune: rapporti con le autorità, facilitazioni erariali, sovvenzioni governative, ecc. — e procedere insieme al reperimento e allo scambio di film eliminando esclusive e concorrenze. Successivamente la Segreteria provvisoria dell'U.I.C.C., con sede a Reggio Calabria, comunicava alla F.I.C.C. che i Circoli scissionisti decidevano di rimandare ogni ulteriore discussione a dopo il loro Congresso. Il Consiglio direttivo della F.I.C.C. nella sua riunione allargata del 6 aprile decideva di insistere per una sollecita discussione e infatti, auspice il Cine Club di Messina (federato), si poteva realizzare, in data pregressuale, un incontro tra rappresentanti della F.I.C.C. e i dirigenti del Cine Club "Sequenze" di Reggio Calabria, che erano in quel tempo i responsabili della Segreteria provvisoria della U.I.C.C. Questi ultimi subordinavano la riunificazione nella F.I.C.C. a una maggiore autonomia culturale e organizzativa dei Circoli, all'attribuzione di un voto per ogni Circolo che avesse presentato un minimo di dodici film in un anno sociale, all'accordo preventivo su un congresso autunnale di riunificazione con un Consiglio direttivo concordato a priori sulle seguenti basi: metà membri alla F.I.C.C. e metà alla U.I.C.C., presidente scelto di comune accordo, cariche sociali alla F.I.C.C. Eliminata la discussione sul primo punto e accordatisi sul secondo, introducendo la frazionabilità del voto, l'obbligo per ogni Circolo dell'adozione dello Statuto democratico e di due manifestazioni culturali oltre alle dodici proiezioni, le maggiori divergenze sorgevano sul terzo punto, in quanto i rappresentanti della F.I.C.C. erano convinti che spaccare in due a tavolino il futuro Direttivo, facendo i conti senza l'oste (in questo caso i Circoli), poteva sembrare una "rivoluzione di palazzo" e, lungi dal chiarire l'atmosfera avrebbe contribuito a oscurarla, gravandola di ulteriori, non impossibili sospetti, meglio quindi lasciare operare la logica democratica costituendo una giunta paritetica di intesa con compiti analoghi a quelli a suo tempo elencati dal C.U.P. di Padova, ma con una aggiunta sostanziale: la preparazione del Congresso di riunificazione. Si giungeva infine alla seguente bozza di accordo:

A) Relativamente alla questione dell'attribuzione di un voto per ogni Circolo effettivamente funzionante, si concorda l'accettazione del principio del voto per Circolo temperato dalla possibilità di frazionare il voto in modo da soddisfare le eventuali diverse tendenze che fanno capo ad uno stesso Circolo, manifestantesi in sede di assemblea agli effetti delle votazioni in Congresso. Si intende per Cir-

colo effettivamente funzionante quello che abbia fatto un minimo di 12 proiezioni e 2 manifestazioni (dibattiti, conferenze, ecc.).

B) I Circoli sono impegnati ad adottare lo Statuto-tipo della F.I.C.C. in tutte quelle forme che garantiscono la democraticità dell'associazione.

C) Rimane inteso che si è d'accordo sulla costituzione di una commissione paritetica F.I.C.C.-U.I.C.C. immediatamente dopo il Congresso dell'U.I.C.C., con i seguenti compiti:

1°) Preparazione del Congresso di unificazione.

2°) Tutela dei comuni interessi rispetto a terzi.

3°) Organizzazione di eventuali manifestazioni culturali comuni.

4°) Scambio di film nei limiti delle comuni possibilità.

5°) Eliminare la concorrenza fra i Circoli esistenti nelle stesse località e appartenenti alle due diverse associazioni.

Tale accordo veniva portato dai dirigenti provvisori della U.I.C.C. al loro Congresso, ma non otteneva l'adesione dei Circoli convenuti, che approvavano invece con un solo voto di maggioranza una mozione molto generica e poco impegnativa.

Nonostante la F.I.C.C. sta continuando le trattative con il nuovo Esecutivo della U.I.C.C.

Dalla riunione di Messina (aprile), tra dirigenti della F.I.C.C. e dirigenti provvisori della U.I.C.C., al momento in cui scriviamo (metà giugno) le due organizzazioni che riuniscono, sia pure in misura diversa e con criteri diversi, i Circoli del cinema (o le associazioni del genere) italiani non hanno compiuto quei passi decisivi verso la riunificazione, così come era non solo da auspicarsi ma — a un certo momento — quasi scontato. Si sono verificati al contrario, nello stesso periodo, alcuni fatti che dovrebbero far seriamente riflettere chi ha sinceramente a cuore la libertà della cultura non soltanto nelle sue teoriche formulazioni ma anche nella pratica accezione. A questi fatti abbiamo solo in parte già accennato in precedenti occasioni, per non voler sembrare allarmisti o prevenuti: ci riferiamo ad esempio al provvedimento, legalissimo da un punto di vista formale, che ha privato e priverà d'ora in poi i cineclub (se la situazione non sarà modificata o risolta) dei film d'ambasciata e soprattutto dei film di quei paesi stranieri che, per varie ragioni, non arrivano sugli schermi commerciali; e con questo provvedimento si tende praticamente a limitare la conoscenza e gli studi cinematografici a mezzo mondo escludendone l'altro, senza contare l'aspetto moralmente molto importante d'aver imposto l'interruzione di quegli scambi e relazioni internazionali con determinati paesi, scambi e relazioni che sono tra i compiti basilari di ogni associazione culturale veramente libera. Ci riferiamo anche all'atteggiamento delle cineteche verso i Circoli, atteggiamento che continua a essere di "non-collaborazione" e spesso di ostilità o (non spaventi il termine) di "concorrenza", senza minimamente risentire di quella distensione e di quello spirito di cooperazione che si sono invece imposti sul piano internazionale

