

CELESTINE



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **123**

NUOVA SERIE - 15 DICEMBRE 1953

* FORMATO RIDOTTO *

NIENTE FESTIVAL A SALERNO

Il Festival di Salerno, che doveva svolgersi in settembre, ha subito dapprima tre rinvii, per poi non farsi più, senza che dal Cine-club Salerno (promotore ed organizzatore della Mostra), venisse diramato alcun comunicato a giustificazione e chiarificazione.

Nell'ultimo numero della Rivista "Formato Ridotto", Pietro di Mattia, ha pubblicato una "lettera aperta (senza consigli) all'on. Bubbio", nella quale, tra l'altro, scrive:

«On.le Sottosegretario, noi che da otto anni disinteressatamente cerchiamo ad ogni costo di tener desta l'attenzione sulla cinematografia a formato ridotto, desideriamo interessarla ai problemi connessi a tale importante ramo del cinema. Non elencheremo le enormi benemerite del formato ridotto, né ci lamenteremo del trattamento cenerentola ad esso riservato.

«Sono ormai noti gli aiuti considerevoli concessi ad iniziative cui non valeva la pena di elargire un solo centesimo, mentre la cinematografia a formato ridotto è stata ignorata o quasi...

«Una Manifestazione fissa si è svolta, fino ad oggi, nella città di Salerno e varie sono le ragioni che consigliano la scelta permanente di questa località che risponde pienamente a tutti i requisiti necessari. Per ben sette anni consecutivi la "Salernitana" ha però attraversato difficoltà di carattere organizzativo e soprattutto economico. Le richieste di "sovvenzioni" rivolte alla Direzione dello Spettacolo sono state date — e non sempre — alla vigilia dell'inizio della manifestazione, senza tener in alcun conto gli inerenti problemi organizzativi.

«Sovvenzione non significa iperbolica cifra a molti zeri, cifra riservata a ben altre sedi, ma un modesto importo, tanto modesto da far sorridere d'incredulità.

«Eppure trattandosi di minimi di poco conto, quest'anno la manifestazione non avrà probabilmente luogo proprio per il ritardato arrivo della famosa sovvenzione...».

Ed ecco la risposta dell'Onorevole, in data 21 novembre:

«...Ho letto la lettera aperta pubblicata sulla Sua Rivista relativa alla Mostra di cinematografia a formato ridotto di Salerno. A riguardo debbo far rilevare che la richiesta di sovvenzione per tale Mostra è giunta a questa Presidenza con grande ritardo ed incompleta. La Mostra doveva svolgersi nella seconda decade di settembre e la richiesta di sovvenzione veniva avanzata dal Comitato organizzatore solo il 7 agosto scorso senza, però, un preventivo finanziario, che è necessario sempre allegare in questi casi.

«Seguo da parte mia con attenzione lo sviluppo dei problemi della cinematografia a formato ridotto che ritengo abbia un vasto ed utilissimo campo di attività e che meriti incoraggiamento ed assicuro che anche i miei Uffici sono consapevoli dell'utilità d'incoraggiare queste iniziative.

«Allo stato degli atti ritengo che sia necessario esaminare la convenienza o meno di effettuare ancora per il corrente anno tale manifestazione o se non sarebbe meglio, dato che ormai il periodo più favorevole dal punto di vista stagionale è trascorso, rinviarla al prossimo settembre, dotandola magari di maggiori mezzi. Per un esame approfondito e proposte al riguardo ho dato disposizioni perché si occupi di ciò la Commissione Nazionale per il Formato Ridotto in una riunione che ho fatto fissare per il 25 corrente.

«Per la parte finanziaria, come Ella sa, si deve, però, pronunciare la Commissione Consultiva. Cordiali saluti. Teodoro Bubbio».

Siamo lieti di questo sollecito intervento dell'on. Bubbio e particolarmente dell'assicurazione che egli segue "con attenzione lo sviluppo dei problemi della cinematografia a formato ridotto" e che il formato ridotto meriti incoraggiamento. Da circa un anno la FEDIC ha smesso di sovvenzionare i cine-club per mancanza di fondi: dopo queste parole, che equivalgono ad una promessa, si rende necessaria la discussione del "problema pellicola". Alla FEDIC si è tanto restii ad assegnare pellicola, per il timore che questa venga sciupata, pensiamo quindi di suggerire ora una possibile soluzione: si indica un concorso per soggetti, come per il premio Tufaroli, se ne scelgano tre o quattro e forse più, se apprezzabili, si inviino quindi ai cine-club perché siano fatti conoscere ai soci, dopo di che, tutti coloro che desiderassero

realizzare uno qualsiasi dei soggetti prescelti, dovrebbero presentare sceneggiatura e piano di lavorazione con richiesta di assegnazione di pellicola alla Presidenza della Federazione, dichiarando che il richiedente, ricevuto il materiale sensibile, s'impegna a realizzare il film: quest'ultima dichiarazione dovrebbe essere controfirmata dal presidente del cine-club d'appartenenza. Una tale procedura darebbe la massima garanzia sul buon uso della pellicola.

Ma ritorniamo alla Mostra di Salerno: riteniamo che questo arresto più che un danno abbia arrecato un vantaggio. Come è stata organizzata sino ad oggi, la Mostra, per gli scopi nebulosi che aveva, non poteva più continuare. La Mostra si accontentava infatti di raccogliere i film visti due mesi prima a Montecatini, e si fregiava dell'aggettivo "internazionale" solo perché era riuscita a far partecipare qualche cineamatore congolese, francese o d'altra nazionalità, senza, d'altra parte, creare quella internazionalità che invece sarebbe auspicabile. Ma è inutile recriminare, la Mostra di Salerno è morta, ora a Salerno si deve far nascere una nuova mostra, una vera mostra.

E' probabile che l'Italia esca dall'UNICA (Union Internationale du Cinéma d'Amateurs), ma non dovrà per questo estraniarsi dall'attività dei cineamatori degli altri paesi: dovrà piuttosto creare quelle premesse di internazionalità, di serietà, di cultura che all'UNICA mancano e che a Salerno non si erano nemmeno poste.

I compiti che ora spettano a Salerno sono assai impegnativi: sul piano nazionale dovrà svolgere un'opera di penetrazione e di conoscenza nel meridione (ci sembra che Salerno fosse sorta appunto con questa funzione), e sul piano internazionale sostituire l'UNICA e creare le basi di una organizzazione dove ogni paese sia rappresentato veramente da cineamatori. ***

L'UNICA sarà all'ordine del giorno al prossimo Congresso della Federazione Italiana dei Cine club che si terrà a Roma il 9 e il 10 gennaio. Sin da ora possiamo indicare su quali basi verterà la discussione: la mozione del cine-club Roma, quella dei cine-club di Padova, Treviso e Verona, e l'intransigente difesa dell'UNICA da parte di Milano.

Ripartiamo intanto la mozione romana, inviata per conoscenza a tutti i cine-club italiani:

«I soci del C.C. Roma, riuniti in Assemblea Generale il 22 ottobre 1953, nei locali della Sede sociale, sottopongono alla attenzione del Consiglio Direttivo della Federazione Italiana dei cine-club i seguenti due punti, con proposta di inserirli nell'Ordine del Giorno che verrà discusso al prossimo Congresso Nazionale.

«1) Si chiede il ritiro della FEDIC dalla UNICA, avendo avuto una ulteriore conferma che la giuria internazionale, formata in base ai criteri che notoriamente governano l'UNICA stessa, è incapace a giudicare secondo concetti d'arte.

«2) Si chiede, altresì, l'abolizione delle classifiche finora adottate nei Concorsi Nazionali, ritenendo questo procedimento di sola pertinenza delle gare sportive e del tutto incompatibile con una manifestazione artistica; proponendo, quindi, una valutazione di merito ispirata a concetti assolutamente estetici».

I motivi per sostenere la giustezza di questa richiesta, del tutto radicale, sono molteplici: la posizione retrograda ed aristocratica della quasi totalità delle federazioni straniere, il metodo di classificazione privo di qualsiasi fondamento estetico, la composizione della giuria internazionale che per limitarsi a quella di quest'anno era formata da un sarto militare, da un paio di industriali, da un radiologo, un possidente, ecc.

«L'abolizione — poi — delle classifiche finora adottate nei Concorsi Nazionali» implica una revisione totale dei metodi sino ad oggi seguiti dalla FEDIC sia per la composizione della Giuria, sia per le artificiose categorie che anziché ridursi minacciano di aumentare. Dovendo dar corso ad un desiderio quasi unanime espresso a Montecatini, nei prossimi Concorsi, si dovrebbe dividere, ai fini dell'assegnazione dei premi, i film in bianco e nero da quelli a colori, perché, a detta dei cineamatori, i giurati si lascerebbero influenzare dal colore.

Maggiore elasticità, sebbene sostanzialmente negativa nei confronti della UNICA e della Giuria dei concorsi nazionali, presenta la mozione di Padova, Treviso e Verona.

«I sottoscritti cine-club, presa visione della mozione formulata dal cine-club Roma, mentre plaudento all'iniziativa intesa a render più attiva e partecipe l'attività dei cine-club alla vita della Federazione, fanno notare e suggeriscono quanto segue:

«Prima di abbandonare un organismo al quale aderiscono federazioni di ogni continente è bene tentare un rinnovamento dello stesso: la FEDIC dovrebbe presentare alla Segreteria dell'UNICA un progetto per un totale cambiamento della sua struttura. Tale progetto verrebbe discusso al Congresso che si svolgerà contemporaneamente al Concorso Internazionale di Lisbona tra luglio e agosto del 1954, non partecipandovi però con alcun film, per dimostrare la volontà dell'Italia a non voler sottostare ai metodi attuali dell'UNICA. Il delegato italiano non riuscendo ad ottenere l'accoglimento delle richieste italiane, presenterebbe, seduta stante, le dimissioni dell'Italia.

«Per quanto riguarda il secondo punto della mozione, pur essendo in linea di massima d'accordo con il cine-club Roma, i sottoscritti fanno notare trattarsi di un problema di uomini più che di classifiche. Una valutazione estetica presuppone uomini capaci di tale valutazione».

Consideriamo utile, per render maggiormente edotto il lettore sugli sviluppi che la questione avrà fra non molto, rilevare che il segretario della FEDIC, Pietro di Mattia, sul numero di novembre della "Rivista Cinema Ridotto", ha rilevato:

«La nostra nota sul numero di ottobre, riguardante la composizione della Giuria del Concorso UNICA, ci ha fatto pervenire non poche lettere di meraviglia. Ci domandano da ogni dove come mai in un Concorso Internazionale i film vengano giudicati da persone inqualificate.

«Stupore ha destato la qualificazione all'ultimo posto della categoria documentari del pregevole film d'arte "Los caprichos de Goya", tanto apprezzato a Montecatini.

«I cineamatori si augurano che la FEDIC intervenga presso l'UNICA affinché i film dell'annuale competizione siano giudicati da personalità del mondo artistico.

«La Giuria dovrebbe essere composta da 5 membri scelti, quattro fra gli esponenti del mondo artistico della Nazione che ospita l'annuale manifestazione, uno tra i membri del Consiglio Direttivo UNICA, in qualità di Presidente. In tal modo si avrà un equo e competente giudizio, si elimineranno di colpo le preoccupazioni del cineamatore.

«Inoltre la Giuria non dovrebbe basarsi su freddi numeri per giudicare un film. L'ormai famosa scheda UNICA dovrebbe servire, al massimo, come guida per il giudizio finale.

«Qualche isolato difensore nostrano della Giuria UNICA pretende ancora che i film d'amatore siano giudicati da cineamatori. Tesi inconsistente perché in qualsiasi competizione dilettantistica i giudici sono scelti sempre tra persone qualificate a giudicare.

«Comunque, nel caso si dovesse insistere per l'attuale composizione della Giuria UNICA, sarà il caso di ben ponderare la questione e di non inviare i lavori dei cineamatori ai Concorsi UNICA fino a quando non vorrà seguirsi una via più ragionevole».

Di Mattia presenta già una prima soluzione del problema Giuria, soluzione che condividiamo. Gli elementi quindi per indirizzare a buon fine la questione non mancano: vogliamo perciò augurarci che il puntiglio e l'incomprensione di alcuni non siano di ostacolo al miglioramento della situazione nel campo del formato ridotto.

GIORGIO TRENTIN

PRECISAZIONE

Riceviamo dal Cine-club Roma:

«Caro Cinema,

come segretario del Cine-club Roma, nego che la Fedic ci abbia fatto assegnazioni di pellicola, a qualsiasi titolo ed in qualsiasi momento.

Non so chi abbia potuto dare simile informazione all'amico Trentin, il quale l'ha pubblicata nella rubrica "Formato ridotto" (fascicolo n. 113 del 15 luglio 1953), né a quale scopo.

Ad evitare che si creino equivoci e che gli altri Cine-club abbiano a pensare che noi ci troviamo in una posizione privilegiata, ti prego di voler ospitare la presente smentita.

Con molti ringraziamenti porgo distinti saluti
f.to Bruno Crescenzi».

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 123

Anno VI - 15
Dicembre 1953

Questo numero contiene:

Formato ridotto - Circoli
del cinema seconda di copertina

Cinema-gira 314

GIULIO CESARE CASTELLO
Il realismo è vivo 317

ALFREDO GUARINI
Il neorealismo e l'industria 320

GIUSTO VITTORINI
Neorealismo nel documentario 324

GIANCARLO VIGORELLI
Paragrafi per una "poetica della realtà" 326

G. Ci.
*Pochi cineasti alla consegna
dei "nastri d'argento"* 328

Intervista a Genina 330

CLAUDIO BERTIERI
Breve storia dei "nastri d'argento" 332

GIULIO CESARE CASTELLO
Film di questi giorni 339

IL POSTIGLIONE
La Diligenza 344

MARIO VERDONE
*Cortometraggi: Dall'incoronazione
alle fiorate* terza di copertina

★ Redazione: DAVIDE TURCONI - Impaginazione: E. P. FRISONE ★

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Via Serio, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: Dr. Fausto Montesanti, via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085. - CORRISPONDENTE DA LONDRA: Roger Manvell, Direttore della British Film Academy - DA NEW YORK: Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West 71st Street. - DA PARIGI: Marcel Lapierre, 240 rue Saint-Jacques. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497. - Concessionaria esclusiva della pubblicità: COMPAGNIA INTERNAZIONALE PUBBLICITA' PERIODICI (C.I.P.P.) - Milano, Via Meravigli, 11 - Telefoni 80.77.67-80.83.50; Torino, Via Pomba, 20 - Telefoni 41.172-45.816, e sue rappresentanze. - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale L. 2.200; semestrale L. 1.100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Marta Toren nel film "Maddalena" di Augusto Genina



Antonella Lualdi in una scena del film *La figlia del reggimento*.



La mania dei "remake" non è esclusiva degli americani; ora è la volta di *Delirio*, già realizzato nel 1936 da Marc Allégret, dal dramma di Bernstein, ed ora rifatto da Pierre Billon con Françoise Arnoul e Raf Vallone.

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...del film: Il grande addio (Flanagan Film), regista Renato Polselli, operatore Antonio Busia, interpreti John Kitzmiller, Luisa Rossi, Jacques Sernas, Virginia Belmont, "Angelo", Dante Maggio, Ludmilla Dudarova. Il film è imperniato sul caso di coscienza di un soldato americano di colore, il quale ritenendosi in parte responsabile delle rovine provocate dalla guerra, torna in Italia nei luoghi dove ha combattuto, col proposito di farsi monaco, e trova un figlio natogli nel frattempo.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Senso (o Uragano d'estate; Technicolor; Lux Film) di Luchino Visconti; Eterna femmina (già annunciato col titolo Femmina; Technicolor; Prod. Cino Del Duca) di Edgar G. Ulmer e Marc Allégret; I cinque dell'Adamello (Cinemontaggio) di Pino Mercanti; Amori di mezzo secolo (Ferraniacolor; Excelsa-Roma Film) di Pietro Germi, Domenico Paolella, Roberto Rossel-

CINEMA GIRA

lini, Mario Chiari, Federico Fellini, Gianni Franciolini; Giorni d'amore (Ferraniacolor; Excelsa) di Giuseppe De Santis; Rimpiccollo (disegni animati in Ferraniacolor; Fax Film) di Giuseppe Raccuglia; Prima di sera (Imperial Film-Rizzoli) di Piero Tellini; Gran Varietà (Ferraniacolor; Excelsa-Roma Film) di Domenico Paolella; Il matrimonio (Ferraniacolor; Filmcostellazione) di Antonio Petrucci; Pietà per chi cade (Rizzoli-Royal) di Mario Costa; Non vogliamo morire (Zancle Film) di Oreste Paletta; Torna! (Ferraniacolor; Labor Film-Titanus) di Raffaello Matarazzo; La Sultana Safiyè (Trombetti-Efi Kollektif Sirketi) di G. D. Martin; Disonorata (General Film) di G. W. Chili; Cose da pazzi (Kronos Film) di G. W. Pabst; La corda d'acciaio (Zodiaco Film) di Carlo Borghesio.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Cent'anni d'amore (Ferraniacolor; Cines) di Lionello De Felice; La grande speranza (Ferraniacolor; Excelsa) di Duilio Coletti; Di qua di là del Piave... (Faretra Film) di Guido Leoni; Due notti con Cleopatra (Ferraniacolor; Excelsa-Roma Film) di Mario Mattoli; Mai ti scorderò (Orea Film) di Giuseppe Guarino; Storia di un amore (ovvero Suor Celeste; Glaudio Film) di Sergio Grieco.

Un terzo "Zibaldone"...

...(dopo Altri tempi e Tempi nostri) sta già meditando Alessandro Blasetti; ma a differenza dei precedenti il prossimo sarà un'antologia dedicata ad un unico autore, e precisamente Cesare Zavattini, col quale Blasetti ha già collaborato felicemen-

te in Quattro passi fra le nuvole. Un giorno nella vita e Prima Comunione. Il regista ha fra l'altro dichiarato che sarebbe felice di poter « rendere omaggio » con tale film ad un autore che egli ritiene « uno dei maggiori artefici del neorealismo e delle fortune del cinema italiano ».

Il Centro Cattolico...

...cinematografico ha organizzato recentemente a Roma il primo "Corso Nazionale di Esperti di Cinema e Televisione", allo scopo di avvicinare ai problemi di tali branche dello spettacolo elementi specificamente preparati all'apostolato. Alla cerimonia di inaugurazione del Convegno, durato tre giorni, cui hanno preso parte dirigenti di Azione Cattolica provenienti da tutte le diocesi italiane, è intervenuto anche l'on. Teodoro Bubbio che dopo aver fra l'altro sottolineato la necessità di un miglioramento del livello morale del cinema, ha assicurato ai dirigenti del corso e a tutti i presenti l'interessamento del Governo.

L'inchiesta sulla miseria...

...svolta dall'apposita Commissione Parlamentare (i risultati delle cui indagini sono raccolti, come si sa, in una serie di tredici volumi), è illustrata anche da un documentario a lungometraggio, che deve conside-

rarsi il primo esperimento di utilizzazione del film come documentazione sussidiaria di atti parlamentari. Il film-inchiesta è stato presentato ad un pubblico di parlamentari, di personalità del mondo della scienza e della cultura e di giornalisti italiani e stranieri.

Si è costituita...

...l'Associazione degli ex-allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia allo scopo di tutelare gli interessi professionali di tutti gli allievi diplomati dall'anno di fondazione della scuola, raggruppandoli in un organismo unico. La nuova Associazione, la cui sede provvisoria è a Roma, in Via Taranto n. 178, annuncia anche che verrà prossimamente indetta l'Assemblea Generale.

Fra gli ultimi titoli...

...depositati recentemente presso il competente Ufficio dell'A.N.I.C.A.,



(A sinistra): Cosetta Greco e Alda Mangini nel film *In amore si pecca in due*. (A destra): Un'inquadratura di *Terra straniera*, film sul tema degli emigrati italiani che lavorano nelle miniere di carbone all'estero.

segnaliamo i seguenti: Il cappello a tre punte (di Guido Guerrasio), Le ragazze di San Frediano (della Lux Film), Suor Camilla e Suor Angelica (della Ponti-De Laurentiis), La Contessa di Castiglione (della Taurus Film), Robinson Crusoe (della "Robinson Crusoe Film"), tutta una serie di titoli da utilizzarsi presumibilmente per il film in tre episodi ancora in lavorazione di cui è protagonista Hedy Lamarr: Eterna femmina, Sempre l'amore, Tre volti di Venere, Quelle che amaron e Donne che amaron (della Prod. Cin. Europ.-Cino Del Duca), Giorno di paga (della Titanus), Fiesta a Rio (della Pentagono), Un Napoletano a Parigi (della Sud Film), Nel paese delle meraviglie (della Astra Cinemat.), Rivelazione (di Durwall), Elena senza veli (di Nizza & Morbelli), Giuda, il traditore di Cristo (di A. Manca), e per finire Il letto (della I.C.S.).

Un recente comunicato...

...dell'Ufficio Stampa della Direzione Generale dello Spettacolo fa le seguenti precisazioni: « Contrariamente a quanto è stato pubblicato da un quotidiano della sera secondo cui si metteva in dubbio l'esistenza negli atti parlamentari dell'accetta-

mente, un provvedimento di legge che riorganizzi tutta la materia dell'assistenza finanziaria al settore cinematografico ed in genere al settore dello spettacolo ».

L'unico responsabile...

...dell'episodio "Storia di Caterina" nel film Amore in città è il regista Francesco Maselli, mentre Cesare Zavattini ha solo collaborato alla regia, come risulta del resto anche dai titoli di testa: la doverosa precisazione è stata fatta all'ANSA dalla Faro Film, in seguito agli equivoci sorti durante il lancio del film di sua produzione.

La Cineteca Scolastica...

...del Ministero della Pubblica Istruzione ha bandito, in collaborazione con la M.G.M. e in relazione alla prossima uscita del film Giulio Cesare diretto da Joseph L. Mankiewicz, un concorso fra gli studenti delle scuole medie per una monografia che abbia per oggetto la tragedia di Shakespeare da cui il film è tratto. Le modalità del bando di concorso, il cui vincitore avrà diritto ad una borsa di studio, verranno pubblicate e diffuse in tutte le scuole.



(In alto): Vittorio Gassman e Mary Zavian nel film L'urlo dell'inseguito (Cry of the Hunted). (Sopra): La solita sorridente e piuttosto leggermente vestita Esther Williams in un "si gira" di Easy to Love.

zione da parte del Governo dell'ordine del giorno presentato dall'on. Ariosto sulla questione del riordinamento della cinematografia durante la discussione del bilancio del Tesoro, si fa presente che a pag. 1056 del resoconto ufficiale della seduta alla Camera del 29 settembre 1953, sono riprodotte le dichiarazioni del Ministro Vanoni, che in merito ha detto testualmente: "Per quanto riguarda l'o.d.g. Ariosto, ho già risposto in via di massima nella mia esposizione di questa mattina. Posso confermare all'on. Ariosto che accetto senz'altro il suo o.d.g. come un impegno del Governo di preparare, ed alla Camera di discutere sollecita-

Uno schema di decreto...

