# 

SPED. IN ABB. POSTALE - STUDE

GENTO 12

NUOVA SERIE - 30 DICEMBRE 1985

### FORMATO RIDOTTO

### CHE COSA SUCCEDE ALLA FEDIC?

IL vice presidente della FEDIC Annoni di Gussola Pier Maria parlando della sovvenzione che lo Stato italiano concede alla Federazione Italiana dei Cine Club dice: " ma se anche ciò non avvenisse, i cineamatori potrebbero e possono benissimo farne a meno, in quanto non è una loro professione il cineamatorismo, ma un diletto ». In questa chiara ed inequivocabile dichiarazione è espressa la posizione aristocratica e retrograda di alcuni componenti il Comitato Direttivo della FEDIC e soprattutto dell'UNICA, nella quale il conte Annoni occupa la posizione di membro del Comitato permanente. Nonostante che i cineamatori ad ogni Congresso chiedano aiuti per poter produrre, nonostante che dall'inchiesta che stiamo conducendo si sia palesemente dimostrata l'impossibilità di una pur che minima attività in formato ridotto senza una assegnazione di pellicola, Annoni insiste nel dire che possono benissimo farne a meno...; purtroppo temiamo che questa "posizione" del conte Annoni prevarrà nella FEDIC perché il C.D. è composto in buona parte da romani che non si curano molto della sorte della Federazione e da un gruppo di milanesi che la pensa alla maniera di Annoni; di modo che il piccolo gruppo che lavora a favore del formato ridotto si troverà sempre battuto. Ci giunge ora notizia che alla prossima Assemblea della FEDIC (9-10 gennaio 1954) sarà eletto il nuovo Consiglio direttivo, la qual cosa ci riesce gradita perché molto ci aspettiamo.

Nonostante il «possiamo farne a meno», il conte Annoni sostiene che « il cinema d'amatore deve essere incoraggiato e la sua attività deve essere spronata ed aiutata dallo Stato, per tre motivi»:

1) perché espressione di un'arte e di una idea pura, senza ragione di lucro; il "motivo" si commenta da sé;

2) perché propagazione spontanea della cultura, della civiltà del livello sociale e della tecnica di un popolo; povero popolo italiano se la sua civiltà è rappresentata dall'incredibilmente falso Un libro di fiabe e dal fasullo e psicanalitico Treno merci;

3) perché fusione fra le genti, senza distinzione di classe: dichiarazione oltremodo ipocrita e ben lontana dalla verità. Ad esempio a Bruxelles si sono incontrati un gruppo di "signorotti" che non rappresentano niente e nessuno al di fuori di se stessi: un "signore" partito in aereo da Melbourne (Australia), un altro partito in automobile da Barcellona ed un altro ancora partito in motonave da Buenos Aires. Ricordiamo il neo presidente dell'UNICA, Alvaro Antunes, 14º classificato su 19 concorrenti nella categoria film a soggetto, motivo di ironici commenti a Bruxelles dopo la battuta del presidente uscente, René Baken: the right man in the right place (il giusto uomo al giusto posto).

A Bruxelles non si sono visti film artistici (e ci sono seri dubbi che di tali film all'UNICA se ne siano mai visti) ma piuttosto vani e ridicoli conati filmici di una ben determinata categoria di persone; altro che senza distinzione di classe... Nel Bollettino del cine-club Milano a proposito dell'autrice di Pêcheurs sans port, film premiato a Bruxelles, così si legge: « Abbiamo conosciuto la Signora Jacquelin e possiamo affermare che si tratta del più straordinario cineamatore-donna che ci sia mai stato dato di avvicinare. Poiché la sua fortuna glie lo permette, ella gira per il mondo e raccoglie con la sua cinepresa le impressioni più caratteristiche che colpiscono la sua sensibilità ». Ecco il tipo classico di cineamatore che Annoni auspica e che l'UNICA rappresenta.

Il conte Annoni protesta perché l'UNICA non è rispettata, ma come poter avere fiducia in un organismo che permette una giuria composta da: un sarto militare, due industriali, due commercianti, un agente di pubblicità, un radiologo, un agrario, un benestante, ecc.? Non sembra piuttosto una commissione della Camera di Commercio?

In tutti i paesi aderenti all'UNICA (ad eccezione dell'Inghilterra dove esiste la piú seria ed organizzata federazione di cineamatori) solo chi possiede una cinepresa ed il materiale complementare può fare del cinema, e ciò spiega la carenza di giovani in queste organizzazioni e la pletora di cinquantenni. Ricordiamo che a Bruxelles ponemmo delle chiare domande a tutti i rappresentanti.

Domanda: Esistono dotazioni federali nel vostro paese?

Risposta: No, ogni cineamatore possiede una propria attrezzatura.

Domanda: Qualora un giovane desiderasse realizzare un film e non ne avesse i mezzi?

Nesuna risposta: tutti si sono trovati imbarazzatissimi e i più preferirono trincerarsi dietro il je ne comprends pas.

Domanda: Qualora un giovane si rivolgesse a voi per l'uso del materiale, glielo mettereste a disposizione, e, ad ogni modo, ciò è mai successo?