con evidenti vantaggi reciproci e prospettive ancora migliori. Ci riferiamo infine ad altri fatti e circostanze sulle quali sarà forse necessario tornare quanto prima, con parole chiare. Nello stesso periodo, si sono però anche avute, bisogna riconoscerlo con soddisfazione, numerose discussioni pubbliche e private, scambi di lettere, incontri, insomma c'è stata tutta un'attività, non sempre positiva ma speriamo almeno feconda in sé, sul tema dell'unità dei Circoli, della necessità della riunificazione, e più in generale sui problemi vitali dell'organizzazione e della cultura cinematografica in senso unitario. Di questa attività fanno parte, oltre le discussioni avvenute in seno al convegno dell'U.I.C.C., gli interventi su Cinema di Chiarini e le discussioni "di fondo" con la partecipazione di numerosi importanti cineasti avvenute nelle riunioni del Circolo Romano del Cinema. Gli elementi positivi e le indicazioni comunque concrete e realistiche uscite da queste discussioni sono certo rilevanti e permettono se non proprio uno schietto ottimismo almeno un po' di fiducia nelle possibilità di prossimi sviluppi e progressi del movimento italiano di diffusione della cultura cinematografica.

Ci sembra necessario, in questa direzione e senza mai irrigidirsi in pregiudiziali, non tanto sottolineare i sia pur importanti passi in avanti già compiuti, ma soffermarsi su alcune questioni ancora non chiare o comunque pericolose, nell'intento proprio di cercare un chiarimento o almeno di identificare eventuali pericolose responsabilità. E' anzitutto da segnalare l'atteggiamento (in buona o in mala fede non ha alcuna importanza, ci sembra) di quanti, fortunatamente non molti come numero, cercano di montare attorno alla scissione e all'U.I.C.C. una speculazione apertamente politica che, in varie forme, tende a neutralizzare la forte spinta diremmo quasi spontanea verso la riunificazione, facendo balenare non più soltanto piatti di lenticchie (film gratuiti, ecc.) ma anche specchietti per le allodole (protezioni, favoritismi, sovvenzioni, intralci all'organizzazione concorrente, ecc.). Il tutto al chiaro scopo di impedire quella riunificazione che, a qualsiasi condizione essa si attui (senza snaturare l'organismo base, il cineclub, sarebbe nuovamente "la sola, unica forza" per il movimento di imporsi sempre più. Bisogna combattere questa posizione, additare chiaramente le responsabilità che ci si assume sostenendola, chiarire invece all'opinione pubblica più larga e agli ambienti interessati che tutti i Circoli del cinema, qualunque polemica li divida sul terreno organizzativo o culturale, sanno di avere dei problemi comuni, delle caratteristiche comuni, delle esigenze da difendere o da affermare in comune. I dirigenti di tutti i circoli del cinema (a qualsiasi gruppo appartengano) e i dirigenti della F.I.C.C. — che già lo affermarono mesi fa — sanno ormai che la scissione ha rappresentato un arresto, forse un salto all'indietro, per il movimento del cineclub. Si potrà sostenere che era necessario e inevitabile, oppure ritenere che invece questa "crisi di maturazione e di sviluppo" si sarebbe meglio espressa e risolta all'interno dell'organismo unitario sia pur con tutte le violente discussioni e polemiche del caso. Ora, comunque, di fronte a quella che è una realtà morale più

che materiale, bisogna cercare di affermare la consapevolezza che questo arresto o salto all'indietro non deve tramutarsi in un permanente complesso di inferiorità, evitare che si speculi su questa situazione ai danni dell'istituzione in sé, agire tempestivamente perché energie preziose non vengano ulteriormente sprecate in lotte intestine, in necessarie ma talvolta infruttuose affermazioni di prestigio, ecc. Si pensi, a esempio, quando si lamenta — talvolta giustamente — l'esistenza di certe incomprendimenti, di certo distacco, tra il centro organizzativo della maggior parte dei circoli italiani, la F.I.C.C., e la base non diciamo dei soci ma degli stessi dirigenti di Circolo, si pensi quanto lavoro e quante cure questi problemi avrebbero potuto assorbire se non vi fosse stata sempre l'imperiosa (e talvolta, in parole povere, costosa) necessità di far fronte agli ostacoli esterni, frapposti con maggiore insistenza ed abilità da quando il campo dei circoli è

di scambi di esperienze solo col prossimo anno sociale.