...che rende esecutivo l'accordo cinematografico italo-giapponese, per l'intercambio di pellicole prodotte nei due paesi (accordo concluso a Tokio fin dal giugno scorso), è stato approvato dal Consiglio dei Ministri su proposta del Ministro per gli affari esteri.

Il primo posto...

...nella graduatoria dei maggiori incassi di film italiani spetta al Ritorno di Don Camillo di Duvalier che ha incassato circa 200 milioni di lire in quindici città, seguito da I vitelloni di Fellini con 125 milioni di incasso.

In quest'ultimo periodo i film italiani hanno raggiunto il 45,89 per cento degli incassi sul mercato nazionale, contro il 48,30 per cento che è andato ai film americani, su un totale di incassi lordi di un miliardo e trecentocinquanta milioni di lire, realizzato in ottobre dai film programmati nelle maggiori città italiane.

Il Consiglio Direttivo...

...della Federazione Italiana dei Cinclub (FEDIC) ha deliberato nella sua recente riunione che l'assemblea generale della Federazione avrà luogo nei giorni 9 e 10 gennaio del prossimo anno.

La Direzione del Festival...

...Internazionale del Cinema a Formato Ridotto ha comunicato che la manifestazione che doveva aver luogo a Salerno nella seconda decade di settembre non potrà quest'anno effettuarsi per motivi tecnico-organizzativi. Da una lettera dell'on. Bubbio in risposta a una lettera aperta indirizzatagli dalla rivista "Cinema Ridotto - Libero Orizzonte" risulta inoltre che la richiesta di sovvenzione per la Mostra medesima era giunta alla Presidenza priva di un preventivo finanziario e con grande ritardo.

Ava Gardner...

...sarà la protagonista del film La Contessa scalza che Joseph L. Mankiewicz dirigerà quanto prima a Cinecittà. Accanto a lei saranno Humphrey Bogart e Edmond O'Brien.

FRANCIA

Al recente Congresso...

...della F.I.A.F. (Federazione Internazionale degli Archivi del Film) tenutosi a Vence, hanno preso parte i rappresentanti delle Cineteche di una trentina di nazioni. Nel corso dei lavori è stata decisa l'istituzione di un Ufficio per le Ricerche Storiche del Cinema con sede a Parigi, e la creazione di un Istituto Internazionale della Storia del cinema con sede da definirsi nel prossimo Congresso FIAF che avrà luogo a Rochester negli Stati Uniti. Inoltre la FIAF, a partire dal prossimo anno, assegnerà annualmente quattro premi cinematografici internazionali. E' stato anche definito lo Statuto della Biblioteca Internazionale del Cinema che avrà sede a Losanna. Il Museo del Cinema di Torino e le cinetech



Militari già addestrati e reclute in un "si gira" del film *Take the High Ground!*, diretto da Richard Brooks.

giapponese, peruviana e venezuelana sono stati nominati membri corrispondenti della FIAF, mentre le cineteche dell'Argentina, dell'Uruguay e della città di Wiesbaden, sono state ammesse a far parte dei membri effettivi della Federazione.

Negli ultimi cinque anni...

...la frequenza del pubblico francese agli spettacoli cinematografici sarebbe scesa da 430 milioni di spettatori a 350 milioni: tali cifre sono riportate da Maurice Bessy in un articolo apparso sul quotidiano "Le Monde", nel quale viene denunciato il verificarsi del preoccupante fenomeno in tutto il mondo (negli Stati Uniti, ad esempio, il numero degli spettatori sarebbe diminuito da quattro miliardi e 680 milioni nel 1947 a due miliardi e 340 milioni nel 1952). Secondo il Bessy, farebbe eccezione solo l'Italia dove gli spettatori frequentano con sempre maggiore assiduità i locali cinematografici, insieme a qualche altra nazione, come il Belgio, in cui la rarefazione delle frequenze è appena sensibile.

BELGIO

Ad Anversa...

...e a Bruxelles ha avuto luogo in quest'ultimo periodo il Congresso della M.G.M. sullo "schermo panoramico", allo scopo di ribadire la intenzione della società americana di vedere installato il nuovo tipo di schermo in tutte le maggiori sale cinematografiche d'Europa. Hanno preso parte al convegno Arthur M. Loew, Presidente della "Loew's International Corp.", Samuel N. Burger direttore internazionale delle vendite, Dave Lewis direttore regionale dell'Europa continentale e i direttori generali dei vari territori.

GRAN BRETAGNA

Renato Castellani...

...sta realizzando a Londra alcune scene di introduzione del film *Giuletta e Romeo* prodotto come si sa dalla Rank Organization in compartecipazione con la casa italiana Uni-

versalcine. Il regista si occuperà inoltre personalmente del montaggio e del doppiaggio del film.

Da un'inchiesta...

...promossa dalla "British Kinematograph Society" in 4.500 locali cinematografici (di cui 3.250 hanno già fornito i dati richiesti dal questionario) risulta che meno del 25 per cento dei cinema britannici è in grado di installare lo schermo del "Cinemascope", la cui larghezza sia cioè pari a due volte e mezza la sua altezza.

U.R.S.S.

Secondo un accordo...

...fra l'industria cinematografica indiana e quella sovietica, sono stati scelti undici film di lungometraggio prodotti in India, di cui si è già iniziato il doppiaggio: di ciascuna pellicola verranno stampate cinquanta copie per la distribuzione in tutto il paese. Un numero corrispondente di film russi (doppiati nelle varie lingue indiane a cura dei tecnici sovietici) verrà quindi esportato in India.

Grande successo...

...hanno ottenuto recentemente in Georgia i seguenti film italiani: *Ladri di biciclette*. In nome della legge. Il cammino della speranza. Le mura di Malapaga e Non c'è pace fra gli ulivi. I film sono stati presentati al pubblico in occasione del mese dell'amicizia italo-sovietica.

Ilya Ehrenburg...

...ha avuto parole di elogio per la produzione cinematografica italiana in un articolo pubblicato dal periodico "Cultura Sovietica", in occasione del Festival del cinema italiano conclusosi da poco a Mosca. Lo scrittore fa notare, fra l'altro, come « il merito dei produttori cinematografici italiani consista nel loro tentativo di trovare nuovi mezzi di espressione nell'ambito delle possibilità del cinema ». Dopo aver sottolineato la sua commozione di spettatore dinanzi alla rappresentazione della vita quotidiana e dei problemi della gente

semplice, Ehrenburg fa rilevare che nei film italiani « non vi è nulla di esotico, nessuna situazione eccezionale, nessun intrigo complicato, nessun superuomo, nessuna affettazione ». I film più lodati dallo scrittore sono: *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano* e *Roma ore undici*.

GERMANIA OCC.

Un'ondata di polemiche...

...sta suscitando il film *Bis 5 nach 12* ("Fino a cinque minuti dopo le dodici") prodotto da Wolfgang Hartwig, diretto da Richard von Schenk e il cui commento parlato è opera di Gerhard Grindel. Si tratta — come è noto — di un documentario a lungometraggio, composto in gran parte di materiale di repertorio, sulla vita di Hitler fino al crollo del nazismo e al processo di Norimberga. Dopo la revoca di un primo divieto della censura tedesca secondo la quale il film avrebbe potuto « suscitare inquietudine in Germania, e all'estero l'impressione che Hitler sia ancora vivo nell'opinione pubblica della nazione », il film è stato infatti proibito per la seconda volta (nonostante i tagli effettuati dallo stesso regista il quale continua a sostenere che esso non intende affatto esaltare la figura del dittatore) dal Ministro degli Interni appoggiato dai nove Laender che costituiscono la Repubblica Federale, per motivi di ordine pubblico e perché il film sarebbe in realtà una astuta esaltazione del regime nazionalsocialista, benché Hitler non appaia mai sullo schermo e se ne oda soltanto la voce. Il produttore del film e l'autore del commento parlato, in nome della libertà di opinione, hanno dichiarato che è loro intenzione procedere legalmente contro il Ministro degli Interni per l'improvviso divieto emanato a poche ore di distanza dalla presentazione della pellicola al pubblico, ed il legale della Società produttrice, Alfred Seitz, ha già presentato il ricorso contro il provvedimento. Va notato d'altra parte che l'editore dell'unico giornale ebraico che si pub-

blica in Germania — la "Juedische Allgemeine" — sostiene che il film debba essere conosciuto dal pubblico soprattutto per il suo spirito antinazista, e pare che lo stesso Ministro Presidente della Bassa Sassonia abbia definito un film « veramente antinazista ». Inoltre il Senato della città libera di Amburgo, in aperto contrasto col Ministro degli Interni Federale, ne ha permesso la proiezione.

Una "Enciclopedia..."

...Cinematografica Scientifica" è in preparazione presso l'Istituto per il "Film Scientifico" di Göttinga: essa verrà realizzata con materiale raccolto in ogni parte del mondo. Lo ha annunciato il Direttore dell'Istituto, ingegner G. Wolf, in occasione del Convegno annuale dei "Referendari Cinematografici" della Repubblica Federale Tedesca, tenutosi ultimamente a Göttinga.

U. S. A.

Due locali pubblici...

...di Boston dove si svolgevano spettacoli indecenti a base di "strip-tease" (ovvero "spogliarello") sono stati chiusi d'autorità e alcune danzatrici (fra cui Irma, altrimenti detta "the Body" ossia "il corpo") hanno subito gravi ammende, in seguito alle indagini svolte da due agenti della polizia locale i quali per la loro documentazione si sono serviti del cinema, effettuando all'insaputa dei proprietari dei locali alcune riprese cinematografiche con macchine poco ingombranti nei momenti più "suggestivi" degli spettacoli. I provvedimenti effettuati per la salvaguardia della pubblica morale sono stati presi infatti dopo attento esame dei film da parte del procuratore distrettuale e dei consiglieri comunali.

Una netta opposizione...

...alla realizzazione di film americani all'estero è stata manifestata da un rapporto dei sindacati di categoria appartenenti all'"American Federation of Labour", reso noto nel corso dell'annuale riunione della Associazione degli Attori cinematografici. Nel rapporto si è constatato come ultimamente negli Stati Uniti la produzione di film « abbia battuto un record negativo rispetto a tutti i tempi » e che il disagio delle maestranze provocato dal rallentato ritmo produttivo, venga acuito dalla produzione di film per la televisione.

Si è aperto ad Hollywood...

...una specie di museo, nel quale vengono raccolti e ordinati i più curiosi e impensati cimeli relativi al mondo del cinema, della radio e della televisione. Fra i "pezzi" dell'"Hollywood Historama" (che è l'insegna del museo) ci sono i giornali che parlano della morte di Rudolph Valentino, il primo apparecchio usato da Walt Disney per i suoi cartoni animati, e persino il primo "sarong" con cui fece la sua apparizione sullo schermo Dorothy Lamour.

URUGUAY

Il terzo Festival...

...Internazionale Cinematografico si terrà a Punta del Este nella prima decade di febbraio dell'anno venturo: così ha deciso il Consiglio Nazionale del Governo uruguayano che ne ha dato comunicazione ufficiale. L'Italia, vincitrice delle due precedenti edizioni, è stata fra le prime nazioni invitate a parteciparvi.

NUOVA SERIE

15 DICEMBRE

1953

CINEMA

123

IL NEOREALISMO È VIVO

AVEVAMO in partenza ritenuto e definito importante il Convegno di Parma sul neorealismo cinematografico, e ci sembra che i fatti ci abbiano dato ragione. Non si vuole con questo dire che esso abbia risolto qualche cosa (la soluzione dei problemi del momento non poteva rientrare per ovvie ragioni tra gli scopi di un convegno, il quale può tutt'al più additare qualche via che conduca alla soluzione) e neppure che sia servito a chiarire ai convenuti "che cos'è il neorealismo" (ma è possibile definire, imprigionare in una formula un movimento tuttora in atto?). Si vuol dire che per la prima volta è avvenuto un incontro tra tutti coloro che, su diverso piano, con diverse mentalità e funzioni, hanno contribuito e contribuiscono a quel fenomeno, che, con una definizione di comodo, è stato catalogato come "neorealismo". Quando dico *tutti*, alludo, oltre che alla critica, nel campo della quale i vuoti di rilievo non erano molti (malgrado l'assurda coincidenza con l'annuale assemblea del Sindacato Giornalisti Cinematografici), ai registi (De Sica, Antonioni, Lizzani, Nelli, Gandin, Maselli, Germi, Risi, Emmer, Marchi, De Robertis, ecc., cui si sono aggiunti i messaggi di Pabst, di De Santis, di Visconti), alludo ai soggettisti, sceneggiatori e scrittori in genere (Cecchi d'Amico, Zavattini, Vigorelli, Amidei, Bernari, Bassani, ecc.), alludo ai produttori ed organizzatori, sebbene rappresentati in misura più limitata (Guarini, Mirabile, Ferreri, Martello, ecc.), alludo a scenografi (Filippone, Polidori) ed operatori (Craveri), per tacere di esponenti d'altre arti, come lo scultore Mazzacurati, e a tutta la folla, qualificata e non, che ha gremito per tre giorni le varie sale parmensi, recando spesso alla discussione un proficuo contributo. Gli assenti, come al solito, sono stati gli attori, rappresentati sostanzialmente dal solo Lamberto Maggiorani. Assenti, forse, per il timore o la convinzione che, essendo all'ordine del giorno il "neorealismo", toccasse loro ascoltare le indiscriminate lodi dell'interprete non professionista. (Quando invece, come vedremo, è accaduto il contrario). Si aggiunga che era perfino giunto appositamente dalla Francia un collega dei *Cahiers du cinéma*, J.-b. Talenay, e ci si renderà conto di come l'iniziativa parmense non abbia mancato di attrarre l'attenzione che meritava. Caso mai le ha un poco nuociuto la non perfetta organizzazione delle relazioni, troppo numerose e presentate secondo una successione puramente casuale, così che la discussione, pur animatissima (e, soggiungo, di esemplare civiltà), è andata procedendo un po' a strappi, spesso sminuzzandosi, raccogliendo un filo, perdendolo, e ritrovandolo (non

sempre) solo in seguito a tenaci sforzi ed ammonimenti di Gromo, di Chiarini, di Sacchi, che si sono succeduti alla presidenza.

L'oscillazione fondamentale si è avuta tra teoria e pratica. C'era chi pensava opportuno ed essenziale proporre una definizione valida per sempre del neorealismo e dei suoi presupposti e chi invece si sforzava di far approdare il dibattito ad un terreno concreto di proposte per un'azione proficua nei diversi campi attinenti al cinema neorealistico. Esempio tipico della prima mentalità fu la relazione di Giancarlo Vigorelli su *La seconda strada della cultura italiana*, intonata ad umori dotti quanto paradossali e certo un poco "estravagante" rispetto al tema generale del convegno. In essa, con brillante acrobatismo storicistico, si andava a ricercare le origini del neorealismo in un medioevo, la cui "barbarie" realistica veniva rivalutata e contrapposta al formalismo rinascimentale sulla scorta perfino dell'autorità aristotelica (*nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*). Il richiamo di Vigorelli a Dante ed al "ballo per i poveri" manzoniano (singolare autodefinizione del proprio romanzo fornita da don Alessandro) presupponeva una programmatica ed innaturale sottovalutazione dell'umanesimo inteso nel suo senso autentico e non professorale, tanto che ad un certo punto l'oratore stesso si trovò costretto a far rientrare dalla finestra quel Leonardo che, insieme con tanti altri, aveva frettolosamente scacciato dalla porta. La relazione di Vigorelli costituì la concessione massima del convegno ad un teorizzare in certo modo fine a se stesso, non inutile comunque in vista di una chiarificazione degli spiriti. Specie quando tale teorizzare si tenne più accosto alla realtà delle opere cui si riferiva. Come accadde nella relazione di Luigi Chiarini su *La crisi interna del neorealismo*, dove si rimproverarono i registi di aver oggi abbandonato quelle istanze morali da cui il neorealismo aveva preso le mosse, dove li si accusò di voler andare deliberatamente alla ricerca di temi accetti al pubblico, a tutto scapito della genuinità di un'ispirazione, di voler fare sfoggio di un gratuito teoricismo volto a finalità spettacolari. "I vecchi e i giovani", avrebbe potuto, pirandellianamente, intitolarsi la relazione di Chiarini, intesa a stabilire un confronto tra la prassi dell'ieri e quella dell'oggi. Non manca di interesse e di significato il fatto che Chiarini, che aveva episodicamente ripudiato la sua teoria e la sua prassi di un tempo, per abbracciare l'estremismo cronistico zavattiniano, abbia, a proposito della crisi dei soggetti ch'egli individua alle basi della più vasta crisi del neorealismo, sconfessato la

propria recentissima esperienza di *L'amore in città* (v., in questo stesso fascicolo, la recensione al film), con il valido argomento *a posteriori* che una simile prassi va contro la naturale "figuratività" dell'opera cinematografica. Fu questo il primo accenno polemico del convegno nei confronti della nota teoria zavattiniana del "pedinamento", dell'uomo della strada da portare sullo schermo con la sua storia e col suo nome e cognome. Altri accenni analoghi, ma di varia indole, non mancarono, così che ad un certo momento Zavattini, cui pur tutti indistintamente resero il doveroso omaggio come all'animatore principale del movimento neorealistico (ma qualcuno, per lo meno in sede privata, ricordò, sacrosantamente, Sergio Amidei, non foss'altro, per il suo essenziale contributo ai capolavori rosselliniani), sembrò diventato la "testa di turco" del convegno. Preso di mira da Carlo Bernari, pur suo fautore, quando esprimeva il dubbio che andando troppo sotto la realtà si rischi di finire *oltre* la realtà, di cogliere il particolare ma non l'insieme; da Giorgio Bassani, quando si adoperava opportunamente a distinguere neorealismo da verismo ed intendeva il movimento come animato, nelle sue migliori espressioni, da un fondamentale *lirismo*; da Valmarana, da Gadda Conti, da Uccelli, sia pure in maniera indiretta (Uccelli sostenne la "dialettica dell'approfondimento", cara ai cattolici, e basata sul trionfo: persona, società, trascendenza); da Giusto Vittorini (individuante nella teoria di Zavattini, sulla base di una personale esperienza documentaristica, una tendenza a scivolare verso un naturalismo di per sé inerte) e dal sottoscritto. Il quale additò tra l'altro i pericoli insiti nel programmatico impiego dell'attore "preso dalla strada". Non starò qui a ripetere argomenti da me svolti in queste stesse pagine a proposito di *L'amore in città*. Voglio solo osservare come essi abbiano combaciato con quelli recati da un uomo di vasta e varia esperienza produttiva, talora posta al servizio di idee inconsuete (quelle di Zavattini comprese): Alfredo Guarini. Naturalmente non mancarono i difensori di Zavattini, talvolta più limpidi e felici di lui stesso, il quale, peraltro, in una fitta relazione dal titolo *Il neorealismo secondo me*, ribadì i suoi ben noti concetti, ponendo calorosamente l'accento su quell'"amore per gli altri" che è alle basi del suo interesse verso la realtà. Anche se non recò elementi nuovi e se non apparve felice quanto all'esposizione, la relazione di Zavattini costituì un documento umano ed un contributo di idee e di fervore notevole. Certi concetti del quale, come quello dell'amore evangelico, vennero ripresi poi, con accento cattolico, da



Gian Luigi Rondi. Da parte marxista fece testo la relazione di Carlo Lizzani su *La crisi del neorealismo*, dove, rifacendosi ad un recente dibattito organizzato dal Circolo Romano del Cinema su argomento affine, il regista di *Achtung, banditi!* polemizzò con Rondi, negando l'esistenza dell'artista "miracoloso" e fuori del tempo, e con Di Giammatteo, a proposito degli "spiragli" in direzione psicologista e "borghese", che secondo il critico torinese si aprirebero per il neorealismo, in un momento di crisi di libertà e di ispirazione. Lizzani indicò i pericoli di una "segmentazione della realtà" e richiamò gli uomini del cinema ad una interpretazione "engagée" della realtà stessa, la quale parte dalla valutazione dei contrasti sociali, delle contraddizioni interne che offrirebbe, oggi come ieri, la vita del nostro paese. Lizzani insistette sulla necessità di reagire alle imposizioni coperte e palesi della censura, e l'argomento venne ripreso da Guido Aristarco, nella sua relazione su *Gli oppositori del neorealismo*. Aristarco denunciò, come sintomo di involuzione, il ripiegamento di registi quali Castellani e Visconti sul film in costume, scelto, in conseguenza delle restrizioni poste dall'alto alla libertà creativa, come un mezzo per una sorta di "trobar clou", di espressioni per via di metafora. (Ad Aristarco replicarono Piero Nelli, rivendicando per il film in costume la possibilità di interpretare la realtà storica in un senso attuale, ed il sottoscritto, chiarendo l'opportunità di una distinzione tra chi effettivamente, come Visconti, è costretto a ripiegare sul film in costume dall'impossibilità di realizzare opere più impegnate, e chi, come Castellani, si è dedicato in realtà ad un'opera lungamente pensata e vagheggiata, oltre che concepita in termini, a quanto il regista afferma, di coerenza con l'esperienza neorealistica). La questione della censura, nelle sue varie manifestazioni, ufficiali e più spesso officiose, fu tra le più dibattute, dall'una parte (Tosi, per esempio, e Renzi, limitatamente ai film sulla guerra) recandosi dovizia di esempi e di argomentazioni polemiche, dall'altra (Rondi) replicandosi in difesa degli organi governativi. Molti, tutti vorrei dire, hanno nondimeno convenuto sul pericolo, forse più grave ancora, rappresentato dalle imposizioni dei produttori e dei noleggiatori, i quali considerano, più o meno esplicitamente, come sconfessata ed archiviata l'esperienza neorealistica. Indice di una tale

mentalità è apparso il messaggio inviato al Convegno da Eitel Monaco, presidente dell'ANICA, dove, accompagnandola con generiche frasi di apprezzamento per il contributo del neorealismo, si ripeté la tesi già svolta tempo fa dall'on. Bubbio e con la quale noi abbiamo polemizzato con argomenti che ora abbiamo, su per giù, ripetuto a Parma: alludo alla tesi secondo cui l'espansione del cinema italiano nel mondo non sarebbe dovuto ad alcuni film rivoluzionari, ma ad una legge protettiva e ad una elefantiasi industriale, la quale sta assumendo proporzioni ed ambizioni incongrue, pretendendo tra l'altro di fare stolidamente la concorrenza ad Hollywood sul suo stesso terreno. Le responsabilità di certa politica governativa nei confronti della produzione e dell'esportazione (IFE, ecc.), sono state illustrate con vivace spirito da Fulvio Jacchia, mentre quelle dei produttori e, ancor più, dei noleggiatori, sulle quali ha convenuto anche Rondi (denunciando tra l'altro lo scandalo del Comitato Tecnico, il quale amministra i premi alla produzione sotto l'influenza dei gusti e degli interessi di tali categorie), sono state ben chiarite da Alfredo Guarini, il quale, con pacata concretezza, ha tenuto la relazione, forse, più interessante e più utile dell'intero convegno. Parlando su *Il neorealismo e l'industria*, Guarini ha affermato coraggiosamente e sacrosantamente che il neorealismo è nato dagli artisti, *malgrado* l'industria, e ha fornito esempi opportuni dell'influenza nefasta del noleggio, sostenendo la necessità per gli artisti di partecipare attivamente al lancio delle loro opere. Istruttivi esempi circa le remore provenienti dal lato industriale hanno recato pure Michelangelo Antonioni, a proposito di *I vinti*, e Suso Cecchi d'Amico, a proposito di *Marcia nuziale*, il film progettato e non realizzato da Luchino Visconti.