Risposta: Sí, naturalmente, no, non è mai capitato.

Domanda: Come mai ci sono pochi giovani nella vostra federazione?

Risposta: Nessuna, solo qualche borbottio insignificante, o mimiche facciali esprimenti disagio o incapacità a trovare una risposta.

Ricordiamo ancora che la maggiore organizzazione americana di cineamatori, la Cinema Amateur League di Nuova York, non intende aderire all'UNICA perché la considera una organizzazione poco democratica.

A che serve dire che le porte dei Club sono aperte a tutti quando sappiamo che solo chi ha notevoli possibilità finanziarie può fare del cinema?

Il Governo italiano stanzia alcuni milioni all'anno per la FEDIC, i quali, al dire di Annoni, dovrebbero servire a dilettare i cineamatori. Ma se questo fosse lo scopo precipuo saremmo i primi chiedere ad alta voce la soppressione di tale 'contributo'. Si pensi un po' situazione: il Governo, tramite la FEDIC, assegna ai cineamatori sparsi per la penisola una cinepresa, affinché questi possano filmare la gita sociale, la propria moglie o fidanzata al mare o ai monti, i vagiti e gli sgambettamenti del pupo appena nato, i fiori e le farfalle del parco cittadino. Va bene che oggi la maggior parte cosi si diletta, ma il bello è che Annoni vorrebbe che questo fosse codificato, perché proprio un film di questo genere è stato da lui scelto per rappresentare l'Italia Bruxelles, a Cannes, a Stoccolma: Un libro di fiabe. Ed è uno di questi film che ha avuto i massimi onori a Bruxelles: Royaume des fleurs.

Continuando nella pubblicazione delle risposte ricevute in seguito alla nostra inchiesta presso i cine-club che non parteciparono al Concorso di Montecatini, crediamo opportuno riportare per estesso la risposta al n. 1 (come giustificate il fatto di non aver presentato alcun lavoro al Concorso di Montecatini?), ricevuta dal cine-club Treviso, a firma di Leonardo Autera e Corrado Malaspina:

" Ciò è avvenuto per varie ragioni: soprattutto per le impossibilità finanziarie che non ci permettono di acquistare quel dato numero di metri di pellicola necessario per intraprendere una seria lavorazione. Alcuni soci continuano a considerare (o sono tornati a tale considerazione dopo una parentesi d'entusiasmo) il passoridottismo come un'attività "ginnico-sportiva-ricreativa". Il nostro presidente Nascimben è sempre fuori sede dato che ora si è "trasformato" in prolifico documentarista in passo normale. Nei passati concorsi il nostro cine-club si è sempre brillantemente distinto; purtroppo però il capitale è uscito sempre dalle tasche di coloro che ora non si curano più del passoridotto. I sottoscritti hanno spesse volte richiesto alla FEDIC l'invio di pellicola anzicché di altro materiale, ma non s'è mai vista arrivare. Nel 1952 abbiamo realizzato, con i soldi di un nostro amico ora non più in vena di elargizioni, il documentario Forme nuove del ferro classificatosi secondo al concorso di quell'anno. Tempo fa il segretario della FEDIC nel menzionare (vedi il suo articolo su "Ferrania" n. 5 del maggio 1953) i migliori film di tale annata non ricordava più la nostra fatica, misconoscendone quindi i meriti.

e ciò ancor più ci meraviglia oggi che detto documentario ci viene richiesto per rappresentare con una certa dignità l'Italia prima a Bruxelles (ove si classifica il migliore degli italiani), poi a Cannes, ed ora a Stoccolma.

"Da ciò risulta, noi crediamo, facilmente chiaro che le nostre carte sono in perfetta regola, ed è per questo che non riusciamo a capire perché non ci viene inviata la pellicola tanto desiderata. Ciò ci induce, purtroppo, a pensare che vi sia qualcuno che non ritiene cosa possibile l'esistenza di più di un solo buon elemento in ogni cine-club ».

I) dottor Mario Benvenuti ci ha fatto pervenire da Pisa una lettera, sempre in risposta alla nostra inchiesta, della quale stimiamo doveroso riportare un ampio brano, perché pensiamo che mettere i lettori in diretto contatto con gli scriventi sia cosa oltremodo utile:

« Circa un anno fa, il 1º novembre 1952, scrissi alla Segretaria della FEDIC per avere informazioni circa la eventuale costituzione in Pisa di un Cineclub. Il 12-11 mi si rispondeva dandomi le informazioni richieste e segnalandomi che in città già c'era chi si stava occupando della cosa. Si riservava di comunicarmi il nominativo per metterci in contatto per un lavoro unico. Il 9-12 mi si segnalava la persona che avrebbe da tempo preso l'iniziativa di costituire un Cine-club a Pisa. Questa persona non esiste, almeno a quell'indirizzo, né mai l'ho sentita nominare nell'ambiente dei cineamatori pisani, che frequento dal 1940.