Sui punti discussi da Messina in poi, nel tentativo concreto di arrivare a una piattaforma generale e solida di accordo, vi sono pure alcune considerazioni da fare, in uno spirito — riteniamo — non antagonistico ma di chiarificazione, per evitare soprattutto il cristallizzarsi di certe formule solo apparentemente concrete. Si parla spesso, infatti, come proposizione di apertura in discussioni e relazioni, della necessità della più ampia libertà organizzativa e culturale dei circoli rispetto all'organismo federale e si lancia l'accusa di "dirigismo culturale". Poi, come è successo a Messina, quando si entra nel vivo della discussione, ci si accorge che non vi è niente da discutere essendo tutti d'accordo: perché non si può negare che all'interno della F.I.C.C., e per statuto e per prassi, i Circoli abbiano sempre goduto e godano della più assoluta libertà ed autonomia sia sul ter-

italiano" (dichiarazione di un socio di circolo al momento di scindersi dalla F.I.C.C.), mentre — chissà — teneva nascosti in cantina tutti i capolavori della storia del cinema e altri film ancora. Ormai tutti sanno come sia andata la faccenda: come ogni sorta di film d'archivio fosse allora inibita a tutti i Circoli (se non a condizione di snaturarsi, proprio perdendo la libertà e l'autonomia culturale e organizzativa in favore di una cineteca) e come l'iniziativa — risultata poi ricca di buoni frutti — di ottenere film dalle ambasciate si fosse sul principio concretata nella "rassegna ungherese" per puro caso. Oggi, dopo che il rafforzamento della F.I.C.C. aveva permesso di risolvere, con altrettante affermazioni, il problema del rifornimento più ampio dei film d'archivio e recenti, con l'accordo con le Cineteche F.I.A.F. e con le Ambasciate, oggi si può assistere ad un altro tentativo, sottoporre i Circoli a pressioni o farli sottostare a certi criteri non certo di libertà e di autonomia privandoli di nuovo delle fonti di rifornimento di film. Del "dirigismo culturale", delle caratteristiche che l'organismo federale unitario dovrebbe avere, dei sistemi di voto e dello statuto-tipo, delle formule concrete per arrivare alla riunificazione, parleremo la prossima volta.

VIRGILIO TOSI

FRANCO Venturini, segretario dell'UICC (Unione Italiana Circoli del Cinema), in una lettera a noi inviata ritiene «di dover chiarire il significato di una frase» dell'articolo Errori, sospetti e pubblico di domani a firma Luigi Chiarini e apparso in questa rubrica nel n. 85. Scrive il Venturini: «Dice la frase: "Coloro che hanno dato vita all'UICC lo hanno fatto con l'intendimento, certamente nobile da parte loro, di realizzare una completa apoliticità, ma debbono essersi accorti come, per paura della padella comunista, si finisca per cadere nella brace democristiana". Dove quel "si finisca per cadere" vuol dire in realtà "si rischi di cadere". Altrimenti si potrebbe credere che l'UICC e i suoi dirigenti siano già bell'e caduti. Il che non è assolutamente. Del resto, l'indipendenza dell'UICC è stata riconosciuta dallo stesso Chiarini, il quale intervenendo, ospite graditissimo, all'inaugurazione del I Congresso nazionale dell'Unione, ebbe a concludere il suo discorso augurandosi, testualmente, "che possa aver presto luogo un congresso cui partecipi un maggior numero di Circoli del cinema italiani, nello stesso spirito che anima questo Congresso" Auspicio cui l'UICC» conclude il Venturini «non può non associarsi».

In risposta, Luigi Chiarini scrive tra l'altro: «Mi sembra per lo meno strano che il Segretario dell'UICC mandi una lettera a Cinema per chiarire il significato di una frase di un mio articolo. Molto più strano che mi si voglia far passare per un assertore dell'indipendenza dell'UICC (il che, tra l'altro, significherebbe riconoscere come giuste le accuse mosse alla FICC). Io ho soltanto sottolineato la buona fede dei promotori della scissione e ho preso atto delle loro intenzioni augurandomi che venisse chiarito ogni equivoco e i circoli ritornassero a quella unità che è la loro forza. Per questo, prima del Congresso, scrissi l'articolo cui si riferisce il Venturini, avvertendo i secessionisti del pericolo al quale andavano incontro persistendo in un atteggiamento di ingiustificata intransigenza. Invitato all'inaugurazione del Congresso ripetei le stesse cose, ma debbo dire che i risultati mi hanno alquanto deluso. Certe nomine nel Comitato direttivo, con tutto il rispetto per le persone, sono tutt'altro che rassicuranti. In quanto alla padella e alla brace vedremo fino a quale punto l'UICC resterà insensibile alle scottature».