Su un piano di feconda concretezza si è mantenuta anche la relazione di Ugo Casiraghi, il quale ha esaminato il rapporto film-pubblico-critica, soffermandosi sugli aspetti del contributo che quest'ultima può e deve recare, ai fini di una elevazione del pubblico stesso. Casiraghi ha sostenuto la necessità per la critica di occuparsi anche dei film scadenti, per meglio individuare le ragioni psicologiche del loro eventuale successo (vedi il *Don Camillo*, probabilmente rispondente a certa vaga aspirazione alla fratellanza) e svolgere poi proficua opera

di proselitismo, di persuasione, per educare lo spettatore. A tal fine determinanti risultano le pubbliche proiezioni popolari con referendum, che i giornalisti, specie di Milano, indicano periodicamente, presentando a prezzi popolari le opere più interessanti dell'annata. Ancora sul piano della concretezza merita ricordo gli interventi di Gandin, il quale ha avanzato proposte per la diffusione organica dei film neorealistici e per il bando di un concorso riservato a saggi ed articoli su una fioritura cinematografica, della quale più d'un intervenuto ha lamentato il mancato approfondimento da parte degli studiosi (l'organizzazione di tale concorso è stata già varata tramite una pubblica sottoscrizione fra gli uomini del cinema); di Rognoni, il quale ha lanciato un appello per il "recupero" dei negativi dei capolavori del primo neorealismo in procinto di scomparire per sempre; di Cosulich, il quale ha illustrato l'opera culturale svolta dai circoli del cinema; di alcuni insegnanti ed educatori parmensi, i quali hanno insistito sulla funzione educativa e didattica del film. (D'altro canto, sul piano dei concetti, non va dimenticato il contributo di Rognoni, ancora, arduamente rivolto alla ricerca di una valida sistemazione teorica del neorealismo; di Pandolfi, acuto chiarificatore dell'apporto zavattiniano — passaggio di Zavattini dal se stesso inteso come personaggio alla realtà degli altri — e del primo neorealismo, inteso anzi tutto come testimonianza vissuta; di Laura, il quale ha interpretato il significato del movimento soprattutto nel senso di un contributo all'unificazione culturale del paese; di Sacchi, il quale ha svolto alcune considerazioni storiche, soffermandosi sul divario tra proletariato e borghesia come oggetto di rappresentazione nel nostro cinema; e via dicendo).

In linea generale, attraverso le vie più dissimili, quasi tutti i presenti hanno convenuto sull'esistenza di una crisi, di una involuzione interna ed esterna del cinema italiano, sintetizzata da Gromo nella sua breve dichiarazione pronunciata in apertura di congresso. E d'altro canto tutti hanno insistito sulla vitalità e sulla necessità di una prosecuzione dell'esperienza neorealistica. De Sica si è dichiarato ottimista, sostenendo addirittura che « il neorealismo è soltanto agli inizi » e che, se cessata è la sua iniziale veemenza nata da una esperienza di dolore, ancora fertile deve essere considerato il suo



terreno. Con quanto affermavamo noi nell'editoriale del n. 121 ha concordato Casiraghi allorché ha detto che faremmo bene a parlare di *realismo tout court*, meglio che di neorealismo. Il termine, insomma, come noi scrivevamo, è apparso frusto, insufficiente, non la sostanza di un'esperienza che noi crediamo, e l'abbiamo detto a Parma, debba venir sempre più profondamente assorbita, per volgere le fondamentali conquiste umane e stilistiche verso nuovi possibili sbocchi, al di fuori d'ogni programmaticità. In questo senso il nostro amore per il neorealismo come scoperta, valorizzazione dell'uomo nella sua fisionomia più quotidiana e più segreta coincide con la dichiarazione di Maselli in favore dello "spirito di inchiesta" zavattiniano, contrapposto tuttavia alla volontà di considerare l'inchiesta in sé e per sé quale valido fatto rappresentativo. Come afferma Visconti nelle dichiarazioni da lui pronunciate alla vigilia del convegno, il neorealismo non è « una rigida forma stilistica, legata alle contingenze di un determinato periodo, bensì l'inizio dell'evoluzione del cinema, come fatto d'arte, su di un

(Da sinistra a destra): Un'inquadratura di Achtung, banditi!, di Lizzani il quale ha richiamato ad una interpretazione "engagée" della realtà, e un'inquadratura di La terra trema, di Visconti, regista che ha dichiarato, e dimostrato, di intendere il realismo come un più approfondito accostamento alla vita. A Visconti si deve anche Ossessione (terza foto), film neorealista "ante litteram". Istruttivo esempio del negativo effetto di certe remore, è stato I vinti (quarta foto).

piano di sempre più approfondito accostamento alla vita nelle sue varie istanze e di una sempre più approfondita conoscenza della realtà umana ». Sotto questo aspetto, evidente è la responsabilità dei singoli registi, al di là d'ogni, pur esistente, costrizione di censura, di produzione, di noleggio. E' un fatto che oggi, in vario modo, quasi tutti i nostri uomini più validi, dagli anziani ai giovani, denunciano una preoccupante involuzione intima. Le eccezioni esistenti non possono se non indurci ad auspicare, con Chiarini, che nei registi non si spenga la « volontà di rivelazione » che animò di un soffio nuovo le prime opere del neorealismo, quelle opere i cui brani salienti, riveduti oggi (nel corso di una rassegna antologica, lacunosa e talvolta sproporzionata, ma interessantissima, presentata a Parma a cura di Antonio Marchi e Luigi Malerba) non cessano di suscitare emozioni pure, in quanto

scossi da una spirito essenziale di sincerità, di schiettezza nuda ed illuminante.

Il convegno di Parma, dunque, anche se non ha, come dicevamo iniziando, risolto nulla, anche se ha lasciato troppo spesso il campo libero alle astratte discettazioni e non ha seguito una coerente linea di impostazione, rimarrà, nella storia della nostra cultura cinematografica, come un fatto importante e suscettibile di fertili sviluppi, come un incontro aperto e disinteressato. Per averlo ideato e reso possibile dobbiamo rendere grazie ad una città dove l'illuminismo settecentesco ha lasciato tracce tali da essere ancor oggi visibili e tangibili. A Parma, grazie al garbo ed alla alacrità della sua gente, abbiamo trovato, espresso nei termini di un'ospitalità esemplare e preveggenze, di un'organizzazione impeccabile, il segno di una civiltà che non si smentisce.

GIULIO CESARE CASTELLO

Alla chiusura del Convegno sul « Neorealismo cinematografico », sono stati votati i due seguenti o.d.g.:

« Il Comitato promotore e la presidenza del Convegno del Neorealismo nel chiudere i lavori rivolge un ringraziamento alla città di Parma e ritiene utile fissare i seguenti punti su cui si è riscontrato l'unanimità di tutti i partecipanti sia pure di diverse posizioni ideologiche.

PRIMO - Il valore positivo di quello che si chiama Neorealismo Italiano su cui poggia particolarmente la fortuna del nostro cinema.

SECONDO - L'esigenza di salvaguardarlo da tutti quei pericoli, di natura sia oggettiva che soggettiva, che hanno determinato l'attuale incertezza ed affievolimento e ne ostacolano il libero sviluppo.

TERZO - L'esigenza di fronte a questa corrente del nostro cinema di un maggiore impegno critico di studio e di diffusione dei suoi valori, sviluppando l'azione degli organi culturali.

QUARTO - Il voto che il Parlamento e gli organi responsabili dello Stato, nel loro intervento legislativo ed esecutivo nei confronti del cinema, tengano conto dei valori della cultura liberamente intesa.

Questa unanimità e concordia dimostra come non ci sia oggi istanza culturale e sociale che non trovi nel Neorealismo le più sensibili forme di espressioni artistiche ».

« Preso atto delle relazioni presentate e degli interventi svolti in sede di discussione al Convegno Nazionale del Neorealismo cinematografico, tenutosi a Parma nei giorni 3, 4, 5 dicembre, nell'intento di riproporre in un più vasto ambito i motivi di discussione affiorati durante i lavori del Convegno, contribuendo così ad un sempre maggiore sviluppo della cultura cinematografica,

si ritiene necessario

che tutte le associazioni culturali cinematografiche — Cineforum Italiano, F.I.C.C., U.I.C.C. e Ufficio Cinema dell'U.N.U.R.I. — promuovano, confortate dall'appoggio di cineasti, produttori e noleggiatori, una organica divulgazione delle migliori opere del neorealismo.

F.to: Castello del Film Club Genovese; Cosulich della Segreteria della F.I.C.C.; Del Frà della Segreteria della F.I.C.C.; Galletti del Comitato Centrale del Cineforum Italiano e del Centro Cinematografico Bolognese; Gandin del Circolo Romano del Cinema; Laura della Commissione Nazionale dell'Ufficio Cinema dell'UNURI; Milani del Direttivo della F.I.C.C.; Rabotti del Direttivo della U.I.C.C.; Tosi del Direttivo della F.I.C.C.; Angelo Valmarana del Circolo del Cinema di Vicenza; Paolo Valmarana del Circolo Romano del Cinema; Zanchi della Commissione Nazionale dell'Ufficio Cinema dell'UNURI ».



sociali del nostro popolo». E' il compito che i nostri artisti si posero subito dopo la liberazione. Ma è facile rispondere a Monaco che i film si fanno anche con i quattrini.

Un bisogno di esprimersi liberamente, una necessità di contribuire alla costruzione di una nuova vita collettiva, la decisione di ritornare ad essere degli uomini, questi furono gli impegni che guidarono — nell'immediato dopoguerra — i nostri primi neorealisti. Il discorso iniziato da Roberto Rossellini, con *Roma, città aperta* e soprattutto con *Paisà*, da Vittorio De Sica e Cesare Za-

no al nostro cinema per il solo fatto che, finalmente, avevamo riacquisito la nostra libertà.

Ho voluto ricordare il Proia ed il Film Board non per fare della facile polemica, ma per precisare un fatto indiscutibile: il neorealismo, e perciò il nuovo cinema italiano, è nato senza il concorso dell'industria.

Rossellini per realizzare *Roma, città aperta* dovette accontentarsi di un pseudo finanziamento di una nobildonna per poi ricorrere al suo sarto per finire il film. Due direttori di produzione che andavano per la

IL NEOREALISMO E L'INDUSTRIA

Siamo lieti di poter pubblicare alcune delle relazioni presentate al Convegno di Parma e precisamente quella di Alfredo Guarini, quella di Giusto Vittorini e un "condensato" di quella — interessante ma, a parer nostro, assai discutibile — di Giancarlo Vigorelli, che l'autore stesso ha sintetizzata, per i nostri lettori, sotto forma di paragrafi. Tutte le relazioni presentate al Convegno verranno pubblicate, a cura di Luigi Chiarini, in un apposito fascicolo della « Rivista del Cinema Italiano ».

AVREI desiderato che a questo convegno partecipassero tutti i produttori cinematografici italiani. Il fervore delle discussioni di Parma — in questa sede accogliente — li avrebbe convinti che il neorealismo non è morto. E' stato letto ieri un messaggio dell'amico Monaco — che dei produttori e dell'industria cinematografica in generale è il più genuino rappresentante e il fervido animatore — quel messaggio è però la prova del disorientamento che — ancora una volta — domina la nostra industria. Eitel Monaco conferma nel messaggio la sua personale fede che il "neorealismo" potrà mantenere ancora un ruolo importante nell'avvenire dello spettacolo cinematografico e gli affida il compito di « mantenere alto il prestigio dell'arte cinematografica italiana nel campo estetico ed in quello di una più diffusa conoscenza delle esigenze etiche e

vattini con *Sciuscià* e *Ladri di biciclette*, non fu un'improvvisazione come da qualcuno è stato detto, quel discorso era ormai nell'aria, se ne sentivano i primi sintomi nell'atteggiamento di tutti i migliori durante la guerra e la Resistenza, e appena crollarono — con la disfatta politica — gli imperativi estranei all'arte e cadde tutta l'impalcatura dell'industria cinematografica italiana, i nostri cineasti diedero via libera alla loro coscienza.

Come reagì l'industria — allora — alle esigenze del nuovo cinema italiano? E' importante precisarlo in sede di analisi dei rapporti del neorealismo con l'industria.

Ricordo — quando fui chiamato a rappresentare i cineasti italiani nel primo Film Board costituito dagli Alleati dopo la liberazione di Roma — l'atteggiamento del defunto on. Proia che rappresentava gli industriali nello stesso Comitato. Ad una filippica dell'ammiraglio Stone — che presiedeva ai lavori del Film Board — contro l'industria cinematografica accusata di fascismo, il buon Proia non seppe rispondere altro « che assicurando il signor ammiraglio » della volontà degli industriali italiani di mettersi a disposizione dei colleghi alleati onde studiare una nuova politica nel campo cinematografico. Ciò significava che il Proia e con lui pressoché tutti gli industriali del cinematografo italiano — dopo la catastrofe della guerra — brancolavano nel buio e non pensavano nemmeno lontanamente alle enormi possibilità che si apriva-

maggiore prima della guerra, abbandonarono durante la produzione, uno dopo l'altro, *Roma, città aperta* scandalizzati dal modo di girare di quel regista "impazzito". Vittorio De Sica dopo aver realizzato *Sciuscià* fra mille difficoltà, si vide rifiutare la distribuzione del suo film dalle maggiori ditte di noleggio italiane.

E' chiaro dunque che soltanto gli artisti dimostrarono di essere nel tempo e soltanto per opera loro fu salvato il cinema italiano. L'industria — dopo i primi grandi successi dei nostri artisti — riprese però coraggio ed ebbe, forse, anche la coscienza della forza del nostro nuovo cinema. Anzi una delle più solide organizzazioni industriali italiane dimostrò di aver compreso la lezione e diede mano ad una produzione continuativa realizzando film di notevole valore come *Vivere in pace*, *In nome della legge* e alcuni altri.

Il neorealismo — insieme ai film che possono essere classificati suoi derivati — entrò così ufficialmente nei "generi" accettati dai produttori intelligenti e dai noleggiatori autorevoli. I nomi di De Sica, Rossellini, Zampa, Castellani ecc., cominciarono a diventare "commerciali" e così gli attori — purtroppo pochi — che avevano partecipato ai loro film. Nello stesso tempo la legislazione cinematografica, voluta concordamente dai sindacati dei lavoratori e degli industriali, era varata e l'industria cinematografica italiana dava segni evidenti di rinfrancarsi. Questa situazione idilliaca durò poco. Qualche passo falso dei nostri maggiori registi, parecchi successi di cassetta di film scurrili e banali, consigliarono la no-

*Il discorso neorealista, iniziato con *Roma, città aperta* (foto in alto) e con *Paisà* (sotto a destra) e con *Sciuscià* (sotto, a sinistra), non è affatto nato da una casuale improvvisazione.*



stra industria a ricercare il suo consolidamento per tutte altre strade.

Le provvidenze, ottenute dal Governo, in favore del nostro cinema servirono per la maggior parte a finanziare film esclusivamente commerciali e talvolta ignobili. Non solo, ma cominciarono i tentativi di influenzare — ancora una volta — i nostri artisti e — in qualche caso — si giunse perfino ad un larvato boicottaggio delle iniziative più coraggiose. Perché questo, dapprima insensibile, e poi deciso cambiamento di indirizzo da parte dell'industria? Si disse che il Governo aveva timore che la corrente neo-realista sfociasse in una campagna di critica alla sua opera. Si attribuì la diffidenza dell'industria verso i nostri maggiori registi al fatto che costoro erano considerati uomini volti piuttosto a sinistra che a destra.

Ammettiamo pure che suggerimenti "rallentatori" di molte iniziative siano stati effettivamente dati da uomini di Governo ai nostri maggiori industriali. Ma secondo il mio parere non è tanto la ragione politica che influì su questo cambiamento di indirizzo quanto l'effettivo dissidio che è sempre esistito in Italia fra i nostri artisti e l'industria. Già i produttori che sopravvissero alla catastrofe non avevano compreso subito l'importanza della nuova corrente, e i nuovi produttori cinematografici, che nel dopoguerra aumentarono enormemente di numero, peggiorarono la situazione.

Pochi produttori sono dei tecnici, la maggioranza sono dei capitalisti o rappresentanti di capitalisti che impiegano denaro nel cinema come l'impiegherebbero — per esempio — nell'industria del lucido da scarpe o in qualsiasi altra industria. Costoro producono dei film e intendono guadagnare — attraverso le organizzazioni di noleggio — molto denaro. Che cosa domanda loro il "noleggio", questa branca della nostra industria cinematografica che fa il bello ed il cattivo tempo? Film commerciali con nomi di attori popolari. E' perciò naturale che film come *Paisà*, *Sciuscià*, *Ladri di biciclette* e *La terra trema* siano stati accolti con diffidenza.

Il noleggiatore è l'intermediario fra la produzione e le sale cinematografiche e come tale nulla più di un rappresentante di commercio o di un commesso viaggiatore. Ma il noleggiatore da noi è un tipo di commesso viaggiatore che non vende soltanto la merce che gli viene affidata al più alto prezzo possibile e a quanti più clienti riesce a convincere come in tutti i rami del commer-



Uno dei più validi esempi di eccellenza artistica del neorealismo, La terra trema di Visconti, non si può certo dire che abbia avuto un entusiastico favore da parte dei produttori e del noleggio.



cio. Il nostro noleggiatore ha la pretesa di identificarsi nel pubblico e chiede che il prodotto che gli viene affidato piaccia al pubblico in modo da poterlo vendere facilmente. Il produttore è così influenzato dai ragionamenti del noleggiatore ed i buoni soggetti vengono rifiutati, il tale regista o il tal'altro attore boicottati.

Ne deriva perciò un vero intervento nella creazione dell'opera che a nessun rappresentante o commesso viaggiatore — per esempio — dell'industria libraria o automobilistica è mai stato permesso. Questo è il grosso equivoco che domina oggi la nostra industria cinematografica e che influenza negativamente tanto le grandi organizzazioni quanto i produttori indipendenti. E tutta l'impalcatura industriale che è stata abilmente ricostruita su i successi del neo-

realismo — con le sue leggi protettive ed i suoi enti di finanziamento — finisce per seguire passivamente le imposizioni dei noleggiatori. Anche perché la sezione di credito della Banca del Lavoro non concede finanziamenti ai produttori senza un preventivo contratto di noleggio oltre al fatto che tutte le grandi organizzazioni cinematografiche italiane difficilmente producono un film senza l'assenso dei loro dirigenti il noleggio. In conclusione i nostri artisti hanno perduto oggi — un'altra volta — la loro libertà perché l'industria si è organizzata sulle stesse basi che la regolavano prima della guerra.

Era facile prevedere che saremmo arrivati a questo punto. E temendo ciò molti di noi sostengono la necessità di rivalorizzare gli enti parastatali, di promuovere delle coope-





Qualcuno degli industriali italiani del cinema dimostrò di aver compreso la lezione neorealista e diede mano ad una produzione continuativa da cui nacquerò film di valore non trascurabile, come *Vivere in pace* di Zampa (foto sopra) e *In nome della legge* di Germi (foto in basso).

rative, di chiedere delle leggi più favorevoli ai film d'arte. Purtroppo l'unione degli artisti e dei tecnici è sempre stata più difficile dell'unione degli industriali. Inoltre i nostri artisti hanno commesso, credo, parecchi errori. Uno — secondo me — grave è stato quello di non aver valorizzato nei loro film uno degli elementi essenziali di ogni forma di spettacolo e cioè l'attore. Abbiamo detto che il neorealismo ha sentito la necessità di contribuire alla costruzione di una nuova vita collettiva esprimendo nei suoi film le esigenze della nostra società e perciò ha spesso ricorso, per la dimostrazione visiva delle sue tesi, a dei volti di persone prese dalla vita stessa. Quei "volti" diventavano però, per il solo fatto che interpretavano le idee e le situazioni inventate dai registi, degli attori. Bisognava valorizzare quel "volto" come "attore" — se effettivamente aveva la possibilità di diventarlo — per renderlo popolare. Bisognava insistere sugli stessi attori professionisti costringendoli e plasmandoli al nuovo indirizzo.

Che cosa hanno fatto invece — nella grande maggioranza — i nostri registi? Scelto il "volto" lo hanno fatto apparire in un film, molte volte lo hanno doppiato con la

voce di un attore professionista e poi finito il film lo hanno abbandonato. Cioè sono giunti a commettere un falso pur di ottenere un volto che servisse in quel momento ad esprimere l'esigenza di un loro personaggio. E con questo loro sistema, che è in definitiva una forma di egoismo, hanno rinunciato in partenza a formare quei quadri di attori che sono necessari a qualsiasi forma di spettacolo nuova o tradizionale.

Io non posso convincermi che il neorealismo perché nasce dalla realtà, deve rinunciare ad un mezzo specifico dello spettacolo cinematografico quale è certamente l'attore. Bisognerebbe allora rinunciare alla musica di commento, al montaggio, alle dissolvenze e a tante altre cose necessarie per ricreare la realtà in un film. Io credo invece che occorra che gli attori diventino reali, veri, che non siano più degli "eroi" che rinuncino al loro mito. Con la guida del regista poi, potranno ricreare poeticamente la realtà del personaggio che interpretano diventando così accessibili — e perciò popolari — a tutto il pubblico.

Con questi suggerimenti non pretendo di aver risolto il problema in modo che il neoleggio smetta di fare la faccia feroce ai

film neorealisti solo perché saranno interpretati da attori. Il neorealismo parte da una posizione strettamente morale; perciò per ottenere la comprensione di una produzione nuova, nata nel nostro tempo, occorre una adesione completa all'idea da parte di tutti: degli artisti e dell'industria. In più necessiterebbe il concorso leale e fattivo della critica e della cultura. Tutto ciò — allo stato attuale — non è possibile, ma sono convinto che non dobbiamo stancarci di proporre e riproporre tutto quello che ci viene in mente per impedire che il nostro cinema ritorni ad essere una piatta imitazione di cinema ormai sorpassati.

Nel credere che ciò sia ancora possibile mi conforta la mia esperienza personale. Vi citerò — fra gli altri — un esempio abbastanza noto di resistenza ai cosiddetti canoni del noleggio. Durante la mia permanenza all'ENIC — dove un voto unanime dei miei colleghi mi aveva mandato a supervisionare la produzione ed il noleggio — ebbi la ventura di assumere il noleggio di *Ladri di biciclette*, naturalmente, contro il parere di tutta l'organizzazione dell'Ente.

Finito il film venne il momento di presentarlo ed io avevo promosso varie visioni private che nel mio intento dovevano servire prima di tutto ad avvicinare il film a coloro che lavorano nel nostro mestiere e a creare intorno a *Ladri di biciclette* un'atmosfera di interesse che servisse di base ad un nuovo tipo di lancio pubblicitario. Improvvisamente — in mia assenza — e sorprendendo la buona fede di De Sica, gli uffici dell'ENIC decisero di presentare il film in pubblico in alcune città italiane. Fu un grosso insuccesso perché un pubblico normale non poteva intuire dai semplici manifesti di un film come *Ladri di biciclette* di trovarsi di fronte a quel capolavoro che è il film di De Sica.

Appena conosciuto l'esito corsi a Roma, sospesi le programmazioni del film e concordai rapidamente con De Sica un nuovo sistema di lancio. Iniziando da Milano, il regista presentò personalmente il film e lo spiegò al pubblico in tutte le principali città d'Italia. Nacque da ciò un tale interesse che provocò un aumento considerevole degli incassi ed oggi — almeno per *Ladri di biciclette* — non abbiamo ragione di lamentarci, come per tanti altri film neorealisti, del mancato consenso di pubblico e perciò dei limitati incassi italiani.

Ho citato questo episodio perché l'intervento personale di un regista alla prima di un suo film è riuscito ad influenzare il giudizio di un pubblico. Ne traggono perciò un ammaestramento che forse non è stato abbastanza valutato dalle nostre organizzazioni industriali e nemmeno dagli artisti. Infatti un autore di un lavoro teatrale non abbandona quasi mai la sua opera nelle mani degli impresari. Interviene nella preparazione della "prima" della sua commedia anche dal punto di vista del lancio. Perché non potrebbero fare lo stesso gli autori di film?

A cinema nuovo debbono corrispondere sistemi nuovi di divulgazione. Per contribuire alla chiarificazione dei rapporti fra tutti coloro che lavorano per il cinema indico questo nuovo problema. Studiare cioè un sistema — basato sui diritti dell'autore — che permetta ai creatori di un film di intervenire nel sistema di divulgazione della



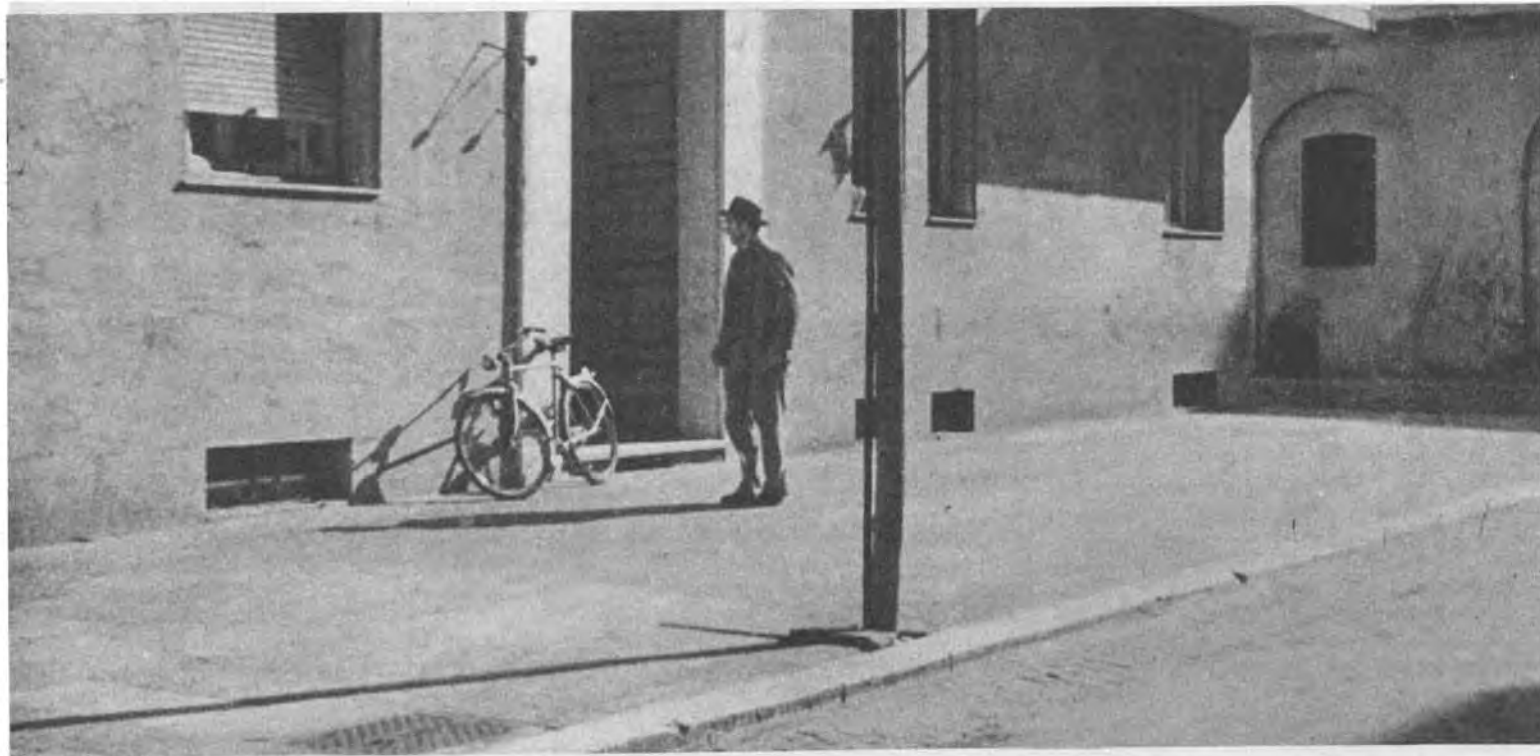
propria opera. Non dimentichiamo mai, in questo nostro tentativo di chiarificazione, che le istanze neorealiste italiane rappresentano l'unico movimento valido espresso dal cinema dalla fine della guerra ad oggi. I cineasti italiani hanno perciò il diritto di riprendere il discorso iniziato subito dopo la liberazione. Dove ci porterà questo discorso è difficile prevederlo. Quello che è certo è che il film d'arte ha bisogno del concorso leale dell'industria se si vuole che sia compreso e amato non soltanto da noi ma da tutto il pubblico.

Questo Convegno — così opportunamente e magnificamente organizzato dai nostri amici di Parma — non è una giostra di discussioni vacue e di esercitazioni intellettualistiche; vuole essere — nell'intento dei suoi promotori e degli intervenuti — un fattivo scambio di idee sulla situazione del nostro cinema e si augura che dalle nostre discussioni escano delle indicazioni o addirittura delle proposte per il nostro futuro lavoro.

Ho creduto necessario perciò parlarvi in questo mio intervento del noleggio, dell'im-



Uno dei registi che riuscì ad abbinare buoni film neorealisti con un buon successo commerciale è Renato Castellani (qui sopra una foto di uno dei suoi film "minori", E' primavera); e un buon lancio ritardato, ma intelligente, ebbe Ladri di biciclette (del quale diamo qui sotto due foto).



piego degli attori e del diritto degli autori a partecipare alla presentazione pubblica delle proprie opere.

Ho accennato alla necessità di una nuova legge del cinema in cui venga affermato il principio che il film d'arte deve essere convenientemente sostenuto dallo Stato — e perciò dalla collettività — concedendogli dei vantaggi finanziari nei confronti dei film esclusivamente commerciali in modo che il noleggio abbia interesse a divulgarlo.

Queste mie indicazioni non sono delle richieste di protezioni dall'alto. Vogliono invece essere delle proposte pratiche nell'interesse comune di tutti coloro che hanno a cuore le sorti del nuovo cinema italiano. Io sono ottimista — come lo è stato ieri Vittorio De Sica — e credo che non sia difficile ritrovare quel punto d'incontro, fra artisti e industria, che è necessario per gli ulteriori sviluppi di quel cinema che in questi anni ha sbalordito il mondo.

ALFREDO GUARINI





NEOREALISMO NEL DOCUMENTARIO

AVEVO intenzione di intervenire soltanto sui rapporti tra il neorealismo e il documentario, credendo che a questo punto del convegno si sarebbe già giunti a una chiarificazione di quel che tutti intendiamo per neorealismo. Siamo ancora, invece, sul piano di linguaggi diversi, e ciò mi obbliga, un po', a render chiaro ciò che intendo per quel neorealismo con cui il documentario può e deve avere rapporti.

Ci sono linguaggi diversi, dicevo, che concordano però tutti su un certo punto: l'osservazione della realtà. Zavattini dice: «il neorealismo è la nostra bandiera» e questa bandiera noi tutti che ci occupiamo di cinema tentiamo di seguirla: ma sappiamo cos'è, questa bandiera? E' una bandiera ancora senza colore, né rossa, né bianca, né azzurra, e sebbene tutti siamo d'accordo nel tentativo di darle un colore, nessuno ha il coraggio di farlo. Voglio usare un'allocuzione cara a Zavattini: vogliamo dare un nome e un cognome al neorealismo? Bene, il neorealismo si chiama *realismo*.

Le opere neorealiste che si sono dimostrate veramente e *unicamente* valide sono quelle che non sono *neorealiste*, ma semplicemente *realiste*; quel *neo* che precede la parola che a me sta a cuore — prefisso che è stato affibbiato a una certa tendenza del nostro cinema da una persona che gli è estranea, e cioè padre Morlion — non sta ad indicare che uno schema, assai comodo per i nemici del realismo. Di questo schema noi dobbiamo liberarci; perché, e soprattutto, c'è la tendenza a sfruttarlo per definire *neorealista* opere che col *realismo* non hanno nulla a che spartire: vedi *Europa '51*. Quando Vigorelli — la cui approfondita relazione abbiamo apprezzato quando va a ricercare le radici del nostro realismo nella cultura antipoetica italiana —, afferma che la realtà che noi dobbiamo

esprimere è la verità (e noi sappiamo bene a quale verità alludare), non fa altro che estrinsecare le tendenze controrealistiche che stanno oggi opprimendo il nostro cinema e difendere film come *Europa '51*.

Neorealismo, e l'abbiamo veduto proprio l'altra sera nell'antologia che ci è stata presentata, si identifica con realismo, perché realismo si identifica con l'arte; non voglio dire che la sola arte possibile è l'arte realista, voglio semplicemente dire che l'arte neorealista è solo realista. E' solo un giochetto ripetere che il neorealismo è un'esigenza morale; dirci quali bei film sono stati fatti con le esigenze morali: si possono citare solo esempi di bei film fatti per esigenze espressive della realtà, per bisogno di chiarezza nel tramandare una concezione del mondo con un certo linguaggio. Quindi se la nostra bandiera è il neorealismo, la bandiera del neorealismo è il realismo. E non equivociamo.

Ieri Chiarini ha notato come, invece di parlar chiaro, si stesse giungendo all'accademia, ed io ho constatato infatti come siano volate parole che amo definire "grosse": parole come naturalismo e positivismo. L'intervento di Bassani ha voluto dirci che il nostro realismo è uguale al naturalismo, per la sua attualità, per il suo feticismo del "vero, vero, vero"; e lo stesso Bassani ci ha accusato di usare ancora oggi l'esperienza del positivismo (dico accusato perché mi sentirei in colpa se mi dessero del positivista, essendo oggi tale movimento soltanto deteriorato). Se Bassani identifica il neorealismo con le *idee* di Zavattini — dico le idee, perché poi la prassi non collima — bisogna dargli un po' di ragione: il "vero, vero, vero" di Zavattini conduce, o meglio, può assai facilmente condurre al naturalismo; e ancora Zavattini è l'uomo che lavora sull'esperienza positivista; non come

termine concettuale, per fortuna, ma come *esperienza*; e non possiamo negare che alla base di certi suoi schemi ci sia proprio quella romantica presa di posizione verso le "cose positive" che caratterizzò la romantica reazione dei positivisti al romanticismo dominante. Ma i nostri grandi film, quelli che consideriamo veramente neorealisti, dite, mancano di interpretazione o giocano su sentimenti romantici? Direi di no: esprimono con vigore, critico soprattutto, idee proprie al mondo del dopoguerra.

Veniamo ora ai documentari, di cui conoscete tutti la situazione: un terreno di pura speculazione dove i giovani che con esso dovrebbero cimentarsi nella regia non hanno campo che d'imbastire, senza la validità di mezzi tecnici adeguati, banali inquadrature il più delle volte reclamistiche, e quasi sempre retoriche. Sapete anche che si vorrebbe impedire al documentario italiano di sfociare nella corrente del neorealismo, e che si tenta d'imbrigliarlo su un terreno da elzeviro, ma quei pochi — parlo di Zurlini, Maselli, Questi, Gandin, Renzi e qualche altro — che sono riusciti a imporre il loro ingegno e la loro concezione hanno dimostrato come la strada del documentario fosse solo quella di tutto il cinema ita-

liano, la strada del realismo. Su questa strada devono muoversi quei realizzatori che hanno a cuore il loro mestiere di narratori, ed è ancora, per essi giovani, una strada di ricerca, un linguaggio da trovare.

Quando su "La rivista del cinema italiano" uscirono le "Idee sul cinema" di Zavattini mi parve che esse si adattassero perfettamente, più che al film a soggetto, a impostare una linea di condotta per il neorealismo documentaristico; «cogliere la realtà di sorpresa» diceva Zavattini, e mi parve che fosse proprio compito del documentario "cogliere la realtà di sorpresa": con la scelta di questa realtà da sorprendere il documentario avrebbe dovuto poter assolvere a perfezione il suo compito di *documento*, in un senso, di *narrazione*, e in un altro, di *spiegazione*, di *lotta* anche.

Qualche mese dopo fui incaricato di girare due documentari su Napoli. Partimmo l'operatore Volpi e io soli, decisi ad andare alla scoperta di Napoli, senza alcuna idea di quello che avremmo fatto, senza alcun schema di quello che avremmo dovuto girare: volevamo cogliere tutta Napoli di sorpresa, girare tutto quello che ci si presentava interessante, tutto quello che avrebbe potuto risvegliare il nostro interesse umano, tutto quello che cinematograficamente si prestava a una narrazione. Giungemmo alle estreme conseguenze di questa concezione tanto che ci chiudemmo dentro l'automobile come dentro una fortezza, nascondendo la macchina da presa dietro ben spesse tendine, e cominciammo a circolare per la città. Ogni cosa che ci si presentava interessante, mettevamo l'automobile in un angolino, preparavamo l'inquadratura, e solo all'ultimo momento si alzava la tendina e si "girava" senza che i protagonisti delle scene nemmeno sapessero di essere ripresi. Qualche volta giunsi all'assurdo di far rifare

una scena che avevamo veduto davanti alla mia macchina fotografica, mentre da dentro l'automobile l'operatore, di cui nessuno immaginava l'esistenza, riprendeva per conto suo la stessa scena.

E' chiaro che quando Zavattini dice "cogliere la realtà di sorpresa" intende non qualsiasi realtà, ma una realtà determinata dal tema, mentre io partii senza tema; ma il tema me lo feci via via che si girava, e cominciai a selezionare gli argomenti mentre i metri già girati prendevano corpo sul diario di lavorazione; una specie di creazione del soggetto a posteriori, proprio quello che Zavattini intende quando dice "non più soggetti". Ma in verità dovetti più di una volta forzarmi a non legarmi a un vero soggetto e continuare sulla strada intrapresa, per essere fedele alla teoria di partenza, e forzarmi a scegliere solo gli argomenti, senza dar loro uno sviluppo creato, uno sviluppo che non fosse quello che mi si presentava dinanzi agli occhi.

Ebbene, quando fui col materiale pronto per il montaggio, e il montaggio dovevo iniziare, mi trovai dinanzi a una materia inerte, una materia di cui ogni singola inquadratura era di per sé interessante, ogni cosa era Napoli vera e concreta, ma che, messa assieme, di Napoli non diceva niente: era solo *documento*, senza *narrazione*, senza *spiegazione*, senza *lotta*. Scopersi di aver fatto nient'altro che del naturalismo, anche se del neorealismo — inteso in quel senso che non accettiamo — in quel che avevo girato c'era una osservazione della realtà contemporanea napoletana, di quella realtà che i cineasti si sono proposti di mostrare per modificare, con una condanna sia implicita sia esplicita, ossia c'erano i termini del neorealismo, ma non quelli di una interpretazione. E narrare senza interpretare non è altro che naturalismo. Dovetti rompermi la testa sul materiale a cercare di dargli un'unità narrativa, a creargli un soggetto che rendesse i documentari non semplice descrizione, ma opera realistica.

Vorrei mettere quest'esperienza a disposizione dei teorici perché ci aiutino a meditare: ripeto che mi pare che il neorealismo stia divenendo una formula valida soltanto se a temi "neorealistici" applichiamo un linguaggio realistico; e nel campo del documentario in particolare continuare a parlare di solo neorealismo, approfondire gli schemi neorealistici, come sulla strada delle recenti teorie di Zavattini, può essere solo un elemento di confusione, può aprire la strada al naturalismo, che è anch'esso una forma d'arte, ma insufficiente. Protestino pure i crociani — « l'arte è unica »! —; è bene avere degli Zola, ma è meglio avere dei Tolstoj. Perciò credo che le proposte integralistiche di Zavattini siano accettabili, e beneaccettabili, nel film a soggetto, dove la regia è legata dal vincolo tematico, ma protesto, per esperienza, contro l'idea di partire senza soggetto anche per i documentari; senza soggetto mancheremmo dell'arma necessaria a dare un'interpretazione di quel che narriamo: ci troveremmo a lasciarci interpretare dalla realtà. Dobbiamo invece conoscere gli argomenti, studiarli a fondo, analizzarli, razionalizzarli, prepararli con minuzia su un vero soggetto, e allora, forse, potremo anche girare all'impronta, cogliere la realtà di sorpresa, perché sapremo assai bene quello che vogliamo, o meglio, quello che *dobbiamo* dire.

GIUSTO VITTORINI



In omaggio ad un certo schema neo-realista, perfino Europa '51 (foto pagina precedente) è stato definito neorealista. Il realismo non è solo documento, ma anche narrazione, spiegazione, lotta ed è quindi ispirato ad una determinata posizione polemica: infatti lo sono, per quanto in modo diverso, i migliori esempi di realismo da La terra trema (sopra) a Due soldi di speranza (sotto).



PARAGRAFI PER UNA "POETICA DELLA REALTÀ"

L'ADULTERAZIONE del reale è la adulterazione stessa dell'arte. Dove c'è mistificazione, la poesia non è più verità. Non è più poesia.

Ma la realtà, è verità? Vecchia domanda, e ne conosciamo tutti gli inganni. Per mio conto, non ho paura a rispondere che la realtà non è la verità, solo quando la verità — come è oggi, e non era ieri — è diventata un fatto privato, un gioco dell'intelligenza, un pirandellismo di più.

Le radici vere di noi contemporanei non sono nei sottoboschi dell'illuminismo, del romanticismo, dell'idealismo; e dicendo così non invoco nessun "ritorno" all'indietro; però sono convinto che noi contemporanei, se mai, stiamo andando verso il *realismo* di un nuovissimo Medio Evo, ma non verso il *formalismo* di un nuovo Rinascimento.

I nostri antichi, i nostri classici, i nostri "intoccabili", sono stati sinora — sino a cinquant'anni fa — unicamente, e così genericamente, gli epigoni greco-romani, i conformisti di uno pseudo-umanesimo, gli apologeti del formalismo e del verbalismo. Persino gli etruschi, per fare un caso, sono da noi una recente scoperta; e non si è nemmai fatta una elementare distinzione tra origini latine e stratificazioni romane, accettando in blocco il cattivo gusto imperiale. Da poco abbiamo cominciato a scandagliare nelle sue contaminatissime forme l'arte mediterranea, senza identificarla sui centri obbligati di Atene e di Roma.

E quando mai, fatta rarissima eccezione per le arti figurative, sono state studiate da noi le fonti preromane? O, più avanti, quelle bizantine, carolingie, ottoniane? E anche quando, nel corso dei secoli, siamo andati qua e là mettendo in luce quegli apporti e quegli innesti d'arte e di cultura depositati dalle infinite incursioni barbariche, e tutti i residui nobili o ignobili delle innumerevoli dominazioni di popoli d'altra civiltà, quando mai abbiamo davvero espletata e vissuta a fondo quella *tragica contaminazione*, che sta dentro al tessuto della nostra storia, del nostro costume?

Abbiamo sempre classicheggiato, greco-romanizzato, accademizzato questa nostra tragica — ma benefica — contaminazione. Alla contaminazione, che è l'antiforma, ab-

biamo risposto con la forma. Alla contaminazione, siamo sempre andati contrapponendo l'antologia. L'arte non è il fior-dafiore: è la scelta, non uno scegliere. La poesia è il rifiuto dell'antologismo e dell'eclettismo.

L'Umanesimo è questa "antologia ideale" del mondo e dell'uomo; il Medio Evo (a capirlo bene!) era l'accettazione e la partecipazione — secondo l'uomo, secondo la natura, secondo Dio — delle cose così come avvengono, come erano, come sono; e la trasformazione morale e artistica, della realtà, avveniva in forza di questa partecipazione.

E' un errore, è tuttora un errore romantico (anche il positivismo è una appendice romantica), quello che fa credere con l'Huitzinga che «il simbolismo era, per così dire, l'Organo del pensiero medievale»; e non ditemi che forzo sia le cose che le parole, se affermo che il simbolismo è tutt'al più il tardò traguardo dell'uomo medievale, ma non la sua naturale partenza.

La partenza — e la dimora frequente — dell'uomo medievale sono le cose, è la realtà, è l'uomo; l'uomo, che è pur sempre e anzitutto quel realissimo impasto di fango

illustrato da tutta l'oscura e gloriosa scultura romanica.

Siamo qui a Parma, e basta sollevare gli occhi alle figure del Battistero per capire la realtà fisica dell'uomo, pur nel suo valore celeste, secondo l'Antelami. E avete veduta la sua *Primavera*?

Vogliamo finalmente arrenderci che è tutta sbagliata l'interpretazione del Medio Evo come misticismo, come simbolismo? Dio stesso è *res*, è realtà, per l'uomo del Medio Evo. Il francescanesimo, ad esempio, ne è prova (perciò sono così pochi quelli che hanno potuto intendere il *San Francesco, giullare di Dio* di Rosellini!); il francescanesimo ha trovato la sua inaugurazione su un legame corporeo, su una fraternità naturale prima d'essere soprannaturale, su un "canto delle creature": e quel che a noi pare simbolo, è solo quel suo finire in Dio; ma la strada è gremita di uomini, di creature, e ogni cosa è al suo posto e tutte le cose "se confanno".

In mancanza della mia, avete tutta l'autorità di Eliot, di Pound, e di mezza poesia anglo-americana d'oggi, per convincervi che gli stilnovisti, e Dante in testa a tutti, sono



Un'esperienza interessante potrebbe essere la realizzazione di un film sui Promessi sposi che corrispondesse alla definizione che il Manzoni stesso ha dato del suo romanzo, «un bal pour les pauvres»: certo né la vecchia edizione muta (foto sopra e sotto) né quella più recente di Camerini (le due foto nella pagina seguente) corrispondono minimamente a tale definizione manzoniana.



poeti della realtà e non vanno letti sul metro del vizio della "poesia pura".