Perugia. L'interprete di Umberto D., Carlo Battisti, ha tenuto all'Università un'altra interessante conferenza sul tema «Il cinema e la lingua». Ecco il prof. Battisti dopo la conferenza.

diviso, ed ai pericoli e trabocchetti polemici inevitabilmente creati con la stessa scissione. La riuscitissima "Settimana di cultura cinematografica" di Perugia voleva essere — come si dichiarava nella premessa — semplicemente l'inizio di una nuova forma di contatto diretto e continuo, di scambi di esperienze, di più stretta penetrazione tra dirigenti e soci di circolo e dirigenti nazionali. Non abbiamo nessuna difficoltà a riconoscere che quell'opera non ha potuto essere proseguita come si doveva e si voleva, e che altre iniziative importanti decise al congresso di Palermo al fine di perseguire lo stesso scopo, come a esempio il bollettino Circoli del Cinema da inviarsi a tutti i soci di tutti i Circoli, quindi in decine di migliaia di copie, potrà cominciare ad assolvere pienamente la sua funzione di centro di collegamento e

reno organizzativo che culturale. Anzi, in questo senso potrebbe muoversi alla F.I.C.C. il rimprovero di non aver mai avuto un apparato amministrativo che le permettesse di controllare com'è suo dovere (e fortunatamente, non ve n'è stato gran bisogno) che i circoli, soprattutto i più giovani ed inesperti, non finiscano per proiettare film dozzinali, vuoti per imprevisione culturale, vuoti per "accontentare" quei soci che s'annoiano coi film "difficili" e non perderli. Questo argomento della libertà e autonomia dei Circoli, di indubbia presa ed effetto, ha potuto essere tenuto in piedi fintantoché qualcuno ha creduto (o continua a voler far finta di credere) che la F.I.C.C., circa due anni, si divertisse a mettere in distribuzione soltanto alcuni discutibili film ungheresi, perseguendo il diabolico intento di "rovesciare il governo



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

IL PETULANTE O.P.C. (Palermo). - Chiarendo una volta per tutte che lo pseudonimo è di tua esclusiva scelta e delizia, veniamo a noi. "La censura e il cinema" mi pare il migliore dei due temi; ma sei certo di poterti procurare abbondanti documentazioni per elaborare la tesi? Leggiti intanto il volume di Brancati pubblicato da Laterza. Parla di teatro, ma ha il suo peso. Poi leggi il libro di Fredi (due volumi, a voler essere precisi). La situazione della censura cinematografica italiana nel ventennio ti sarà chiara, al di là della difesa che ne fa l'autore (si accolla allegramente la responsabilità del mancato arrivo anteguerra di La grande illusione). Grazie delle buone parole. Auguri per il tuo lavoro.

EDUARDO RESCIGNO (Milano). - Una piccola appendice umoristica alla mia rubrica non guasta. Perciò riporto il passo della tua lettera (e intanto ti ringrazio per la collaborazione). «Ho acquistato», tu scrivi, «in questi giorni in numero di maggio 1952 della rivista fotografica americana U. S. Camera al prezzo di L. 500 e ho avuto la sorpresa di trovare una pagina della rivista tagliata. Mi sono subito informato dal rivenditore e ho saputo che questi tagli, assai frequenti in riviste fotografiche americane e francesi sono opera della censura italiana, che agisce tutte le volte che appaiono foto di nudo». Aspetto che qualche autorità, preposta al compito e munita di forbicioni, smentisca.

FRANCO SCROCCO (Pesaro). - Esiste una sezione di Cinema dedicata a quell'argomento, con Virgilio Tosi vate e "mylord", pronto alla polemica come all'informazione, sollecito nel rispondere più di me. Perché, domando, non ti rivolgi a lui? Sono lieto che gli "sdoganamenti" e "le grane" politiche non entrino nel tuo circolo: mi sono sbagliato, generalizzando? Forse: ho avuto però cura di premettere che quanto andavo esponendo faceva parte di un mio particolare ricordo, perché — ripeto ora, una volta per tutte — i circoli del cinema non sono competenza del Postiglione. Le solite cordialità, ecc.

ADELMO SICHEL (Guastalla). - Anche a te: Centro sperimentale di cinematografia, Via Tuscolana km. 9, Roma. Chiedere il bando alla segreteria.

ROBERTA S. (Milano). - Non si può precisamente dire che James Mason sia un attore «fisso» della 20th Century-Fox; comunque, per questa casa hollywoodiana egli ha interpretato più di un film. L'indirizzo è: c/o Twentieth Century Fox, 10201 West Pico Blvd., Beverly Hills, California. Ho visto Ma-

son di recente in Five Fingers, il film di Mankiewicz sul caso Cicero: m'è parso in buona forma (e perdonami il richiamo sportivo nel giudizio).

FRANCO FORN. (Reggio Emilia). - Trasmetto le tue osservazioni al redattore capo, il quale, a sua volta, le renderà note ai collaboratori. Chissà che tanto al personaggio di Achtung, banditi! quanto al segretario di Scarface, un giorno non venga dedicata una nota breve ma esauriente!

BALDO VERACCHI (Perugia). - Per Due soldi di speranza perché avrei risposto, quando è più comodo e più sicuro al tempo stesso rimandarti alla recensione di Guido Aristarco apparsa sul n. 84 di Cinema? Posso aggiungere che a veder mio sono il profondo ottimismo dei film, i frequenti squarci allegri, la sincerità delle situazioni, a fare di Due soldi di speranza un successo anche commerciale.