Ma questo ed altri vizi sono possibili, e così divulgabili e divulgati dagli schemi accademici della nostra cultura, proprio perché Dante è tuttora una voce che tace nel corpo della nostra poesia, nel sangue delle nostre idee. Dov'è la "linea dantesca" della letteratura italiana? La poesia, la cultura italiana non è andata sulla strada di Dante.

Concluderemo allora, che non è andata mai sulla strada della realtà? E' questa quella che io chiamo la "seconda strada". Perché la "prima", voi l'avete capito, è quella della parola.

Dico parola, per dire in fretta gli abusi, l'idolatria, il feticismo della parola. La forma che non dà più l'essere e l'essenza alle cose, ma la vanifica e l'abolisce.

La "prima strada" è quella che verticalmente, mai orizzontalmente, va e finisce su "primato della parola" identificato come un "primato della poesia": non avvedendoci che il volere ad ogni costo la poesia sublime e, peggio, sublimata, è ottenerla, tranne in un caso o due, soltanto eccentrica, spersonalizzata, anonima. La realtà è persona; e la persona non è l'uomo solo.

Il Leopardi, per certo gusto che tuttora governa la storia letteraria italiana, è considerato l'esempio di quel culto della parola (il Flora direbbe addirittura quell'orfismo della parola), che dal Petrarca a oggi condizionerebbe la nostra poesia, la nostra cultura. E' questo l'errore, qui è lo snaturamento! E' lo stesso vizio che ha sinora presieduto la storia ufficiale delle nostre arti figurative; ma, per fortuna, un critico ed uno storico sensibilissimo come il Longhi ha cominciato a liberarci un po' tutti dal "complesso del Vasari", secondo il quale tutta la nostra arte andrebbe inseguita sotto l'arco di una predominanza della tradizione toscana. Alla stessa stregua che la nostra letteratura è cresciuta (ma soprattutto si è diabolicamente perseverato a figurarla) sotto la dittatura di un eclettismo postumanistico di stanza a Firenze, dove oltre che le idee si andarono cristallizzando anche le parole sino al cruscismo: perciò il Bandello si riteneva un narratore sguarnito, solo perché non aveva la bocca d'oro del Boccaccio, mentre Shakespeare, Lope de Vega e il Cervantes lo saccheggiavano; e più tardi il Manzoni non sarà ancora tranquillo sul suo grande romanzo, se non dopo averlo sciacquato in Arno, quando i critici e i lettori anglo-americani d'oggiorno portandosi invece alla sostanza del libro, vi scoprono entusiasti così tali e tanti valori da leggersi persino l'anticipazione o meglio la giustificazione delle storie dei film neorealisti...

E Luchino Visconti, in questi giorni, non sta forse applicando nel cinema una legge manzoniana? Girando *Senso* egli ha voluto che la storia d'amore dei due protagonisti avesse alle spalle, come a segnare la moralità, un avvenimento meno privato: la guerra, una pagina risorgimentale, Custozza. Né più né meno il Manzoni, scrivendo al Fauriel, aveva spiegato che dentro all'intrigo della storia dei due promessi doveva campeggiare tutto un popolo, una società: « *j'ai fourré là dedans des paysans, des nobles, des moines, des religieuses, des prêtres, des magistrats, des savans, la guerre, la famine...* » e infine una peste, che pareggia tutto e tutti. La lettera al Fauriel è del



'23; ma se ricordate bene c'è ne un'altra, addirittura del '17, dove è compianta la disoccupazione delle filande lombarde e dove già Renzo si intravede, prende corpo.

Davanti ad uomini di cinema, impegnati più o meno nelle vicende del neorealismo, dirò soltanto che forse è un dovere di tutti, darci una mano a realizzare un film sui *Promessi Sposi*, che sia corrispondente in pieno a quella perfetta definizione che il Manzoni stesso ha dato del suo romanzo nella lettera al Marchese di Montgrand: « *un bal pour les pauvres* », un ballo dei poveri.

Voi capite che questa definizione è una lezione per tutti. Scrivere o girare un film, un italiano autentico dovrebbe sempre lavorare ad ottenere "un ballo dei poveri". Cioè un'opera fuori mito, senza retorica. Non un'opera sufficiente, che si esaurisca in sé e per sé. Non un'opera chiusa, ambigua, indifferente. Non un'opera che chieda il suo sigillo alla parola, alla forma, sull'oblio delle idee, della realtà. Insomma, un'opera (si ricordi che intendevo dire) "contaminata".

Il neorealismo è la nostra contaminazione contemporanea? Vorrei che almeno fosse il nostro antiaccademismo: la nostra accettazione — alla pari — della realtà e della verità, della vita e della poesia.

Neanche a farlo apposta, è venuto fuori dal travaglio, e già dalle avvisaglie, della guerra e del dopoguerra, cioè dopo una prova di sangue (e del sangue) dell'uomo. E' venuto fuori da una contaminazione.

Non chiedetemi nomi, giudizi, preferenze. In blocco, accetto il fenomeno: ma non

può sfuggire a nessuno che il neorealismo è qualcosa di più di una tendenza cinematografica, letteraria, artistica: è una protesta morale, sociale, politica; qualche volta è arrivato a valere come un messaggio religioso.

Lavoriamo perché il suo naturale socialismo (l'espressione sino ad ieri, credevo che fosse mia; vedo invece, con doppia gioia, che l'ha già usata l'amico Zavattini) non diventi, o non rimanga, una propaganda comunista: adoperiamoci perché il suo genuino evangelismo non resti appena un infingardo "volemose bene".

Dal "ballo dei poveri", non precipitiamo al poveraccismo, e dall'avventura neorealista non sprofondiamo nell'accademia neorealista.

Il neorealismo è storia recente; ma la "poetica della realtà" è l'origine vera, e non la "poetica della parola", della nostra arte.

Dopo i trionfi, oggi si avvertono i pericoli della stagione neorealista. Ad ogni modo, meglio i nostri pericoli di oggi, che l'ostinazione nei vizi di ieri. Non ripetiamo — anche sull'esperienza e sui risultati del neorealismo — il vecchio tradimento degli uomini dell'intelligenza e della cultura italiana: il tradimento della realtà, la manomissione dei valori reali, per ricadere nella tentazione del gioco formale e nella superbia dei miti.

Tradire il neorealismo, è tornare all'accademia morale e artistica.

GIANCARLO VIGORELLI





Pochi cineasti alla consegna dei "nastri d'argento,,

ALL'ASSEGNAZIONE dei "nastri d'argento" del cinema italiano gli organizzatori hanno inteso conferire, quest'anno, una particolare solennità. E ciò era giusto, come riconoscimento della importante funzione assolta, nel corso di otto anni ormai, dall'istituzione che il Sindacato Giornalisti Cinematografici promosse al fine di valorizzare gli sforzi del nuovo cinema italiano, di puntualizzare le tappe più lusinghiere, di metterne in luce gli uomini e le opere che meglio meritassero il plauso e l'incoraggiamento della critica, di fornire un'indicazione e un orientamento al gusto del pubblico.

Quel che mancava ai "nastri", finora era una maggiore pubblicità, un più accorto "lancio" che ne diffondesse la notorietà tra il gran pubblico e li rendesse perciò più ambiti dagli uomini del nostro cinema, che alla innegabile serietà e autorevolezza dell'istituzione unisse, nell'occasione del conferimento dei premi, una fastosa e solenne cornice tale da suscitare l'interesse di più vasti ambienti che non fosse quello esclusivo dei cinematografari.

Ed è questo che si è cercato di ottenere quest'anno con l'organizzazione di una serata di gala nel più elegante teatro di Roma, con la "reclamizzazione" della cerimonia a mezzo di vistosi manifesti e di frequenti comunicati-stampa, con l'invito esteso alle personalità più rappresentative del mondo culturale e politico di Roma.

Da questo punto di vista, non si può dire che il successo sia mancato: la sala del Sistina infatti era stipata di "bella gente" e di personalità, lusingate di partecipare alla festa annuale del cinema italiano, di essere introdotte per una volta in quell'ambiente che — nonostante il volger dei tempi, oggi

poco propizi al fenomeno del "divismo" e al fascino che emana dalla presenza in carne e ossa dei fantasmi dello schermo — continua a esercitare una indubbia attrazione su larga parte del pubblico.

Sarebbe però inesatto affermare che altrettanto successo la serata abbia conseguito nei confronti proprio di coloro che più interesse avrebbero a una piena valorizzazione del premio: intendiamo parlare degli uomini di cinema, attori, attrici, registi, i quali brillavano, l'altra sera, per la loro assenza quasi totale. Eccettuati i premiati — e neanche essi al completo — non si notavano in sala che scarsissimi altri rappresentanti dell'ambiente professionale (1).

La defezione dei rappresentanti del mondo cinematografico — di coloro cioè che avrebbero dovuto essere in certo senso i festeggiati e i padroni di casa, ai quali voleva esser rivolto l'omaggio del pubblico, li non per altro convenuto — non ha mancato di esercitare un'influenza negativa sull'esito della serata, diffondendo un senso d'imbarazzo e di gelo tra platea e palcoscenico, cui vanamente contrastavano i fasci incrociatissimi dei proiettori, il ronzare delle macchine da presa e il lampeggiare dei "flash" dei fotografi che a nugoli si contendevano le poco frequenti celebrità degne di essere effigiate.

La cronaca della serata è presto fatta: dopo un'applaudita proiezione di Ugetsu Monogatari — che ottenne a Venezia il premio della critica italiana — Vittorio Calvino ha pronunciato il breve rituale fervoroso di saluto e di auspicio; quindi ha pregato il Sottosegretario on. Bubbio di salire sul palcoscenico per consegnare personalmente i nastri. Il premio per Ugetsu Monogatari è stato rilevato personalmente dall'Ambasciatore del Giappone, che ha pronunciato cor-



tosi parole di ringraziamento nonché di augurio per le migliori fortune del cinema italiano. Ha quindi avuto inizio la sfilata dei premiati: Zampa applauditissimo, Gora, Rascel che contrariamente alla generale aspettativa ha detto serissime parole di ringraziamento, Ferzetti che si è piacevolmente impaperato, la costumista De Matteis, l'operatore Serafin e il maestro Bucchi. Ingrid Bergmann, impegnata a Napoli nella prova generale della claudeliana Giovanna al rogo non era presente; così pure Gino Cervi rappresentato dal figlio. Irreperibile è risultato un qualsiasi rappresentante di Charlie Chaplin, il cui nastro è rimasto negletto sul tavolo della giuria.

G. CI.

(1) Assenteismo in parte dovuto — e in

tal caso giustificatissimo — alla deplorabile decisione del Sindacato Giornalisti Cinematografici di fissare la cerimonia della consegna dei "nastri d'argento", nonché l'assemblea degli iscritti al Sindacato proprio nei medesimi giorni in cui aveva luogo a Parma il Convegno sul neorealismo cinematografico. Poiché era impossibile che i dirigenti del Sindacato Giornalisti Cinematografici non fossero a conoscenza di tale incresciosa coincidenza — dato che il Convegno di Parma era stato annunciato da tempo — resta plausibile l'ipotesi che si sia trattato di una maldestra manovra, la quale, a scorno di chi l'ha voluta, ha però avuto l'unico risultato di tornare a danno della manifestazione indetta dal Sindacato e di provocare una scissione in seno al Sindacato stesso. (N.d.R.).

(1) L'on. Bubbio consegna il nastro a Rascel; (2) Maria De Matteis sale sul palcoscenico; (3) Il regista Luigi Zampa e (4) l'operatore Enzo Serafin; (5) Claudio Gora e — seminascosta tra lui e la costumista Maria De Matteis — l'attrice Marina Berti; (6) l'ambasciatore del Giappone ringrazia per il premio a Ugetsu Monogatari; (7) l'attore Gabriele Ferzetti.





Le parti si invertono: Marta Toren, col megafono, dà scherzosamente ordini al suo regista, Genina, mentre questi studia un'inquadratura di Maddalena. (Sotto) La Toren in una scena del film.

INTERVISTA A GENINA



NON è facile parlare con Augusto Genina, occupatissimo, in questo momento, a finire il suo ultimo film *Maddalena*. Lo abbiamo sorpreso davanti alla macchina del technicolor, mentre girava certi primi piani di Cervi per il finale. Genina era di buon umore. Aveva ricevuto una comunicazione del successo del suo film *Tre storie proibite* a Berlino: veramente questo è stato un film fortunato, osserva.

— *Che cosa può dirci di Maddalena?* — gli chiediamo subito.

« Che ho finito il film ».

— *E poi?*

« Che spero abbia successo ».

— *Solo una speranza?*

« In fatto di successo — ci fa osservare Genina — non si può mai dire niente. Non ho mai visto una previsione che si sia avverata. Nella mia lunga carriera, sono stato testimone di tante effusioni e complimenti dopo la primissima proiezione del film, nella saletta dello stabilimento, diventati invece, dopo la prima visione in pubblico, veri e propri atteggiamenti di ostilità e di rimprovero. Fino al punto da togliersi il saluto ».

— *Ma lei è contento del film?*

« Certo, nella misura in cui può esserlo un uomo incontentabile come me ».

— *Insomma, non vuol dirci proprio niente.*

« Le dirò tutto quello che vuole, ma non mi faccia fare anticipazioni. Il produttore le dirà che il film è un capolavoro e che batterà il record degli incassi. Io invece non posso dirle altro che ho lavorato sodo e che spero ricevere il premio che credo di meritare, cioè il consenso del pubblico, poiché, in fondo, noi lavoriamo per questo ».

— *Può dirci almeno come classifica questo suo ultimo film rispetto agli altri da lei diretti?*

« Mi pare buono: anzitutto perché ha un soggetto. Oggi direi che è inutile realizzare un film senza un soggetto che valga la pena trattare. Di soggetti ce ne sono centomila e nessuno: dico questo perché gli argomenti, gira e rigira, sono sempre gli stessi e la novità, l'interesse, consiste nel modo di raccontarli. Quindi, ripeto, molti soggetti, nessun soggetto. Con *Maddalena* il discorso cambia: il dramma è nuovo, perché parte da presupposti, sentimenti, motivi, li chiami come vuole, nuovi o almeno, non logori dall'uso, come quasi tutti quelli che servono alla creazione della maggior parte dei film. Naturalmente ci sarà chi citerà la *Figlia di Jorio*, la quale, non ha proprio niente a che vedere, come racconto e personaggi, con *Maddalena*, sebbene, anche in *Maddalena*, come nell'opera di D'Annunzio, la tragedia sia fusa alla natura e i personaggi, la religione, le passioni, si fondano in un tutto orchestrato da una massa viva e tumultuante.

« L'argomento è basato sul contrasto più stridente che si possa immaginare: una prostituta e la Santa Vergine. Raccontarlo è quasi impossibile. Si può accennare alle linee principali, ma senza pretendere di dare una idea del film, tutto affidato alle immagini.

« Il punto di partenza è una beffa che un ricco signorotto vorrebbe fare al parroco del suo paese che gli dà fastidio con la sua invadenza, e che dovrebbe servire a farlo mandar via. Il punto di arrivo è la morte di una donna che è servita al signorotto per la sua beffa. In mezzo c'è il paese col ribollire delle sue passioni e la donna con il suo dramma segreto ».



— *Dov'è ambientato?*

« Quella di *Maddalena* è una storia fuori del tempo e dello spazio, e quindi aveva bisogno di sfondi anche "fuori del tempo e dello spazio". Non è stato facile trovarli. Dopo aver fotografato paesi e sfondi, letteralmente di tutta Italia, dalle Alpi all'estrema punta della Sicilia, si sono scoperti Guardia Sanframondi e Cerreto Sannita, quasi per puro caso. Sono paesi assolutamente fuori mano, dove si arriva o per combinazione, come noi che ci siamo cascati dentro senza volerlo, o grazie a una guida che conosca bene la strada. Tutti e due questi paesi sembrano ai confini del mondo civile. Sono due paesi da favola, tanto sembrano irreali. Specialmente Cerreto che è una città in miniatura, dove la povera gente, severa e forte come il paesaggio, vive in minuscoli palazzi del '600 tutti in pietra: paese rozzo, rude e nobile ad un tempo, dominato dalle montagne. Ed è con l'aiuto di questa gente che è stato realizzato il film. Sono le facce straordinarie di questi contadini e contadine che danno al film quella forza e quella compattezza indispensabili alla realizzazione del dramma ».

— *Che cosa può dirci del colore?*

« Anzitutto una cosa negativa: non avrei dovuto realizzare questo film a colori. E' »

(Continua in terza di copertina)

Marta Toren in alcune inquadrature di *Maddalena*: in una casa di piacere (sopra); in una scena con Charles Vanel (sotto) e in altre con Franco Lulli (in fondo, a sinistra) e con Cervi (a destra).





BREVE STORIA dei "nastri d'argento"

GIUNTI ormai alla loro ottava edizione, i "nastri d'argento" offrono indubbiamente, a chi voglia esaminarli con attenzione, sufficiente materia per una trattazione suscettibile di rilievi quanto mai interessanti o di appunti singolari. Nati nel 1946 per iniziativa del Sindacato Giornalisti Cinematografici, che si era allora appena costituito, i nastri hanno esercitato una funzione chiarificatrice e, attraverso le numerose e successive modifiche apportate all'iniziale regolamento, hanno teso ad una sempre più indicativa e disinteressata consacrazione di quelle opere, artisti e tecnici,

che, stagione per stagione, sono emersi sopra gli altri.

(A proposito delle accennate modifiche, apportate al regolamento, ci sembra sia particolarmente significativa quella applicata, per la prima volta, quest'anno ed in base alla quale i nastri — tutti i nastri — non sono più legati a motivazioni fisse, ma sono invece lasciati a disposizione della Giuria).

Non ci sembra ora inutile riportare l'elenco completo delle prime otto assegnazioni per poterle poi discutere, o eventualmente, criticare.



ANNO 1946

Miglior film a soggetto: alla casa produttrice Excelsa film per *Roma città aperta*;

miglior regia: a Roberto Rossellini per *Roma città aperta* e (ex aequo) a Alessandro Blasetti per *Un giorno nella vita* e a Vittorio De Sica per *Sciuscià*;

miglior soggetto: a Pietro Germi per *Il Testimone*;

miglior fotografia: a Mario Craveri per *Un giorno nella vita*;

miglior commento musicale originale: a Enzo Masetti per *Malìa*;

migliore scenografia: a Piero Filippone per *Le miserie di Monsù Travet*;

migliore attrice: a Clara Calamai per *Adultera*;

miglior attore: a Andrea Checchi per *Due lettere anonime*;

migliore attrice non protagonista: a Anna Magnani per *Roma città aperta*;

miglior attore non protagonista: a Gino Cervi per *Le miserie di Monsù Travet*;

miglior cortometraggio: all'Istituto LUCE per *La valle di Cassino*;

miglior regia di cortometraggio: a Giovanni Paolucci per *La valle di Cassino*;

sceneggiatura: nastro non assegnato.

ANNO 1947

Miglior film a soggetto: alla casa produttrice OFI per *Paisà*;
 miglior regia: a Roberto Rossellini per *Paisà*;
 miglior soggetto: a Suso Cecchi d'Amico, Piero Tellini e Luigi Zampa per *Vivere in pace*;
 miglior fotografia: a Domenico Scala e Vaclav Vich per *Daniele Cortis*;
 miglior commento musicale originale: a Renzo Rossellini per *Paisà*;
 miglior scenografia: a Gastone Medin e Colasson per *Eugenia Grandet*;
 migliore attrice: a Alida Valli per *Eugenia Grandet*;
 miglior attore: a Amedeo Nazzari per *Il bandito*;
 migliore attrice non protagonista: a Ave Ninchi per *Vivere in pace*;
 miglior attore non protagonista: a Massimo Serato per *Il sole sorge ancora*;
 miglior cortometraggio: a Luigi Comencini per *Bambini in città*;
 nastro "speciale": a Aldo Vergano "per i particolari valori espressivi" di *Il sole sorge ancora*;
 nastro "speciale" per l'attore esordiente: a Walter Chiari per *Vanità*;
 sceneggiatura: nastro non assegnato.



Con Roma città aperta (foto 1), primo "nastro d'argento", si ha anche la prima decisa affermazione del cinema italiano del dopoguerra; altri film premiati, tutti più o meno legati al neorealismo: Un giorno nella vita di Blasetti (2), S'iuscià di De Sica (3), Paisà di Rossellini (4), Vivere in pace di Zampa (5), Il bandito di Lattuada (6) e Il sole sorge ancora di Vergano (7).



ANNO 1948

Miglior film a soggetto: alla casa produttrice LUX per *Gioventù perduta*;
 miglior regia: a Giuseppe De Santis per *Caccia tragica* e (ex aequo) a Alberto Lattuada per *Il delitto di Giovanni Episcopo*;
 miglior soggetto: a Ennio Flaiano per *Roma città libera*;
 miglior sceneggiatura: a Gaspare Cataldo, Pala e Alberto Vecchietti per *I fratelli Karamazov*;
 migliore fotografia: a Piero Portalupi per *Preludio d'amore*;
 miglior commento musicale originale: a Renzo Rossellini per *I fratelli Karamazov*;
 migliore scenografia: a Piero Filippone per *La figlia del capitano*;
 migliore attrice: a Anna Magnani per *L'onorevole Angelina*;
 miglior attore: a Vittorio De Sica per *Cuore*;
 migliore attrice non protagonista: a Vivi Gioi per *Caccia tragica*;
 miglior attore non protagonista: a Nando Bruno per *Il delitto di Giovanni Episcopo*;
 miglior cortometraggio: a Michelangelo Antonioni per *N.U.* e (ex aequo) a Francesco Pasinetti per *Piazza San Marco*;





miglior attore straniero che abbia lavorato in Italia: a Jacques Sernas per *Gioventù perduta*; nastro "speciale": a G.B. Angioletti « per il significato morale » del soggetto di *L'ebreo errante*;

nastro "speciale" per l'attore esordiente: a Luigi Tosi per *Tombolo*;

miglior film straniero: a John Ford per *La sfida infernale*.

ANNO 1949

Miglior film a soggetto: a *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica;

miglior regia: a Vittorio De Sica per *Ladri di biciclette*;

miglior soggetto: a Cesare Zavattini per *Ladri di biciclette*;

miglior sceneggiatura: a Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Suso Cecchi d'Amico, Oreste Biancoli, Adolfo Franci, Gerardo Guerrieri e Gherardo Gherardi per *Ladri di biciclette*;

miglior fotografia: a Carlo Montuori per *Ladri di biciclette*;

miglior commento musicale originale: a Alessandro Cicognini per *Ladri di biciclette*;

migliore attrice: a Anna Magnani per *L'amore*;

miglior attore: a Massimo Girotti per *In nome della legge*;

migliore attrice non protagonista: a Giulietta Masina per *Senza pietà*;

miglior attore non protagonista: a Saro Urzì per *In nome della legge*;

miglior cortometraggio: a *Isole della laguna* di Luciano Emmer e Enrico Gras;





La serie dei film variamente significativi continua con *Gioventù perduta* di Germi (8), *Caccia tragica* di De Santis (9), *Ladri di biciclette* di De Sica (10), *In nome della legge* di Germi (11), *Senza pietà* di Lattuada (12), *Sotto il sole di Roma* di Castellani (13), *Cielo sulla palude* di Genina (14), *Domani è troppo tardi* di Moguy (15), *Luci del varietà* di Lattuada (16) e *Cronaca di un amore* di Antonioni (17) i migliori dei quali sono quelli realistici, e prosegue ancora con...

miglior film straniero: a *Il Diavolo in corpo* di Claude Autant-Lara;

nastro "speciale": a *In nome della legge* di Pietro Germi "per elevati valori artistici";

nastro "speciale": a *Sotto il sole di Roma* di Renato Castellani "per elevati valori artistici";

scenografia: nastro non assegnato.

migliore attrice e miglior attore italiani: nastro non assegnati.

ANNO 1951

Regista del miglior film: a Alessandro Blasetti per *Prima comunione*;

miglior scenario: a Cesare Zavattini e Alessandro Blasetti per *Prima comunione*;

migliore attrice: a Anna Maria Pierangeli per *Domani è troppo tardi*;

miglior attore: a Aldo Fabrizi per *Prima Comunione*;

migliore attrice non protagonista: a Giulietta Masina per *Luci del varietà*;

miglior attore non protagonista: a Umberto Spadaro per *Il brigante Musolino*;

miglior fotografia: a Marco Scarpelli per *L'edera*;

miglior commento musicale originale: a Giovanni Fusco per *Cronaca di un amore*;

miglior scenografia: a Guido Fiorini per *Miracolo a Milano*;

miglior cortometraggio: a Vittorio Sala per *Notturmo*;

miglior attore straniero che abbia lavorato in Italia: a Ingrid Bergman per *Stromboli*;

regia del miglior film straniero: a Billy Wilder per *Viale del tramonto*;

migliore attrice straniera: a Gloria Swanson

ANNO 1950

Regista del miglior film: a Augusto Genina per *Cielo sulla palude*;

miglior scenario: a Cesare Zavattini, Suso Cecchi d'Amico e Renato Castellani per *E' primavera*;

all'operatore G. R. Aldo "per la sua attività complessiva" (*La terra trema* e *Cielo sulla palude*);

al musicista Roman Vlad "per la sua attività complessiva";

miglior scenografia: a Aldo Tomassini e Leon Barsacq per *La bellezza del diavolo*;

miglior cortometraggio: a Michelangelo Antonioni per *L'amorosa menzogna*;

regista del miglior film straniero: a Laurence Olivier per *Enrico V*;

migliore attrice straniera: a Olivia De Havilland per *La fossa dei serpenti*;

miglior attore straniero: a Michel Simon per *La bellezza del diavolo*;

17



16





18

per *Viale del tramonto*;
miglior attore straniero: a Pierre Fresnay per *Dio ha bisogno degli uomini*;
nastro "speciale": a Luigi Rovere "per i valori stilistici delle sue produzioni";
nastro "speciale": a Michelangelo Antonioni "per i valori stilistici ed umani" di *Cronaca di un amore*.

ANNO 1952

Regista del miglior film: a Renato Castellani per *Due soldi di speranza*;
miglior scenario: agli autori di *Due soldi di speranza*;
migliore attrice: a Anna Magnani per *Bellissima*;
miglior attore: a Totò per *Guardie e ladri*;
miglior fotografia: a Arturo Gallea per *Due soldi di speranza*;
miglior commento musicale originale: a Mario Nascimbene per *Roma ore undici*;
miglior cortometraggio: a Virgilio Sabel per *Metano (Ricerche del metano e del petrolio in Italia)*;
miglior attore straniero che abbia lavorato in Italia: a Fernandel per *Don Camillo*;
nastro "speciale": a Paolo Stoppa "per il complesso della sua attività";
nastro "speciale": a Giulio Gianini "per la



20

fotografia a colori di alcuni documentari";
regista del miglior film straniero: a George Stevens per *Un posto al sole*;
migliore attrice straniera: a Bette Davis per *Eva contro Eva*;
miglior attore straniero: a Alec Guinness per *L'incredibile avventura di Mr. Holland*;
per la migliore attrice non protagonista, per il miglior attore non protagonista e per la miglior scenografia, nastri non assegnati.

ANNO 1953

Al film: *Processo alla città* di Luigi Zampa "per il complesso degli elementi che hanno contribuito alla attendibile evocazione di un'epoca e di una società";
al regista Claudio Gora: "per avere impostato nel suo film *Febbre di vivere* una coraggiosa indagine di ambiente e di costume";
all'attrice Ingrid Bergman: "per la sua interpretazione di *Europa 51*";
a Renato Rascel: "per l'estrosa collaborazione data al regista Alberto Lattuada nel comporre il personaggio principale del film *Il cappotto*";
all'attore Gabriele Ferzetti: "per la sua interpretazione di *La provinciale*";
all'attore Gino Cervi: "per il complesso delle sue interpretazioni";
all'operatore Enzo Serafin: "per il complesso della sua attività";
a Valentino Bucchi: "per la musica di *Febbre di vivere*";
a Maria De Matteis: "per i costumi del film *La carrozza d'oro*";

a *Luci della ribalta*: per il miglior film straniero;

i cortometraggi, dato lo scarso numero di iscrizioni, non sono stati presi in considerazione.

Numerose sono state le accuse, i rilievi negativi, che, in diverse sedi, si sono mossi verso i "nastri d'argento". I vari detrattori hanno sempre puntato sul fatto che queste assegnazioni annuali, a loro giudizio, non avrebbero ottemperato, pienamente, al loro mandato; ossia essi hanno rimproverato, e rimproverano, ai nastri di aver spesso trascurato opere di particolare interesse. Tra i tanti nomi che si sono fatti potremmo ricordare quelli di *La terra trema*, *Filumena Marturano*, *Umberto D.*, *Il mulino del Po*, *Il cammino della speranza*, *Achtung banditi*, *Germania anno zero*, *Luci del varietà*, *Roma ore undici*, ed altri. Una parte di questi titoli ci sembra sia, già di per se stessa, pleonastica, in quanto con essi ci troviamo di fronte ad opere di valore limitato seppure talvolta, a qualche titolo, interessanti.

A parte questa considerazione a carattere generale, altre più particolari vanno senz'altro fatte. E' evidente, infatti, che nel gioco delle premiazioni, e più ancora in un caso, come quello dei "nastri d'argento", di premiazioni a "categorie fisse", (almeno sino all'anno scorso), non possono certo mancare i "dimenticati" o, più precisamente,



19



21



gli esclusi. Inoltre va aggiunto che, se in alcuni anni la Giuria ha sfruttato i nastri "a disposizione" per segnalare quei film (o registi) che non avevano raggiunto il massimo premio (quello per "il miglior film"), e si vedano a tal proposito i casi di Castellani premiato "speciale" per il suo *Sotto il sole di Roma* cui venne, giustamente, preferito *Ladri di biciclette*, od ancora quello di Vergano per il suo *Il sole sorge ancora*, ovviamente posposto a *Paisà*, in altre occasioni, invece, la Giuria ha ritenuto più consoni assegnare i nastri a disposizione per consacrare personalità nuove: l'operatore Giulio Gianini, l'attore esordiente Walter Chiari, ecc.

Un fondamento di verità esiste, però, certamente per alcune "grosse omissioni": *La terra trema*, *Umberto D.*, *Germania anno zero*, *Luci del varietà*, *Il cammino della speranza*, *Il mulino del Po*.

Per *La terra trema* varrà osservare che (sia pure prescindendo dal nastro conferito all'operatore Aldo) l'opera di Visconti non venne dimenticata dalla Giuria, ma che quest'ultima tenne a nominarla nel verbale precisando le ragioni per le quali il film era stato escluso dalla rosa dei candidati. La giustificazione addotta (il film non fu preso in considerazione a causa delle manomissioni che ebbe a subire la copia presentata in visione normale) fu senz'altro equivoca ed insufficiente, ma è evidente che, al tempo stesso, il film venne, sia pure implicitamente, posto al di sopra degli altri concorrenti.

Diverso il caso di *Il cammino della speranza* e di *Luci del varietà* che vennero entrambi premiati, ma in maniera indiretta. Va rilevato infatti come questi riconoscimenti siano andati, se non al film, a varie personalità che al buon esito di esso avevano contribuito in misura cospicua. Si vedano, rispettivamente, il nastro al produttore Rovere il quale coronò, indicatamente, per l'opera di Germi la sua attività produttiva; il nastro a Giulietta Masina che, nel film di Lattuada e Fellini, riassunse nel suo personaggio "di carattere" il significato più umano dell'opera; ed infine quello assegnato ad Anna Magnani che in *Bellissima* ebbe in certo modo la sua "serata di onore".

...Miracolo a Milano di De Sica (18), Stromboli di Rossellini (19), Bellissima di Visconti (20), Guardie e ladri di Steno e Monicelli (21), Due soldi di speranza di Castellani (22), Roma, ore 11 di De Santis (23), Processo alla città di Zampa (24), Febbre di vivere di Claudio Gora (25)...





...Il cappotto di Lattuada (26), e infine La terra trema (27) che, pur essendo il migliore fra tutti, risultò non compreso, con una motivazione equivoca, fra i premiati con i "nastri d'argento".

Se analogo può essere considerato il caso di *Roma ore undici* e di *Miracolo a Milano* (ossia film premiati indirettamente; per il primo: nastro al musicista, per il secondo: nastro allo scenografo) è chiaro però che i riconoscimenti non furono, in senso assoluto, adeguati. In senso relativo però, tale inadeguatezza riguarda piuttosto *Roma ore undici*, film presentato nel corso di una stagione particolarmente ricca e quindi "bloccato" dalla presenza in gara di opere come *Due soldi di speranza*, *Bellissima*, *Umberto D.*. Il quale ultimo uscì dalla premiazione addirittura senza il minimo riconoscimento in quanto, in quell'anno, nella Giuria prevalse il criterio di considerare i nastri a disposizione non come premi di "consolazione", ma come segnalazioni da attribuirsi a personalità inedite o comunque non ancora consacrate.

Meno clamorosa ci sembra essere l'esclusione di *Germania anno zero*, film del re-

sto solo frammentariamente ammirevole, e opera di una firma più volte premiata.

Un ultimo caso spiacevole fu quello di *Il mulino del Po* escluso completamente dalla premiazione. Il fatto può trovare, tuttavia, una parziale spiegazione nel numero di nastri di cui, in quell'anno, la Giuria poté disporre (sette per la produzione italiana a lungometraggio, di fronte ai 12, 13 e perfino 15 delle stagioni precedenti).

Pertanto, dopo quanto detto, non ci sembra siano del tutto giustificate quelle accuse a cui si accennava in inizio e, al tempo stesso, ci sembra che, tranne pochi casi (logici del resto quando si sia nel campo delle umane attività) i nastri abbiano validamente risposto alla loro funzione.

In base sempre all'elenco soprariportato mette conto di fare altre osservazioni a carattere più particolare. Anzi tutto come i nastri abbiano più volte sanzionato ufficial-

mente una "promessa": si vedano i casi di Giulietta Masina insignita per la caratterizzazione di *Senza pietà* quando ancora il suo nome era piuttosto oscuro in termini cinematografici, e la sua successiva riconferma a proposito di *Luci del varietà*. La segnalazione di Saro Urzì esordiente, se non andiamo errati, con *In nome della legge* e in seguito affermatosi come una delle figure maggiormente singolari tra i nostri caratteristi (si pensi al suo ispettore di polizia in *Il brigante di Tacca del Lupo*). Od ancora i casi invero importanti, se si tiene in dovuto conto la particolare debolezza dei quadri artistici della nostra cinematografia, che vanno sotto il nome di Gabriele Ferzetti, segnalato per la sua acuta ed intelligente caratterizzazione di *La provinciale*, di Anna Maria Pierangeli, pur troppo oggi assorbita dalla produzione hollywoodiana, od ancora quelli dei nostri comici di "maggior grido" impegnati in parti di impegno psicologico per essi inconsueti, si pensi al Rascel di *Il cappotto*, al Totò di *Guardie e ladri* od al Fabrizi di *Prima Comunione*.

Interessanti poi i casi delle "non assegnazioni". Anzi tutto quelle riguardanti la sceneggiatura che negli anni 1946 e 1947 non venne premiata (e questo ci rimanda a quanto abbiamo già avuto occasione di dire a proposito dell'argomento) o quelle riferentesi agli attori che, nel 1950, non furono ritenuti meritevoli di una segnalazione. E per questo potremmo ritornare a quanto dicevamo poco sopra. Pertanto anche queste segnalazioni "negative" hanno a nostro vedere un loro indiscutibile peso in seno alla funzione stimolatrice e valorizzatrice che noi riconosciamo ai "nastri d'argento".

Anche per i quadri tecnici valgono le osservazioni fatte a proposito di quelli artistici: i nastri hanno più volte scoperto dei nomi non ancora consacrati alla notorietà. Si vedano per esempio il Gianini operatore di alcuni documentari a colori, il Fusco autore del commento musicale di *Cronaca di un amore* o il Nascimbene musicista di *Roma ore undici*. Se ancora non fosse chiaro questa funzione di "scoperta" che i nastri hanno più volte esercitato, basterebbe citare i nomi di Michelangelo Antonioni premiato prima, e per ben due volte, come documentarista e poi come regista di lungometraggi, e quello di Claudio Gora premiato quest'anno per il suo *Febbre di vivere*.

Se vogliamo accennare ad alcune "curiosità" potremmo allora rifarci al caso di Luigi Rovere, unico produttore che risulti tra i premiati, a quello di Maria De Matteis, unica premiata tra i costumisti, od ancora a quello della Bergman, premiata una prima volta — a proposito di Stromboli — come la migliore tra gli attori che avessero lavorato in Italia in quell'anno, ed una seconda — a proposito di *Europa '51* — come la migliore tra le attrici italiane. Potremmo infine osservare che il film più premiato risulta essere *Ladri di biciclette* a quota 6, la personalità più premiata Vittorio De Sica a quota 5 (si tenga conto che questi cinque nastri sono di varia natura: come attore, come regista, come scenarista, ecc.) e l'attrice più premiata Anna Magnani a quota 4.

CLAUDIO BERTIERI



L'AMORE IN CITTA

Rivista cinematografica diretta da Cesare Zavattini, Riccardo Ghione, Mario Ferrari: n. 1 « Amore in città », - Regia: Carlo Lizzani (episodio « L'amore che si paga »), Dino Risi (« Paradiso per quattro ore »), Federico Fellini (« Una agenzia matrimoniale »), Michelangelo Antonioni (« Tentato suicidio »), *** (« Parole d'amore »), Francesco Maselli e Cesare Zavattini (« Caterina Rigoglioso »), Alberto Lattuada (« Gli italiani si voltano »), - Sceneggiatura: Aldo Buzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni, - Fotografia: Gianni Di Venanzo, - Musica: Mario Nascimbene, - Scenografie: Gianni Polidori, - Produzione: Faro Film, 1953.

L'AMORE IN CITTA è un film importante. E' il primo esempio di quel cinema "integrale", da un punto di vista strettamente neorealistico, che Cesare Zavattini andava ormai vagheggiando da tempo. Questa "rivista cinematografica" in sei capitoli, se ha un precedente nel *Documento mensile*, tentato non senza sfortuna, un paio d'anni fa, dallo stesso Riccardo Ghione, che ora figura tra i direttori della nuova "rivista" (a quel primo tentativo collaborarono, oltre ad alcuni scrittori e pittori di fama, un Visconti, un De Sica; le occasioni del "documento" erano disperate, ma la chiave neorealistica era in esso mantenuta con puntiglioso scrupolo), va più opportunamente collegata da un lato con la rinnovata fioritura del film ad episodi (variamente antologico, illustrativo di un tema, in tutti, o quanto meno in diversi, suoi aspetti), dall'altro, e più decisamente, alle teorie cui Zavattini è approdato, dopo un quindicennio di attività cinematografica.

Si sa come lo scrittore emiliano, partito da un fumismo funambolico, sia venuto accostandosi, sotto la spinta dei tempi e di una sua segreta vocazione, al culto della realtà, sempre più intransigentemente osservato, anche se l'antica fumisteria surrealistica non ha mancato di perseguitarlo, a guisa di un piccolo demone maligno, fino a determinare il più patente degli squilibri interni in un film come *Miracolo a Milano* (1951) di Vittorio De Sica. Forse per reagire più decisamente contro i propri precedenti di artista e contro le "cattive" tentazioni insite nella sua stessa natura, Zavattini ha sentito il bisogno di esasperare sempre più le proprie concezioni, alle quali ha finito per associarsi qualche altro uomo di cinema, magari partito e per lungo tempo (fino a ieri) avviato lungo un cammino anche più rigidamente e magari frigidamente aristocratico del suo, nel nome di cartesiani principi teorici, in senso formalistico, lungamente studiati e diffusi e, all'occasione, almeno in qualche caso, lucidamente applicati. Alludo a Luigi Chiarini, che ora trovo, insieme con Buzzi, Malerba, Pinelli, Veltroni, tra i collaboratori allo scenario di questo *L'amore in città*, collaboratore in particolare per quella *Storia di Caterina* che è davvero agli antipodi, come racconto cinematografico, di *Via delle cinque lune*, (1942), o di *La bella addormentata*, (1942). Ho citato il caso di Chiarini per dimostrare

quanto sensibile appaia l'influsso esercitato dalle teorie zavattiniane, le quali si sono dimostrate capaci di far rovesciare le proprie posizioni ad una persona non certo digiuna di idee generali.

In realtà, il generoso apostolato di Zavattini in favore di un cinema che si accosti sempre più coraggiosamente alla realtà nuda, se ha fin qui recato frutti indiscutibili (e altri numerosi è certo destinato a recarne), è andato inquinandosi di una programmaticità un poco utopistica e "settaria", è andato, da un punto di vista teorico, trasformandosi nel culto di una fisima, che potrebbe dimostrarsi pericolosa, specie se applicata da persone (come può accadere) non provvedute. Documento di tale fisima è quella specie di saggio, di manifesto, pubblicato, col titolo *Alcune idee sul cinema*, nella *Rivista del cinema italiano* (dicembre 1952), dove si leggono le più infuocate espressioni contro il cinema "di fantasia", nemico del cinema "realistico", dove si proclama l'interesse essenziale che rappresenta per l'artista l'uomo della strada, nelle sue manifestazioni più quotidiane (il famoso acquisto del paio di scarpe, che secondo Zavattini è suscettibile di diventare dramma), dove, dopo l'ormai storico motto « bisogna far capire finalmente che all'anagrafe "siamo tutti nominati" e che quindi siamo tutti ugualmente interessanti », si legge: « E' evidente che per il neorealismo anche l'attore inteso come colui che presta fittiziamente la propria carne ad altri, non ha più ragione di esistere, allo stesso modo del soggetto immaginato. Il neorealismo — come lo intendo io — richiede che ognuno sia attore di se stesso. Voler far recitare un uomo al posto di un altro implica la storia prepensata. E il nostro sforzo è di mostrare

cose viste, non favole... Sarà necessario naturalmente scegliere temi che escludano automaticamente gli attori ».

Ora, i sofismi contenuti in simili affermazioni sono troppo palesi perché si debba, in questa sede, indugiarsi a confutarli. Su altro piano, mi vengono in mente i famosi quarti di bue sanguinolenti che allietavano le scenografie naturalistiche del "Théâtre Libre" di Antoine. Senza che con questo si voglia negare la formidabile importanza polemica, ed estetica, del verbo e della prassi di Antoine, come di quelli di Zavattini. Anche se praticasse il suo famoso sistema del "pedinamento" dell'uomo della strada nel suo agire quotidiano, Zavattini scenarista non potrebbe mai, fatalmente ed ovviamente, rinunciare ad una rielaborazione, sia pur minima, in senso fantastico, dei dati offertigli dalla realtà. Di conseguenza, il suo diventerebbe un "soggetto" per film, e come tale ammetterebbe, o esigerebbe, un vero e proprio interprete. Che potrà, in casi eccezionali, essere, ma potrà più spesso non essere, lo stesso eroe dell'avventura vissuta. Questo degli interpreti *reali* è forse l'aspetto più pericoloso della fisima zavattiniana. Lo hanno dimostrato certe negative esperienze del realismo postrosselliniano (vedi quelle di De Sica), lo ha dimostrato in questo *L'amore in città* la presenza della protagonista del fatto di cronaca, vagheggiata interprete del famoso e tramontato "film-lampo", che può esser considerato, in vario modo, un precedente del film attuale: Caterina Rigoglioso. La presenza di questa donna, pur eloquente in un senso tutto fisico, è nulla da un punto di vista interpretativo. Poiché l'episodio, essendo impostato non descrittivamente, al pari di altri, ma come una vera e propria, se pur breve,

Nell'episodio « L'amore che si paga », del film *L'amore in città*, Carlo Lizzani si è sostanzialmente limitato a seguire la tecnica dell'inchiesta radiofonica, sussidiandola con immagini.





narrazione, esige da lei un autentico contributo di interprete, che è fatalmente venuto a mancare. (Si osservi, a smentita più integrale di Zavattini, che l'altro episodio narrativo, *Agenzia matrimoniale*, ha per interpreti, se non degli attori, degli allievi del Centro Sperimentale, e che risultati immediati ed efficaci di schiettezza hanno in questo film offerto gli interpreti "presi dalla vita" quando impiegati in maniera impressionistica, nel rapido stile ad appunti di una semplice inchiesta o documentazione, al di fuori, quindi, di esigenze recitative). D'altro canto, l'escludere i temi che comportino l'intervento di attori, come vorrebbe Zavattini, significherebbe tagliarsi fuori da una vastissima porzione di realtà e di verità, senza che questo appaia per nulla necessario. All'inizio delle sue esplorazioni in questo campo, Zavattini ha del resto cercato di eludere la difficoltà, ideando un film autobiografico ad episodi (stretto parente dell'attuale, anche se strutturalmente diverso, più omogeneo dal lato "genere", meno dal lato "contenuto"), *Siamo donne* (ne parleremo un'altra volta), dove a raccontare se stesse fossero delle vere e proprie attrici, di larga fama. L'esperimento, si sa, è riuscito a mezzo, avendo Zavattini, per ovvie ragioni, dovuto di massima rinunciare alla "tranche de vie", in favore del tanto vituperato "soggetto prepensato". La difficoltà, elusa per un verso (interpretazione) si è riproposta per un altro (produzione, pudore geloso delle interessate, o non so che altro ancora).