CARLO E. BORGO (Torino). - Andreina Pagnani, per motivi che mi sfuggono o che assolutamente non riuscirò mai a capire non ha avuto nel cinema quell'importanza che la sua bravura merita. Di conseguenza, se mai a Cinecittà venisse istituito un registro per annoverare le «prestazioni» di autentiche attrici, l'attrice sarebbe ricordata solo come doppiatrice, con particolare riferimento alla famosa telefonata di Luise Rainer nel film Il paradiso delle fanciulle. In effetti però la Pagnani è apparsa in parecchi film, tutti di scarsa risonanza a dispetto — alludo in particolare a quello diretto da Salvini, L'orizzonte dipinto — di un certo interesse marginale. Nell'ordine, il primo è Patatrà (Righelli, '31); poi: Acqua cheta, diretto da Gero Zambuto, e il risultato te lo lascio immaginare; il presidente della Ba.Ce.Cre.mi., girato da Righelli nel '33; La maestrina, l'edizione del '33 diretta da Guido Brignone; Il serpente a sonagli, di Matarazzo, realizzato nel '35, con Lilla Brignone comprimaria; e nel '41, L'orizzonte dipinto, al quale hanno fatto seguito altri lavori di poco conto. Per l'altra domanda, leggi la mia risposta a R. P. Asprante regista di Napoli, sul n. 88 di Cinema.

ROBERTO L. (Catania). - Per gli arretrati è consigliabile scrivere direttamente alla nostra Amministrazione (Via Serio 1, Milano) ed esporre il caso: cura però di non indicare i fascicoli coll'errato termine di «albi». Ed eccoti gli altri dati: bada intanto che ai titoli tu faccia seguire tra parentesi il nome del regista. Con le donne non si scherza (Giorgio C. Simonelli); La maestrina con Calente (Guido Brignone); Margherita fra i tre (Ivo Perilli); Non ti pago (C. L. Bragaglia); Se non son matti non li vogliamo (Esodo Pratelli); un'avvertenza: bada che non è Vanna Vanni la protagonista assoluta, come tu indichi nella lettera, bensì un trio eccezionale formato da Ruggero Ruggeri, Armando Falco-

ni e Antonio Gandusio). Sempre più difficile (Renato Angiolillo e Piero Ballerini); Solitudine (Livio Panzelli); L'uomo che sorride (Mario Mattoli); La voce senza volto (Gennaro Righelli).

A TUTTI. - Un amico di Catania mi comunica che l'IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) ha la sua sede al 92 di Champs Elysées, a Parigi. Un indirizzo da tenere presente: è la scuola del cinema che attualmente funziona in Francia nonostante la crisi del cinema.

GIOVANNI BUSCEMA JR. (Catania). - Grazie per la segnalazione. E grazie anche per le informazioni catanesi. «Rashomon» — tu scrivi — Rashomon... diceva con sufficienza un giovane impiegato al noleggio, è arrivato: i gestori del cinema l'hanno visionato privatamente e han deciso di non proiettarlo. Triste situazione, ma non insolita. Alla protesta per il disguido circa il Centro Sperimentale, perdonami ma non è mia incumbenza; è segno che gli uffici sono molto occupati. (Ma che strano! Non è questa la prima lamentela che ricevo sul conto del C.S.C., e in particolare per la lentezza della segreteria nel rispondere alle lettere).

ANTONIO VUOCO (Napoli). - Questa rubrica è nata per fornire informazioni ai lettori e non per polemizzare. Perciò non posso accogliere né per intero né in parte la tua lettera, anche se alcuni passi mi entusiasmano (parlo seriamente) specie là dove dedichi alla guerra parole di fuoco. Tuttavia non lascio cadere il tuo invito ai lettori e soprattutto ai collaboratori: si dica, cioè se è possibile porre sul piano dell'arte il film che tratta la guerra con intenzioni apologetiche o comunque «esaltatorie».

IL CIRCOLO UNIVERSITARIO MONZESE (Monza). - Per il problema del passo ridotto, tenetevi in contatto epistolare con Ezio Corti che da due numeri redige una rubrica su Cinema dedicata appunto a quel particolare campo. Non credo che la Cineteca italiana sia in grado di rifornirvi di film in formato 16 mm.

ENRICO ROMERO (Torino). - Proponi, in sostanza, di organizzare un festival del documentario per operare una bonifica veramente integrale in questo campo e salvare, in tal modo, tutto il salvabile. «Si tratterebbe — tu scrivi — di suggerire in forma ufficiale e «umorosa» alle aziende che si giovano della pubblicità cinematografica, di mettersi d'accordo con i più preparati fra i documentaristi». L'idea mi sembra buona, ma non può essere resa concreta da Cinema, come tu speravi, perché abbiamo altra carne al fuoco, e diverse «gatte da pelare». Ti consiglio tuttavia di non abbandonare l'entusiasmo e di non archiviare la proposta: rivolgiti a qualche casa cinematografica, o meglio a un consorzio di documentaristi.