Questa volta, con *L'amore in città*, è il caso di dire che Zavattini ha potuto fare finalmente a modo suo. E tanto va attribuito ad onore di una casa quale la Faro Film, che conta già al proprio attivo un'opera notevole come *Il cappotto* (1952) di Alberto Lattuada. Resta da vedere fino a che punto il film sia probante, nei confronti delle teorie zavattiniane. Questo primo "numero" della "rivista cinematografica" *Lo spettatore* (la quale si propone, in partenza, di diventare, al pari e in diverso modo da *Altri tempi*, (1952), di Alessandro Blasetti — film che sta per avere il secondo ed il

terzo fratello — il primo esempio di "un cinema mai visto") è stato dedicato, dunque, a *L'amore in città*. Ma, come avverte la chiusa dell'opera e come qualcuno ha già sottolineato, dell'amore in città si sono visti alcuni aspetti soltanto, aspetti che, per lo meno in parte, sarà lecito considerare d'eccezione. L'amore normale, tranquillo, borghese magari, l'amore adolescente, l'amore con ovvie prospettive matrimoniali, l'amore coniugale, i "tristi amori" della vecchiaia insidiata dal tradimento, e via dicendo, nel film non figurano. (Forse qualcosa d'essi sarebbe apparso, qualora Luciano Emmer avesse diretto il progettato *Settimo sacramento*, che in un primo tempo avrebbe dovuto figurare nel film, insieme con *La conferenza*, diretta da Gianni Franciolini, su un celebre soggetto di Zavattini, ed insieme con una introduzione firmata da Piero Tellini. A meno che a Tellini, che nei "credits"

non figura, non debba attribuirsi quel rapido succedersi di appunti, di immagini e parole rapidamente fermate da un cronista volante, e tutte orientate intorno agli aspetti del rapporto uomo-donna, appunti che costituiscono precisamente l'avvio del film. Giova soggiungere che, rispetto al progetto primitivo, il posto dei due episodi citati è stato preso dalla *Storia di Caterina* di Maselli-Zavattini). Non so a che debba attribuirsi una simile rinuncia al racconto dell'amore "normale", quotidiano (che troveremo presto, invece, in film ad episodi "di fantasia", come *Terza Liceo* di Emmer, *Villa Borghese* di Franciolini — gli stessi nomi esclusi da *L'amore in città* — ed altri ancora). Verrebbe fatto di supporre malignamente una sfiducia in quella realtà totalmente "drammatica" e cinematografabile di cui parla Zavattini. Sfiducia che potrebbe essere pure dimostrata dalla circostanza che i due capitoli del film più tipicamente "eccezionali" sono per l'appunto quelli cui si è dato sviluppo propriamente narrativo. Mentre agli aspetti dell'amore più vicini alla quotidianità si è conferita un'impronta o di inchiesta o di impressionistica descrizione. Poiché l'impaginazione della "rivista" si compone, variamente, di due racconti, di due inchieste e di due, diciamo, così, elzeviri. I cui risultati, diseguali tra loro, dimostrano come il metodo "oltranzistico" additato da Zavattini si presti, meglio che alla narrazione, la quale richiede pur sempre una elaborazione fantastica ed una vera interpretazione, alla descrizione. Registrando la fertilità dello stile descrittivo è ora equo osservare come certi presupposti di esso, in senso, appunto, realistico, fossero rinvenibili nell'attività documentaristica di alcuni tra i registi che hanno firmato le pagine di *L'amore in città* (oltre che d'altri, s'intende: Gandin, Zurlini, Questi, Renzi, ecc.). Il Lizzani di *L'amore che si paga* discende dal Lizzani dei documentari sociali *Nel mezzogiorno qualcosa è cambiato* e *I fatti di Modena*, così come l'Antonioni di *Tentato suicidio* discende da quello di *N. U.*, di *L'amorosa menzogna*, di *Superstizione*; il Risi di *Paradiso per quattro ore* ha per precedente il Risi di *Barboni*, di *Cortili*; di *Buio in sala*, così come il Maselli di *Storia di Caterina* ha per precedente quello di *Fi-*



nestre, Zona pericolosa, di Fioraie, e via dicendo. Mentre Lattuada, pur non contando precedenti documentaristici non occasionali, vagheggiava da tempo questo *Gli Italiani si voltano* come una delle pagine d'un taccuino ch'egli si riprometteva, nei momenti di nostalgia per la libertà dai vincoli della produzione, di avviare con il solo ausilio di una macchina da presa "privata" ed impiegata in piena libertà. In questo senso è evidente che *L'amore in città* prosegue un discorso fecondamente realistico, si ricollega, cioè, ad una fioritura solo apparentemente minore, quella del cortometraggio, alla cui scuola si sono formate alcune tra le più genuine energie del nostro cinema. Se quindi da un lato il film appare inconsueto, polemico, "primo di una serie nuova", dall'altro i suoi precedenti sono evidenti e valgono a stabilire una esatta, logica, sana linea di parentela.

Alla singolare coerenza formale di un film come questo, pur risultante da apporti numerosi e disparati, coerenza da attribuirsi, oltre che ad una sotterranea affinità di "punti di vista" nei confronti della realtà, se non di metodo (il che, come s'è visto e meglio si vedrà fra poco, non sarebbe esatto sostenere), all'apporto prezioso dell'operatore Gianni di Venanzo, il quale ha assicurato una uniformità di riprese, caratterizzate da una grigia, spoglia tonalità cronistica; a tale coerenza in senso esteriore fa riscontro, come dicevamo, una notevole disparità strutturale e di risultati, tra episodio ed episodio. I più felici, per le ragioni illustrate sopra, sono gli "elzeviri", ed in particolare modo *Paradiso per quattro ore* di Dino Risi. Mi è grato rendere atto di questo successo ad un regista che, dopo le stimolanti prove documentaristiche, era scaduto nel generico (*Vacanze col gangster*, 1952) o tutt'al più nel correttamente convenzionale (*Il viale della speranza*, 1953). Attraverso un montaggio accortissimo e stretto, di ottimo stile documentaristico, Risi ha sintetizzato il mondo delle "balere" domenicali con un estro pungente, con una vivacità sapida di osservazione, di caratterizzazione, con un intuito felice del contrappunto. *Paradiso per quattro ore* è una piccola cosa perfetta, e giunge, nei limiti delle sue dimensioni e delle sue aspirazioni, a fornire esatte indicazioni psicologiche, pregnanti definizioni di tipi, di modi di essere, deformati da un tratto ironico che non oltrepassa mai i confini segnati dal buon gusto e dal rispetto per la realtà, oppure contemplati con affettuosa comprensione. (Si veda, da un lato la solitaria sorvegliata dal "madro", lo stile di danza o di galanteria di certi "bulli", dall'altro il muto colloquio del militare e della ragazza, l'uno e l'altra paralizzati dalla timidezza.) Con *Gli Italiani si voltano* Alberto Lattuada si è divertito, ha scatenato per le vie di Roma uno sciame di beltà provocanti e ha colto, col sussidio di una "camera" spesso invisibile ed insospettata e di un commento musicale di Mario Nascimbene, frizzantemente contrappuntistico nella sua inedita ricerca di sonorità, nei suoi scattanti "cambi di marcia", le reazioni golose dei passanti, fedeli ad un costume tipicamente nostro. Vi è, nella pagina, qualche insistenza compiaciuta ed un sostanziale abbandono al "divertissement" fine a se stesso, ma l'episodio costituisce comunque, nell'economia del film, un "per finire" più che piacevole.

Delle due inchieste, la meno ambiziosa e la meno manchevole, quindi, è quella di



(Nella pagina precedente): Due inquadrature dell'episodio di *L'amore in città* diretto da Dino Risi — « *Paradiso per quattro ore* » — uno dei più felici del film. (Sopra): Una scena dell'episodio « *Storia di Caterina* » diretto da Francesco Maselli, con la diretta cooperazione di Zavattini.

Carlo Lizzani. In *L'amore che si paga* egli si è sostanzialmente limitato a seguire la tecnica dell'inchiesta radiofonica, sussidiandola con l'immagine, in pura funzione di accompagnamento alla voce. Qualche cosa di analogo a quanto si potrebbe fare, oggi, con la televisione. Lizzani ha trasferito la sua "camera" nelle vie notturne di Roma ed ha interrogato varie prostitute sulla loro vita, la loro mentalità, i loro precedenti, le loro speranze. Sebbene, ovviamente, organizzato, il materiale raccolto ha un'impronta di immediatezza, di attendibilità. Le singole donne rispondono, più o meno franche, ma sempre, a quanto pare, fondamentalmente sincere. La macchina da presa si limita ad offrirci qualche scorcio del loro deambulare, la visione di una stanza d'affitto, poco più. Quelle che la colonna sonora registra sono botte e risposte rapide, informazioni succinte, spunti per un'inchiesta ancora da fare. Perché quella attuale, costretta entro breve spazio, non può certo considerarsi tale nel pieno senso del termi-

ne. E', più che altro, un "servizio" di colore. Dal quale, chi sa perché, sono state escluse le prostitute più anziane, le veterane del marciapiede, le più frequenti ad incontrarsi, meno attraenti e più cariche di belletti e, forse, di pene, di disincanti. La stessa comprensione umana che si intuisce alle basi di *L'amore che si paga* e degli episodi di Maselli, di Fellini, di Risi, anima, almeno intenzionalmente, *Tentato suicidio*, l'inchiesta sui suicidi per amore diretta da Michelangelo Antonioni. Ma l'episodio appare, senza remissione, il più debole ed inconsistente del film. Il regista non si è limitato a registrare delle dichiarazioni, a cercar di costringere diverse persone a leggere nelle proprie coscienze, ha voluto ricostruire gli aspetti esteriori di alcuni tentati suicidi. Nel far questo egli ha ancora una volta confermato il suo pacato dominio della macchina da presa in un senso tutto formale, ma i vari abbozzi narrativi, costretti entro angusti limiti di "appuntamento", sono spesso risultati frettolosi, narrativamente arbitrari,

psicologicamente oscuri. Si pensi all'episodio della ragazza "esistenzialista", il più sviluppato: formalmente suggestivo, interpretato dalla interessata con una certa vibrazione, risulta, da un punto di vista narrativo, lacunoso, sbrigativo, incoerente. Il caso umano, poco comprensibile, perde il suo indubbio valore d'esempio.

Dei due "racconti", quello di Federico Fellini, *Agenzia matrimoniale*, è il più felice: svelto, spiritoso nell'avvio, si fa a poco a poco patetico, nella pittura di quella goffa ragazza di campagna, disposta a sposare un licanthropo pur di "sistemarsi". Il caso vuol sintetizzare quel che si nasconde, di amarezze e di miserie, dietro l'insegna:

to" fantastico. La presenza di interpreti che non sono coloro i quali hanno vissuto la vicenda sta a confermarlo. Ed io me ne rallegro, si intende, ma non posso impedirmi di osservare come gli stessi esecutori del suo piano si siano fatalmente discostati dalla "fanatica" programmaticità di Zavattini. Il quale ha tenuto ad essere accanto a Francesco Maselli, durante le riprese di *Storia di Caterina*, per sorvegliare che l'editio minor di quello che avrebbe dovuto essere il "film-lampo", girato a tempo di record, nella scia della cronaca, si mantenesse aderente ai presupposti che l'avevano suggerita. Così Zavattini ha voluto che la stessa Caterina, la domestica indotta dalla miseria

su un rapido succedersi di titoli di giornale, non manca di sembrare un poco secca ed affrettata.

Come dicevo iniziando il mio discorso, *L'amore in città* è un film importante, non solo perché parzialmente inedito e comunque stimolante, ma per le conferme e le smentite che offre alla teoria del suo ispiratore. Superficiale nelle inchieste, il cui contributo efficace si riduce soltanto a brevi annotazioni, limitato nei racconti, i quali non possono uscire dal limite bozzettistico, limite peraltro felice qualora la fantasia recuperi i propri negati diritti, la "rivista cinematografica" presenta l'agio di un descrivere libero, entro le giuste proporzioni temporali, in quelli che avrebbero dovuto considerarsi i suoi brani di minor impegno, brani che abbiamo definito, giornalisticamente, *elzeviri* e dove più adatta misura trova l'impressionismo insito per ovvie ragioni in film così impostati. Proprio questo risultato, complessivamente più che soddisfacente, ma non so quanto previsto, dovrebbe indurre a riflettere, in vista dell'attività avvenire, i direttori di *Lo spettatore*.

MISCELLANEA

Su *La maschera di cera* (*House of Wax*, 1953) di Andre De Toth ebbi occasione di anticipare un cenno nel n. III di questa rivista, allorché, riferendo sul Festival di Berlino, sentii il dovere di comunicare al lettore una sommaria impressione anche su questo film, veduto in quella città in un normale spettacolo. Come dissi allora, *La maschera di cera* va considerato il primo autentico film a tre dimensioni (il sistema è sempre il Natural Vision con occhiali polarizzati). E ciò non perché il "3-D" sia qui impiegato in base a finalità rigorose, nell'intento di arrivare ad una nuova espressione creativa, che tenga conto del mezzo tecnico aggiuntosi agli altri di cui si disponeva fino a ieri, ma perché per la prima volta la tridimensionalità appare assorbita nel linguaggio, per lo meno da un punto di vista grammaticale e sintattico. Le figure umane non risultano più come sospese in una sorta di acquario, ma si dispongono, facendo corpo con l'ambiente, sui vari piani (anche se ravvicinati, e qui sta il progresso rispetto ai film precedenti, dove i risultati più apprezzabili erano ottenuti in qualche affollato campo lungo), con una certa *fluidità*, la quale fa sì che il "3-D" porti alle estreme conseguenze i canoni del "panofocus". Intendiamoci, *La maschera di cera* vuol essere ed è soltanto un film ad effetto, di gusto granguignolesco [si tratta, fra l'altro, del "re-make" di *La maschera di cera* (*The Mystery of the Wax Museum*, 1932) di Michael Curtiz, film che sfruttava anch'esso un nuovo, per allora, mezzo tecnico: il "technicolor", ancora bicromatico]; ma questo genere di spettacolo ritrae dal "3-D" un innegabile giovamento. Alludo a taluni movimenti descrittivi della macchina attraverso il museo delle figure di cera, durante i quali i vari gruppi "storici" assumono una plasticità insolita, accentuata dal dondolio di qualche scheletro che si avvicina lentamente allo spettatore; alludo ad un vivace can-can d'altri tempi, con le ballerine che eseguono le loro mosse in direzione dello spettatore. Effettismo ammissibile, quest'ultimo, in quanto rientra in un certo gusto sobrio, che il film dimostra, per l'evocazione d'ambiente, cui concorrono scenografie e costumi ed un notevole Warnercolor dalle



L'episodio «Tentato suicidio», diretto da Antonioni, è il più debole ed inconsistente del film: anche se realizzato con intelligente dominio della macchina da presa, in senso però tutto formale, gli abbozzi narrativi risultano troppo frettolosi, arbitrari e psicologicamente oscuri.

"agenzia matrimoniale". E in un certo senso ci riesce, grazie al garbo del regista, alla sua facoltà di osservazione ambientale e psicologica; ci riesce con estro più pregnante e meno coloristico di quello sfoggiato da George Cukor nel più ampio e sotto taluni aspetti analogo *Mariti su misura* (*The Model and the Marriage Broker*, 1952, v. *Cinema*, n. s. n. 110). Ma non so fino a che punto il risultato debba considerarsi probante, agli effetti di quello che Zavattini vuol dimostrare. Fellini informa che l'avventura qui raccontata è capitata a lui, tale e quale, nella fase di esplorazione, compiuta in vista del piccolo scenario da costruire. Non ne dubito. Ma il tono del racconto è fantasioso (nel senso migliore e più realistico, sia pure), si avverte un processo creativo, attraverso cui la materia bruta si è decantata, si è trasformata in "da-

ad abbandonare il "figlio della colpa" e poi sospinta a riprenderselo dall'ineliminabile istinto della maternità, rivivesse la propria avventura. Il che è avvenuto, con i risultati un po' inerti che dianzi sottolineavo. In un racconto tanto rispettoso di una realtà ben drammatica e tanto sinceramente animato da solidarietà umana, è proprio Caterina, presente ed assente ad un tempo, ad insinuare una nota, che qualcuno potrebbe credere di freddezza, ed è invece solo di inadeguatezza rispetto al mezzo espressivo. A parte ciò, la narrazione è obiettivamente scrupolosa, non senza rapide aperture "alla Maselli" (quei bambini in gioco che scoprono il piccolo abbandonato), non senza intuizioni psicologicamente fini (l'impazienza di Caterina per rivedere il bambino, allorché si reca dalle suore a riprenderselo), e tuttavia la conclusione, basata

tonalità smorzate, con prevalenza dei bruni. E tutt'altro che sgradevole, se pur più ricercato, è quel giochetto dell'imbonitore, che si compiace di far rimbalzare una pallina contro la racchetta che tiene in mano ed a cui la pallina è legata, giochetto che si risolve in una divertita e divertente provocazione per lo spettatore. Provocazione, tuttavia, la quale è di sapore più inedito, meno banale dei soliti lanci di oggetti contundenti, che pur qui non mancano, e soprattutto più giustificata, sempre nel senso della coloritura d'ambiente.

Con tutto ciò non mi sogno di sopravvalutare *La maschera di cera*, che è soltanto uno spettacolo efficiente, nel suo genere, s'intende. Efficiente, tuttavia, più che altro dal punto di vista descritto, esteriore e di linguaggio. Da quello narrativo il film (che racconta l'ormai nota storia dello scultore in cera, divenuto mostruoso e folle in seguito ad un incendio e che, dopo vari delitti, finisce punito secondo una sorta di contrappasso, cadendo nella cera bollente riservata alle sue vittime) ha un difetto: esso scopre il proprio gioco troppo presto, facendo contemplare in precedenza allo spettatore il volto orrendamente sfigurato dello scultore, anzi che riservare per il finale la rivelazione terrificante. Parlo, mi capite, da un punto di vista puramente effettistico, dato che il film non persegue altri scopi. Del resto, se ben ricordo, il film di Curtiz non mancava di cogliere l'effetto cui accennavo, reso più vivo dal colore, cui a quell'epoca non si era avvezzi. Curiosa rinuncia, a dir vero, questa, se si pensa che il De Toth, oltre agli effetti già illustrati, altri ne ha colti con efferato sadismo nei confronti dello spettatore: dall'incendio del museo, ricostruito con una sinistra suggestione, nel fantomatico dissolversi delle figure ceree, liquefacenti tra i bagliori, alla scena notturna nell'obitorio, con il presunto cadavere, coperto dal lenzuolo, che si rizza suscitando il panico degli inservienti. (2). Anche qui il "3-D" esercita una sua funzione, sul piano della produzione di orrore. E teniamo presente che da noi il film viene presentato privo del suono stereofonico, che negli Stati Uniti ne accresceva la suggestione.

Qualche mese fa si pensava, da qualcuno, che questo abile esempio di "grand guignol" potesse costituire la autentica nascita del cinema tridimensionale. Ma, a pensarci bene, e dati gli orientamenti ormai in via di prevalere, al di là e al di qua dell'oceano, è probabile che, invece, esso debba considerarsi la sua fine, in relativa bellezza. Perché il "3-D" comincia ormai ad essere considerato un'ingombrante complicazione, anche da coloro che fino a ieri se ne gloriavano. Continueremo quindi, almeno per qualche tempo, a vedere film tridimensionali, ma saranno, ritengo, gli stanchi frutti di una specie di forza d'inerzia. Poi, un bel giorno il "3-D" si abbinerà stabilmente al Cinemascope oppure sparirà, come era già sparito una volta. E, tutto sommato, non saremo noi a lagnarci.

A proposito di film ad effetto, chiede una menzione *Il risveglio del dinosauro* (*The Beast from 20.000 Fathoms*, 1953), diretto da quell'Eugène Lourie, scenografo francese da tempo emigrato in America, qui, ch'io sappia, alla sua prima prova registica. I suoi precedenti di scenografo includono *Les Bas-Fonds* (*Verso la vita*, 1936) di Jean Renoir; *Werther* (id., 1938), di Max Ophüls; *La bête humaine* (*L'angelo del male*, 1938), ancora di

Renoir; *Sans Lendemain* (*Tutto finisce all'alba*, 1939), ancora di Ophüls; *The Southerner* (*L'uomo del sud*, 1945), sempre di Renoir. Che da simili precedenti possa nascere un film come *Il risveglio del dinosauro* è cosa che può trovare spiegazione solo nell'ambiente hollywoodiano. Quest'opera è un frutto di quel bambinesco "avvenirismo", tipico della mentalità statunitense, portata a confondere la scienza con la fantascienza. Il suo precedente, sfacciatamente ricordato, è *King-Kong* (id., 1933) di Ernest B. Schoedsack e Merian C. Cooper. Al posto del gigantesco scimmione, che trattava gli aeroplani come moscerini, qui c'è un ingente dinosauro, destato da un suo antichissimo sonno dallo scoppio di una bomba atomica. Passo passo, via mare, il bestione si reca in gita a New York, e vi semina il panico, in scene che vogliono riecheggiare, con assai minore abilità anche trucchistica, quelle analoghe di *King-Kong*, finché una ben organizzata offensiva non lo fa stramazze morto. Di fronte ad un film del genere poco c'è da dire, se non per invidiare l'infantilismo beato di chi produce e "consuma" merce del genere, confezionata, per di più, con criteri da film di "categoria B" e con astuzia narrativa assai modesta.

In fatto di assurdità di poco cede al precedente *Arrivò l'alba* (*Never Let Me Go*, 1953) di Delmer Daves, che pure appartiene a tutt'altro genere. E precisamente a quello dei film anticomunisti. Non meravigliatevi del raffronto: quanto a credibilità, siamo sullo stesso piano. Tra un dinosauro che si risveglia in pieno secolo ventesimo ed un giornalista americano che, in un fragile burchiello, si reca dall'Inghilterra fino alle coste sovietiche e, sceso a terra, mediante travestimenti, astuzie e fughe, riesce a rapire, sotto gli occhi della polizia e dell'esercito russo, la propria moglie (russa), cui il suo governo impediva di raggiungere il consorte oltre oceano, tra questi due esemplari di animali la differenza mi pare minima. Il guaio è che anche *Arrivò l'alba*, sebbene assuma spesso un tono intenzionalmente scanzonato, intende esser preso sul serio. Il che, con tutto il rispetto per gli occhi stellanti della stupenda Gene Tierney, in forma come non mai (*lui* è il solito Clark Gable), mi sembra impossibile. A scrivere questo scenario baggiano ci si sono messi in

due, Ronald Millar e George Froeschel, basandosi su un romanzo omonimo di Roger Bax. Clarence Brown ha prodotto, scomodando perfino Krasker, l'operatore di *Henry V* (*Enrico V*, 1945), di Laurence Olivier, ed ora del *Giulietta e Romeo* di Castellani. A nessuno sembra essere balenata, a dispetto della frequente "disinvoltura" del tono, l'idea che se ne potesse fare una farsa (non involontaria): nel qual caso ne sarebbe uscita, penso, una specie di *Il corrispondente X* (*Comrade X*, 1940) di King Vidor, un brutto film che non impediva di fare quattro solenni risate.