GIORGIO S. (Padova). - Per i testi, non ho difficoltà a suggerire qualche titolo, a cominciare dai lavori di Eisenstein (pubblicati nella collezione Einaudi) per finire al libro dell'ingegner Paolo Uccello, Dizionario della tecnica cinematografica e della fotografia (che puoi avere scrivendo a «Cinespettacolo», via Caposile 2) passando per il volume, in inglese, di Dore Schary intitolato Case History of a Movie (ed. Random House, New York). Le informazioni intorno alla scuola francese puoi ottenerle direttamente da Parigi scrivendo all'indirizzo che ho riportato in questa pagina, nella risposta a «A tutti».

CLAUDIA VALLORI (Milano). - Il concorso indetto dal Centro Sperimentale di Cinematografia per un soggetto scade il 30 settembre prossimo. Il regolamento esige che i manoscritti siano inviati alla sede del Centro, in via Tuscolana, 832, Roma. Chiedi il bando di concorso, prima di partecipare.

VITTORIO BARATTI (Napoli). - Nelle edizioni di «Bianco e nero» continuano ad uscire le sceneggiature dei film più importanti; ma se vuoi conoscere un esempio forse non eccezionale ma pur sempre utile, leggi Come si scrive un film di Seton Margrave, ed. Bompiani.

LUCIANO SCHININI (Pitignano Pisano). - Quel film con Farley Granger e Ann Blyth era diretto da David Miller e in Italia è apparso col titolo «Noi che ci amiamo». Nell'originale è Our Very Own. In seguito, Granger ha interpretato Strangers on a Train («L'altro uomo»), Behave Yourself («Il cane della sposa»), Hans Christian Andersen (ancora inedito, dedicato alla vita dello scrittore danese, impersonato da Danny Kaye), e The Full House (attualmente al montaggio).

CARLETO C. (Piacenza). - Ho l'impressione che fare il «padellista» (per usare un termine a te caro) non sia cosa facile; forse ti sarebbe più agevole tentare la strada dell'aiuto regista. E bada che non scherzo. Perché i tecnici devono essere iscritti al loro bravo sindacato, avere fior di conoscenza (che si ottiene solo dopo un lungo e per nulla pomposo tirocinio alle costole di un bravo elettricista); aiuto regista si diventa invece nei modi più impensati. E per le vie più inconsuete si arriva alla regia, quella «vera», come a quell'altra, «dubbia» con tanto di diritto al titolo di dottore e alla sedia col nome sopra. In effetti, quelli che come tu dicono: «Andrei a portare anche i treppiedi delle lampade pur di stare vicino a De Sica e di imparare qualcosa» sbagliano di grosso, perché all'uomo dei treppiedi non si dà confidenza, e di conseguenza il giovane che, con la licenza liceale in tasca e i risparmi della sorella pietosa, era andato a Roma a tentare la fortuna, magari diventa «padellista», ma «padellista» rimane. No, non sono Calandrino di Hollywood. Mario Ferrari — e passi anche questa domanda! — è nato a Roma.

ELENA (Roma). - E' una coincidenza felice, e ne sono davvero lieto. Anch'io, tu avrai constatato, ho più sopra diagnosticato il successo di Due soldi di speranza come un risultato in gran parte dovuto all'ottimismo. Perciò quanto tu scrivi mi sembra giusto; e al tempo stesso devo farti notare che le regioni imponderabili di cui parlavo nel n. 87 permangono, inquantoché anche Filumena Marturano è ottimista eppure il successo di Due soldi di speranza non l'ha avuto.

E. GHINATTI (Genova). - Il ponte di vetro e l'ebreo errante (con Gassman) sono diretti da Goffredo Alessandrini; L'assedio dell'Alcazar da Augusto Genina; e Le due tigri da Giorgio Simonelli.

IL POSTIGLIONE

CANBI E ACQUISTI

GUIDO ARISTARCO (presso Cinema, via Serio 1, Milano). - Cerca Cinema, vecchia serie, nn. 96, 117.

GIORGIO TURI (via Bolognese 38, Firenze). - Cede il 1° numero del 1952 di Sight and Sound.

P. DONATI (Corso Mazzini 33, Firenze). - Cerca di Cinema, vecchia serie, i numeri dal 176 in poi.

GIULIANO NICCOLI (Via V. Emanuele 40, Lucca). - Cede Mezzo secolo di Cinema di Francesco Pastinetti.

MARIO BORTOLATO (Piazza Cesare Battisti 5, Voghera; prov. Pavia). - Cambia, con riviste cinematografiche, l'Almanacco del cinema italiano 1952 di Paladini, la Tecnica del cinema di Lo Duca, Come si organizza un film di Solaroli e Scenografia italiana dal Rinascimento ad oggi di Prampolini.

SILVIO FRATELLI (Via S. Vito 1, Marsala; prov. Trapani). - Cede le annate complete di Film 1940, '41, '42, '46, '47, '48, '49; i primi 18 numeri dell'annata 1943; i nn. dall'1 al 5 e dall'11 al 28 del 1950.

SERGIO PIRRO (Via G. N. Alberti, 19/3, Genova). - Cede di Cinema, vecchia serie, i seguenti numeri: dall'1 al 7 incluso, 21, 22, 52, 58, 59, 60, dal 62 al 68, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, dal 79, all'86, 90, 93, 94, 96, 97, 99, dal 102 al 120, 157, 159, 161, 162, 163 (tutti in buono stato); e i nn. 29, 61, 69, 91, 92, 95, 98, 100 in condizioni non troppo buone. Cerca, anche in cambio con i sopradetti, di Cinema vecchia serie i seguenti numeri: dal 149 al 153, 168, 171, 172, 175 e oltre; nonché i numeri 4 e 7 di Sequenze.

(Continuazione dalla pag. 354)

che, allo stato attuale delle inchieste, sia difficile dire qualcosa di preciso. Riferisco una delle sue affermazioni: « Non è difficile elencare una serie di casi in cui un certo delitto sembra dover essere attribuito all'influenza del cinema, e ciò, sovente, per confessione dello stesso delinquente in causa. Ora, per quanto lunga possa essere la lista, essa non prova nulla né pro né contro il cinema ». (Dal rapporto tenuto al Congresso internazionale sulla stampa periodica, cinematografia e radio per ragazzi. Milano 19-23 marzo 1952). Bisogna cioè garantirsi che esista un vero e proprio nesso di causalità tra un elemento e l'altro, prima di avventarsi in un giudizio. Del resto le provvidenze che a tal proposito vanno moltiplicandosi in tutti i paesi civili (e l'Italia non è certo all'avanguardia in questo campo) fanno bene sperare.

5) - Sarà indispensabile, come dicono. O inevitabile. Ciò posto, non se ne dirà mai male abbastanza (di quella italiana, siamo sinceri, non più, e di quella del C.C.C. non meno di quelle altre). Del resto le cantonate, le vere e proprie malefatte della censura — o di qualsiasi altra forma che le assomigli — son tali da eguagliare almeno, sulla bilancia, il peso delle ragioni che si adducono in suo favore (se ora non mi metto ad enumerarle non vuol dire, prego, che non le conosca e non le apprezzi). Poi, in un tempo come questo, ognuno che abbia un po' di occhi aperti capisce di leggieri quale strumento di "oscurantismo" e di sopraffazione può diventare la censura; e Dio ci guardi dal considerare

sopraffazioni solo quelle che ci è dato contemplare — o immaginare — negli altri. Ciò sia detto non a scapito, ma piuttosto a favore di quell'azione moralizzatrice — una moralizzazione rivoluzionaria — la cui opportunità anzi urgenza mi pare indubitabile, stante il miserevole livello, non dico tanto morale, quanto spirituale e sociale, della produzione corrente, [che è poi, non dimentichiamolo, il livello al quale vive la società la cui presunta buona salute, viceversa, si vorrebbe tutelare con la censura. Se non si agisce nella e sulla quale (società), si ha un bel censurare. Di una città dissipata e cinica la censura potrà fare una città che si finge o si crede devota, non una città veramente devota. L'esempio non è tanto accademico e lontano dalla realtà quanto sembra, e può essere esteso, mutatis mutandis, anche ad altri campi, per esempio a quello delle realtà e dei rapporti sociali]. Azione moralizzatrice da attuarsi, che so, attraverso una progressiva e variamente distribuita attivizzazione (magari organizzata, beninteso con intelligenza rispetto e cautela; ma attenti a certi equivalenti della censura: il Codice Hays è perfino volontario, ma te lo raccomando) dello spettatore. Ad ogni modo, se censura ci deve essere, bisogna che siano palesi e sotto gli occhi di tutti le sue direttive, i suoi metodi e il suo operato, nonché la sua composizione. E che dire di certe espressioni che vengono subito tirate in ballo quando si discorre di censura, quali: l'ordine pubblico, l'autorità e la sicurezza dello stato, ecc.? Non che io preferisca il disordine all'ordine, o mi diverta a veder

vilipesa l'autorità, o voglia che lo stato non sia sicuro, ma quando ascolto siffatte parole mi vien voglia di guardar bene in faccia e alle spalle di chi le pronuncia, caso mai non puzzassero d'altro. Di ordine in ordine e di sicurezza in sicurezza, adoperati in un certo senso, si può arrivare, camminando all'indietro, fino alle caverne, non tralasciando nel passaggio quelle bagatelle che furon le persecuzioni contro i cristiani, condotte appunto, per lo più, all'insegna di tali motivi. Né vedo perché noi sacerdoti si debba ritenerci addetti in modo speciale alla conservazione di queste assai caduche realtà.

6) - Come tutte le formule può voler dire tutto quello che si vuole oppure anche niente. Ma era almeno necessario, e la sua comparsa, il suo formularsi in una maniera esplicita, oltre che ricollegarsi a una vena stata sempre presente nel cinema italiano, (e non solo nel cinema né solo nella letteratura contemporanea) era l'espressione è l'effetto di un moto di liberazione (durato qui più che, sfortunatamente, nel resto della vita italiana, e si capisce che questo divario non potrà reggere a lungo) al quale non si può guardare che con simpatia e partecipazione, come non si può restare insensibili alle profonde istanze morali che reca, sia pure senza abbandonarci ad operazioni frettolosamente annessionistiche tipo padre Morlion, i famosi "panni sporchi"? Per me vederli andare all'aria è un vero e proprio godimento. Tanto più che i panni sporchi non hanno patria.