Qualche modesta risatina può strapparvi, invece, *Gli amori di Cristina* (*A Millionaire for Christy*, 1951) di George Marshall, una molto prevedibile schermaglia sentimentale, basata su un soggetto di Robert Harari, sceneggiato da Ken Englund. La prevedibilità deriva dal fatto che consimili storie di milionari e di cenerentole, basate su equivoci improbabili, su astuzie non meno improbabili, su ovvie ripicche, le abbiamo già viste cento volte. Tanto che il film, sebbene risalga a due soli anni fa, conserva un'aura vagamente 1935-38, epoca in cui situazioni del genere abbondavano nella commedia sofisticata, sulla scia di *Accadde una notte* (*It Happened One Night*, 1934) di Frank Capra. Oggi la commedia americana serba contatti un po' meno vaghi con la realtà, sia pure di maniera, ed un film di questa sorta, quindi, assume un sapore alquanto arcaico. A conservare i contatti col passato sta poi, oltre all'ormai incartapecorita Una Merkel, relegata in una partecina, il bel Fred Mac Murray, nei panni del regolarmente stranito protagonista. Per lui, si direbbe che gli anni non passino. Gli tiene, con un certo brio, bordone Eleanor Parker. E il raccontino giunge in fondo senza scosse, avaro di situazioni, di trovate, di battute originali o pungenti, ma confezionato secondo norme di pulizia ormai tradizionali.

GIULIO CESARE CASTELLO

(1) E' significativo a notarsi come Chiarini, durante il recente Convegno di Parma sul neorealismo cinematografico, giudicando con distacco, da critico, il film cui aveva collaborato, abbia praticamente sconfessato la propria episodica esperienza di "zavattinismo" integrale.

(2) Scena eliminata dalla censura nell'edizione italiana.

La maschera di cera è esclusivamente un film "a effetto", di gusto granguignolesco, che ritrae dall'impiego della terza dimensione un innegabile giovamento in parecchi dei suoi migliori effetti.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

CARLETTO (Piacenza). - Spieghiamoci più chiaramente. Esistono rubriche di corrispondenza con i lettori che accontentano gli amici come te, sensibili quasi esclusivamente al lato divistico; e la mia non è fra quelle. E c'è la rubrica — come modestamente credo sia questa — dedicata a chi del cinema sa apprezzare l'aspetto più vero e quindi più vivo: il fattore, con rispetto parlando, artistico. Talvolta si può indulgere all'aneddoto (e io vi indulgo sovente, lo confesso), ma sempre in funzione di quel qualcosa che col vero cinema abbia una qualsiasi, ma sicura relazione. Non puoi pretendere che qui io ti elargisca, intorno a Irene Galter, notizie legate soltanto al fattore strettamente privato che può, sì, riuscire interessante, ma spesso ha carattere di inutilità: dovrei invece parlarti dei suoi film. Ma che dirti? Che mi è piaciuta in Roma ore 11? Bugia; era appena appena discreta. Dirti che mi è piaciuta ne Il sole negli occhi? Il film mi è sfuggito. Di Ferzetti si dice un gran bene, e a ragione. Non credo sia stato doppiato nella Provinciale; se l'hai sentito con diversa voce in una rubrica radiofonica è segno che l'attore era impacciato, e, come sovente succede, davanti al microfono si perde non soltanto la disinvoltura ma anche il timbro naturale. E passiamo al "Cirano di Bergerac". No, il doppiatore non credo fosse Cervi; mi hanno parlato di Sandro Ruffini, José Ferrer, nativo dell'isola di Portorico, viene definito in America "jack-of-all-trades", ossia l'artista versatile, dovunque presente, dovunque in azione. Attualmente lavora con un gruppo teatrale, il City Center mi pare si chiami, di Nuova York, dove egli presta quasi disinteressatamente la propria opera di attore, regista e sovrintendente. Dico "disinteressatamente" perché so che percepisce cifre molto basse in confronto a quelle che potrebbe guadagnare stando a Hollywood. Ha recitato in un'ennesima edizione del "Cirano" avendo Arlene Dahl come Rossana, e ora è alle prese con un "Riccardo III" molto impegnativo. La critica, a proposito di quest'ultima interpretazione, non s'è dimostrata entusiasta, ma neppure scontenta. Parlando di cinema, José ha appena terminato di recitare al fianco di Rita Hayworth nella terza edizione di un film desunto da "Pioggia", di W. Somers-

set Maugham. E' il pastore che s'innamora della donna di malaffare. Regia di Curtis Bernhardt. E spero basti. Passando ad affari nostri: grazie per la poesia. Divertente e anche esatta nelle sue osservazioni.

G. C. CASTELLO (Genova). - Grazie dell'informazione a proposito del film "Il grande avventuriero" diretto da Duvvier. Spero che il lettore che mi ha rivolto la domanda un mese fa, trovi ora questa risposta; risposta che posso pubblicare soltanto perché tu hai avuto la bontà di farmi tornare alla mente il film. L'ho visto; ed era spaventevole. C'era un George Sanders sinistro, contrabbandiere e ladro; la vicenda finiva in alto mare mentre il reprobato veniva mitragliato (se ben ricordo; so che uscì dal cinema Misori imprevedendo). E allora: titolo originale, Black Jack; realizzato in Spagna nel 1949; con George Sanders, Patricia Roc, Herbert Marshall, Aline MacMahon e Marcel Dalio.

JOHN IL CINEASTA (Canelli). - Come giudico John Wayne? E' un attore diligente, quasi sempre bravo, talvolta bravissimo, comunque sicuro e di immediata presa sul pubblico. Una sola volta m'ha irritato; in quell' "Iwo Jima" impregnato di bolso militarismo. Wayne, se ho ben capito, è nel cinema da venticinque anni, ma l'inizio della sua fortuna risale soltanto al 1939, all'anno di "Ombre rosse". Prima, tolto l'esordio nell'edizione americana del "Grande sentiero" (chi ricorda l'edizione ad uso degli italiani, con Franco Corsaro?), s'era limitato a filmetti di cow boys per circuiti provinciali. L'attore assicura di non saper recitare; dice che si limita a rifare quel che i registi gli suggeriscono. Dichiarazione di una modestia non giustificata, in quanto che come "actor" egli s'è sempre dimostrato provvisto di mestiere, capace di affrontare situazioni di un'estrema difficoltà (basti pensare a "Un uomo tranquillo") e a risolverle nel più brillante dei modi. E' un pupillo di Ford; forma con Ward Bond ed Henry Fonda e il regista il gruppo degli "irregolari" di Hollywood. Ho letto di recente su una rivista, e l'ho segnalata a Kezich — il curatore di quella ricchissima antologia edita a Trieste e intitolata "Il western maggiorenne" che raccomando a quanti abbiano un benché minimo interesse culturale per il cinema — la storia dello scher-

zo a Fonda. Capitatì in una bettola messicana, durante la lavorazione del film, i quattro avevano scoperto l'esistenza di un boa constrictor nel locale, un innocente serpente che il padrone teneva come cucciolo, come amico da vezzeggiare. Dunque, Fonda beve la tequila e s'addormenta su una sedia. Gli altri, su istigazione di Ford, prendono il boa e glielo mettono intorno al collo. Fonda si sveglia, si libera dal serpente e lo getta addosso a Wayne. Con indifferenza. Poi: parapiglia finale. Forse, come dicono alcuni, non si riuscirebbe ad avere la chiave della personalità, anche artistica, di Wayne se non si conoscesse a fondo quell'eccezionale personaggio che è John Ford. E per oggi ho finito.

U. P. (Milano). - Di scuole di cinema che mettano l'allievo in condizione di "realizzare", che io sappia ne esiste una sola in Italia; ed è il Centro Sperimentale di Cinematografia. Sei timido? E chi non lo sarebbe, all'idea di dover andare per strada, per Milano, armato di cinepresa (termine bizzarro per designare la macchina da presa cinematografica, specialmente a passo ridotto) e tentare il "documentario"? Ma se le persone ti mettono in soggezione, e vuoi realmente provare le tue capacità di osservatore con l'occhio al mirino, perché non dedichi la tua attenzione — e bada che non scherzo — a quelle schiere di gatti che s'aggirano nei fossati del Castello Sforzesco e fra le macerie di Via Legnano? E perché, se realmente pensi di poter fare qualcosa di buono, non mi scrivi ancora rinunciando a dichiarazioni di timidezza e dedicandoti piuttosto alla formulazione di progetti? Sono qui a disposizione dei lettori, l'ho già detto altre volte.

ALFREDO CURATOLO (Genova). - Compilare elenchi di film considerati "capolavori" è sempre un'impresa sconsigliabile. Intanto, non dimentichiamo che per rivedere un'opera e quindi per modificare o confermare un giudizio, occorre chiedere i buoni uffici di un circolo del cinema (ammesso che questo circolo possieda il film in questione). Poi teniamo conto di un altro fattore, il più importante: non conosciamo tutta la produzione mondiale ma soltanto quella che la fortuna, o il caso, o la perfetta distribuzione ci ha messo davanti agli occhi. Perciò: niente elenchi rigidi. Se mai, qualche indicazione alla quale possano essere apportate modifiche. Dell'elenco da voi inviato mi escluderei Roma città aperta: anche a costo di sfidare le ire degli Orlandi e Rinaldi del neorealismo, devo dire che a parte il dato cronologico (ossia di presunto capostipite) il film non ha pregi rilevanti. Vedendolo nel '45, ricordo benissimo, mi venne da pensare: « Ora si possono girare i film come si desidera ed ecco che Rossellini s'attacca al Lang di Furia, all'Howard Hawks di Scarface ». (Preciso che di Scarface avevo solo vaghe notizie, il film non era mai stato proiettato in Italia prima d'allora). Alcuni mesi dopo sentii dire che all'estero si parlava di realismo italiano, altri aggiunsero che si trattava piuttosto di "neo-realismo" (il primo realismo sarebbe stato quello di Martoglio con Sperduti nel buio ecc.), mentre impertinente Gianni Puccini e Umberto Barbaro parlavano di "terza via". "Terza via" era, secondo quel che dice il Migliorini nell'appendice al Dizionario

Moderno del Panzini: « conubio più o meno evidente fra linguaggio cinematografico (racconto per immagini, essenzialmente visivo) e linguaggio teatrale (racconto con parole, essenzialmente auditivo) ». Imprecisa la spiegazione, errata la data: il Migliorini parla di "termine foggato da Umberto Barbaro (Bianco e nero, 1947) » mentre esiste un articolo, pubblicato alla fine del '45, su Film d'oggi, da Gianni Puccini che reca appunto il titolo "La terza via" e chiarisce l'espressione. Il libro di Kracauer è annunciato da Mondadori. La grammatica dello Spottiswoode era edita nelle edizioni di Bianco e Nero: e finora, nonostante l'arrivo di altri libri, mi risulta insostituibile.

ANGELO GOZZANO (Ventimiglia). - Non posso assolutamente lasciar cadere nel cestino la tua lettera, dato che potrebbe costituire una buona fonte di informazione per quei lettori che seguono con attenzione le vicende del film comico. « Ho notato — tu scrivi — nel numero 117 di Cinema, nell'articolo "Trent'anni di cinema francese a Venezia", che una delle foto è presentata col titolo originale Max illusioniste. Il titolo non corrisponde al film, a quanto mi consta. La foto rappresenta Max Linder che mostra una moneta a diverse persone le quali guardano meravigliate. Nel film, si badi, Max non fa alcun gioco di prestigio bensì esibisce la moneta per invitare la servitù — promettendo quel denaro in ricompensa — a rendere più breve possibile il soggiorno della suocera che ha annunciato il suo arrivo col proposito di far visita alla figlia. Nel breve film infatti il personale di casa Linder ne fa di tutti i colori per indispettare la suocera; e questa riparte poco dopo mentre Max, fingendosi spiaciuto, addossa la colpa dei malanni alla servitù. Il film porta il titolo italiano di "Ah! Che disgrazia avere un genero!" ». La spiegazione di questa tua competenza la fornisci alla chiusa della lettera: tu — e di questo il sovrintendente di qualche cineteca dovrebbe tenere conto — possiedi una copia di quella comica linderiana.

C. C. (Senza indirizzo). - L'attore nel film era pubblicato nelle edizioni di Bianco e Nero: scrivi alla redazione della rivista chiedendo altri chiarimenti. Aristarco non ha mai recensito su Cinema i film Ossessione e Les Enfants du Paradis essendo la rinascente della rivista posteriore alla presentazione delle due opere, ma ha avuto modo di parlare di Visconti in quel fascicolo di Sequenze dedicato al cinema italiano (e presto ritroverai parti del saggio, immagino, nel volumetto che Aristarco sta per dedicare, nelle edizioni Guanda, a Visconti).

GURU' (Sarzanà). - No, il film The Beggar's Opera — l'ho già spiegato un'altra volta — non è tratto dalla Dreigroschenoper di Brecht e Weill (per questo c'è invece il film omonimo diretto da Pabst ventitré anni fa). The Beggar's Opera è il recente adattamento che Christopher Fry ha operato sull'originale testo di John Gay, e che il regista Peter Brook (quello che due mesi fa ha curato un "Re Lear" per la televisione americana, con Orson Welles protagonista) ha diretto. Sir Laurence Olivier è Macheath; Dorothy Tutin è Polly Peachum.

IL POSTIGLIONE

un soggetto ideale per il bianco e nero. Il colore è contro indicato per una storia così fortemente drammatica e violenta. Ci sono molte parti che si svolgono fra la povera gente, e la miseria a colori finisce per non essere più miseria.

« Purtroppo nel Cinema domina la ragione commerciale e il film si è dovuto fare a colori. Il colore è venuto per ultimo in Italia, ma ormai è venuto e adesso nessuno vuol fare più film in bianco e nero. Quanto durerà questa moda? Non saprei. Non posso nemmeno dire qual è il risultato da me ottenuto, perché tranne qualche scena isolata, io non ho visto del film che riproduzioni in bianco e nero. Voglio augurarmi che il film stampato interamente a colori possa riservarmi liete sorprese. Tuttavia il colore è una conquista del cinema e se bene usato può dare ottimi risultati. Io mi riprometto di fare un altro film a colori, ma con un soggetto adatto e la preparazione che ci vuole ».

— E gli interpreti?

« Magnifici, dalla Toren a Cervi a Vanel, ai contadini e contadine, impressionanti di forza e di verità ».

— Una vera babele, mi sembra, perché a giudicare dai nomi, nel suo film si sono parlate varie lingue, compresi i dialetti, no?

« Purtroppo ai guai delle coproduzioni si sono aggiunti quelli del contatto di attori professionisti con interpreti presi dalla vita reale. Certo non è stato facile mettere d'accordo tante lingue e dialetti, il che poi voleva dire modi di sentire e di vedere spesso contrastanti; ma il punto d'incontro si è riusciti a trovarlo nel calore umano del personaggio che ognuno doveva far vivere ».

« L'attore, il vero attore, finisce sempre per indossare, volente o no, l'abito mentale o psichico del personaggio che rappresenta e allora le differenze scompaiono o si attenuano talmente che non si notano più, e il contadino somiglia all'attore e viceversa, l'attore francese all'inglese e tutte due all'italiano. Parlano lingue diverse che tranne rare eccezioni non capiscono, ma finiscono per intendersi benissimo recitando le loro parti. Cioché alla fine, le varie versioni, italiane, francesi, inglesi, per il miracolo del doppiaggio — in questi casi veramente prezioso — sembrano girate in presa diretta e con interpreti dello stesso paese ».

— Ma allora lei è entusiasta delle coproduzioni?

« Niente affatto, io sono del parere che il cinema dovrebbe essere fatto da interpreti e con soggetti propri al paese che li realizza, in quanto i buoni film sono sempre l'espressione intima dei popoli che li producono. Tuttavia, non bisogna dimenticare che il cinema è un'arte applicata all'industria; il fattore industriale ed economico ha una enorme importanza e le coproduzioni rientrano in quest'ordine di idee ».

« Quando perciò si è costretti a farle è doveroso trarne quanti vantaggi si può. Questi vantaggi, lo dico subito, da un punto di vista artistico, consistono principalmente nella collaborazione di interpreti spesso di grande valore e, perché no?, in una specie di trasfusione di un buon sangue diverso dal nostro (perciò è indispensabile che gli elementi che vengono associati ai nostri siano di prim'ordine) e si sa che quasi sempre gli incroci danno buoni frutti. Speriamo che Maddalena non mi smentisca ».

(a cura di A. NAVARRO-LINARES)

DALL'INCORONAZIONE ALLE FIORAIE

GEORGES CHARENSOL elogiò, nelle "Nouvelles Littéraires", il miracolo della ritrasmissione dalla Abbazia di Westminster della cerimonia dell'incoronazione, alla quale erano invitati pochi privilegiati. « Francesi, belgi, olandesi, tedeschi, residenti a centinaia di chilometri, videro sugli schermi televisivi il prodigioso spettacolo. Gli operatori condussero le loro "camere" con straordinaria perizia... ».

In Italia abbiamo visto i dettagli della cerimonia in numerose cineattualità, nel *Coronation Day* — un documentario di dieci minuti che troviamo incluso anche nel programma inaugurale della Rassegna Internazionale del Documentario —, e sul grande schermo del Cinemascope, durante le proiezioni di "saggio", a Venezia.

Ci sia consentito, poiché c'è offerta l'occasione di tornare sul tema, di rievocare, con l'aiuto di una nota di M. Tardy su "Ciné-Amateur", la prima *Incoronazione* della storia del cinema. Fu Georges Méliès che venne incaricato di portare sullo schermo, per primo, una cerimonia regale simile a quella di cui fu protagonista Elisabetta, allorché la "Warwick" di Londra lo invitò a ricostituire la consacrazione di Edoardo VII. Ricostituire non è girare dal vero. Ma, d'altra parte, a quel tempo l'interdizione di fotografare all'interno dell'Abbazia di Westminster era assoluta. Fu un lavoro considerevole — racconta M. Tardy — e Méliès dovette costruire nel giardino della sua proprietà, a Montreuil, una gran parte dell'interno della cattedrale, su disegni che dovette andare a prendere, sul posto, a Londra, mentre si fecero eseguire, sulla base di documenti autentici, tutti i costumi e gli accessori necessari. Gli stessi maestri delle cerimonie di Westminster vennero a Montreuil per ordinare la sfilata, che fu un'esatta riproduzione della realtà. Le altre cerimonie della consacrazione furono riprese a Londra. Il pubblico inglese acclamò l'*Incoronazione* come se vedesse sullo schermo il vero re, e i giornali britannici dell'epoca rivolsero alla pellicola molte lodi. Anche il re ebbe la curiosità di chiedere a Urban, direttore della "Warwick" e agente di Méliès, di proiettare il film al castello di Windsor. La corte e il re, sapendo che si trattava di una ricostruzione, furono stupiti della perfezione del lavoro. Edoardo VII disse: « La cosa straordinaria è che io mi riconosco benissimo, riconosco la regina, e se non fossi sicuro del contrario, crederei che siamo noi stessi, in persona ».

La "vue" — ancora non si diceva "il film" — richiese la presenza di circa 300 attori e costò 80.000 franchi, somma enorme per l'epoca. Ma, in cambio, fu un gran successo all'attivo di Méliès.

Purtroppo, narra ancora il Tardy, nessuno è profeta in patria, e un giornalista francese scrisse sul "Petit Bleu" un articolo tra i più grotteschi, in cui Méliès, dopo aver tanto lavorato per produrre uno spettacolo così complesso, e di non poche responsabilità, si vide trattare semplicemente da falsario!

Ecco cosa costò al nostro pioniere, che aveva preceduto i tempi, fare una "ricostruzione", quando il "credo" del pubblico era assai più semplice: « Dal momento che

è fotografia, deve essere dal vero ».

Gli inglesi non considerarono la "ripresa" della consacrazione una soperchieria, ma il "Petit Bleu" non rinunciò ad accusare con violenza Georges Méliès. Ecco la sua prosa scandalistica, piena di titoli vistosi, apparsa il 23 giugno 1902:

« Edoardo VII a Montreuil - Sala del trono in tela dipinta - Re e Regina finti - La Cerimonia storica - Girate! »

Signori Inglesi, vi si vuole ingannare! E teniamo a farvelo sapere, al rischio di gettare una doccia fredda sul vostro entusiasmo di spettatori stupefatti! La verità prima di tutto!

Sì! Vi si vuole ingannare, londinesi, annunciandovi che il giorno stesso dell'incoronazione delle Loro Maestà Edoardo VII e Alessandra nella celebre Abbazia di Westminster, potrete contemplare dal vostro palco, in un celebre music-hall (l'Alhambra), la cerimonia storica, ripresa dal vero per mezzo della cinematografia, e immediatamente riprodotta su pellicola per la vostra curiosità a allegrezza ».

Ma, nonostante la foga del "Petit Bleu", gli inglesi sorbirono religiosamente, con rispetto delle Loro Maestà, false o vere, la "ripresa" del "mago": il quale, alla lettura dell'articolo, pare che sia scoppiato a ridere.

A una proiezione dei documentari di Francesco Maselli *Ombrellai, Fioraie, Zona pericolosa*, ho sentito un giudizio sussurrato nell'oscurità, tra spettatori "coltivati": "il Vespignani del cinema". E' una definizione che ben si addice al Maselli, cineasta sensibile, patetico, dichiaratamente populista. *Fioraie* e *Ombrellai* si ricollegano direttamente al mondo, che spesso è un po' cupo e lugubre, di *Finestre*, di *Sport minore*, e di altri cortometraggi di Maselli.

Piace, a questo giovane regista, scegliere un tema, come farebbe un musicista, ed ottenerne tutte le variazioni possibili. A volte, riconosciuto il metodo, non si può non rimproverarne gli schemi fissi. Le variazioni sono come un attardarsi, un baloccarsi, senza approfondire o rinnovare la trovata iniziale. *Fioraie* e *Ombrellai*, per esempio, sono realizzati con assoluto garbo, con irreprensibile perizia, ma è difficile che dalla grazia si scenda a qualcosa di più profondo: è come — mutatis mutandis — Boccherini, che sfoggiò tutte le risorse della sua grazia e delicatezza, senza arrivare più dentro. Ed è dove vorremmo che giungesse questo realizzatore cui non manca, ormai, che un maggiore mordente per iscriversi tra i più rappresentativi di tutto il nostro documentarismo.

In *Zona pericolosa* affronta il tema degli spettacoli e delle letture per ragazzi: l'inchiesta, specialmente nel settore dei fumetti, non è priva di argomentazioni che invitano alla riflessione. Se non ci sembra che *Zona pericolosa* oltrepassi il suo scopo di denuncia, che diventa talvolta anche macabra, è per il ricordo di *Ragazzi al cinema* di Sabel: una pellicola che affronta scientificamente il tema (col vantaggio, però, di avere un metraggio più che raddoppiato a disposizione), e con il rigore proprio del Sabel, con quella capacità, che gli è propria, di esaurire, giovandosi di una tecnica controllata, stringente, geometrica.

MARIO VERDONE



*Rascel insegnante nel film La passeggiata
(ex La prospettiva) da lui stesso diretto.*