P. CAMILLO DE PIAZ

(Continuazione dalla pag. 361)

epoche e di determinati aspetti e problemi del cinema e di servirci ogni volta che fosse possibile per i vari cinema nazionali, dei migliori competenti residenti sul posto. Fra i nostri collaboratori abbiamo così Rachel Low e Karol S. Reis per l'Inghilterra, Charles Ford per la Francia, Carlos Fernández Cuenca per la Spagna, Lotte H. Eisner per la Germania, Bertil Hagman per la Svezia, Antonin M. Brousil per la Cecoslovacchia, Elsa B. Marcussen per la Norvegia, F. R. Persichini per il Messico, Carl Vincent per il Belgio e l'Olanda, e altri, la cui opera è peraltro affiancata da un gruppo di italiani specializzati nello studio delle varie produzioni straniere e precisamente da Mario Verdone, G. M. Lo Duca, Osvaldo Campassi, Gastone Toschi e G. C. Castello. Per il cinema sovietico ci siamo serviti di Glauco Viazzi, data la sua competenza in materia, e per il cinema americano, data la quantità di informazioni e di fonti disponibili anche da noi, ci siamo affidati per la compilazione delle voci a un gruppo di italiani specialmente preparati sull'argomento, cioè a Davide Turconi, coadiuvato da G. Carancini, Mario Longardi, Tom Granich e Gabriele Baldini. Per i cinema nazionali minori, di cui abbiamo scarsa o nessuna conoscenza è stato a volte possibile disporre di altri corrispondenti specializzati residenti "in loco" come ad esempio per l'India, il Canada, il Sud Africa, l'Egitto e la Turchia, mentre altre volte ci siamo dovuti rivolgere direttamente alle ambasciate e rappresentanze dei paesi interessati che hanno sempre accolto con cortesia le nostre richieste cer-

cando di fornire ogni possibile chiarimento. Infine, per il cinema italiano, i nostri collaboratori sono: Fernaldo di Giammatteo, Filippo Mercati e M. A. Prolo e, per le voci generali e quelle tecniche e "teoriche" hanno collaborato o collaboreranno: R. Arnheim, G. Aristarco, L. Chiarini, M. Gandin, Tullio Kozich, F. Montesanti, R. May, G. Sadoul, L. Solaroli, C. Terzi, F. Venturini, E. Cauda, A. Fattori e P. Uccello. « Come è noto », ha proseguito Savio, « i gusti del pubblico non concordano molto spesso con la valutazione dei film per parte dei critici. E' un fenomeno che si verifica un po' da per tutto e non soltanto nel nostro paese e del quale occorre tenere il debito conto nel redigere un'opera di carattere informativo come una enciclopedia. Perciò nel formulare i cenni critici da inserire nelle voci abbiamo proceduto con la massima cautela e, anche in caso di aperto disaccordo fra il giudizio del pubblico e quello della critica, abbiamo registrato obiettivamente sia l'uno che l'altro parere ».

« Altro problema di una certa importanza era quello di decidere se riportare o no regolarmente i titoli italiani dei film stranieri, specialmente americani. Lo spettatore medio conosce, in genere, dei singoli film, il titolo della versione italiana e ignora quello originale; quindi, da un punto di vista della chiarezza informativa sarebbe stato opportuno riportare anche il titolo italiano ogni volta che un film straniero veniva citato. Così infatti avevamo pensato inizialmente di fare, senonché abbiamo presto constatato che, seguendo un

tale sistema, avremmo ancora considerevolmente aumentato le proporzioni tipografiche della enciclopedia ed è stato pertanto deciso di riportare il titolo della versione italiana dei singoli film unicamente sotto la voce biografica dei rispettivi registi. Bisogna d'altra parte pensare che la enciclopedia non è stata redatta per esclusivo uso e consumo del pubblico italiano, bensì per un pubblico universale e che, per quanto riguarda il lettore italiano, questi potrà sempre risalire, dal titolo italiano del film che gli interessa, a quello originale attraverso la consultazione dell'indice ». « Oggi », ha precisato Savio, « a pochi mesi dall'inizio della pubblicazione della Enciclopedia, la sezione cinematografica è forte di circa 6.000 voci. Un complesso, come si vede abbastanza consistente che tuttavia, poichè la perfezione non esiste, potrà sempre venire arricchito e integrato di nuovi dati anche in vista di eventuali, successive edizioni ». « Saremo pertanto grati », ha concluso Francesco Savio, « a tutti gli intenditori di cinematografo, e soprattutto ai lettori e collaboratori di Cinema, che vorranno farci pervenire notizie di carattere biografico, filmografico, bibliografico e così via. Il nostro invito si rivolge, naturalmente, tanto agli "schedatori", a coloro cioè che fanno abitualmente raccolta di dati su determinati argomenti cinematografici, quanto a tutti coloro che si trovino in possesso di elementi critici e informativi atti comunque a facilitare il nostro lavoro ».

Da parte nostra non ci resta che girare l'invito ai lettori e ai collaboratori di questa rivista.

BRACCIO AGNOLETTI

Vivienne Romance in Les femmes sont des anges, film diretto da Marcel Aboulker.