"Qualche tempo dopo ebbi, indirizzata a me come presidente del Cine-club Pisa, la circolare di convocazione dell'Assemblea Generale del 10-1-53 a Roma, alla quale decisi, nonostante tutto, di partecipare. Senonché il 29-12-53 ricevevo il seguente telegramma: "Pregasi soprassedere ogni iniziativa Cine-club attesa ulteriori comunicazioni. Federazione Italiana Cine-club FEDIC", e il 31-12 una lettera della Segreteria che mi comunicava che l'iniziativa di costituire il Cine-club di Pisa "era già stata autorizzata direttamente dal Presidente della Federazione comm, Tito Marconi ed è attualmente in pieno sviluppo". Si riservava inoltre ulteriori comunicazioni, che però non sono arrivate, come non mi è mai stato comunicato il nome della persona che avrebbe preso l'iniziativa autorizzata.

« Ho sospeso quindi ogni contatto per la costituzione del Club, che fra parentesi era già a buon punto, in attesa degli eventi autorizzati dal comm. Tito Marconi, e non partecipai all'Assemblea Generale, e non ho inviato lavori a Montecatini; posso però assicurarti che nessun club di Cineamatori svolge una pur minima attività in Pisa, anche se il Cine-club Pisa riceve, al mio indirizzo, col mio nome come dirigente e col mio indirizzo figura in vari elenchi di diverse riviste specializzate, non solo, ma proprio su "Cinema" risulta fra quelli che avrebbero avuto materiale dalla FEDIC. Ora, se esistesse a Pisa un Cine-club, o soltanto una iniziativa personale per costituire un Cine-club ne sarei senz'altro a conoscenza, data la città piccola, quasi un paese, e la mia notorietà in questo campo; a meno che non si tratti di una iniziativa personale, ma talmente personale che non lo sa nessuno. Che poi qualcuno abbia ricevuto materiale FEDIC, dato che non sono io né alcuno dei miei conoscenti, dimostra che qualcuno ha approfittato della confusione (nella migliore delle ipotesi) creata dalle varie autorizzazioni romane ».

Ciò che Benvenuti scrive è assai grave; attendiamo dalla Segreteria della FEDIC una chiarificazione. Ad ogni modo possiamo attestare che da un anno a questa parte, negli elenchi ufficiali, Benvenuti ha figurato quale presidente del Cineclub Pisa, che a Roma nel gennaio '53 è stata assegnata al c.c. Pisa una cinepresa: però nessuno era presente a ritirarla (ora chi ha in mano quest'apparecchio?). Appare chiaro, sia dall'assenza di cineamatori pisani a Montecatini, sia da quanto scrive Benvenuti, che un cine-club a Pisa non esiste. Si ripete quindi, ma in maniera assai più oscura, quanto è avvenuto a Pavia: un'altra cinepresa è stata assegnata prima che il cine club fosse costituito. Ma che succede alla FEDIC?

GIORGIO TRENTIN

# CIMEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Nuova serie Volume IX FASCICOLO 124

Anno VI - 30 Dicembre 1953

#### Questo numero contiene:

Formato ridotto	П	di	cop.	
Cinema-gira			346	
С.				
I due piatti della bilancia		٠	349	
PIO BALDELLI				
Un neoralismo dolcemente polemico .	•	,	350	
PIETRO BIANCHI				
Ragazzi e censura		٠	355	
SERGIO DE SANTIS				
"Why Burstyn was headed for Rome"			357	
RICCARDO REDI				
Buono o cattivo il vino nuovo?			359	
GIANCARLO TESI				
Sempre rosso l'emblema del coraggio?	٠		362	
Circoli del cinema		٠	366	
ROGER MANVELL				
Sullo schermo il diavolo diverte			367	
FRANCO ROSSETTI				
Retrospettive: La marseillaise	•		368	
GIULIO CESARE CASTELLO				
Film di questi giorni			371	

#### \* Redazione: DAVIDE TURCONI - Impaginazione: F. F. FRISONE \*

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Via Serio, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ, DI ROMA: Dr. Fausto Monte santi, 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 Screet. - 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: Alida Valil e Farley Granger nel film "Senso"



Susan Hayward in una inquadratura del film Tempeste sul Congo.



(Sopra) La ripresa d'una carrellata durante la lavorazione di Senso, Il film che Luchino Visconti sta attualmente realizzando. (In basso) Marcello Mastroianni in una scena di Giorni d'amore di Giuseppe De Santis.

niacolor) di Giuseppe Raccugia; Prima di sera (Imperial Film Rozcoli) di Piero Tellini; Gran Varietà (Excelsa-Roma Film; in Ferramacolor) di Domenico Paolella; La corda d'acciaio (Zodiaco Film) di Carlo Borghesio; Il grande addio (Flanagan Film) di Renato Polselli.

#### Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Eterna femmina (Prod. Cino Del Duca; in Techni-color) di Edgar G. Ulmer e Marc Allégret; I cinque dell'Adamello (Cinemontaggio) di Pino Mercanti; Il matrimonio (Filmcostellazione; in Ferraniacolor) di Antonio Petrucci; Pietà per chi cade (Rizzoli-Royal) di Mario Costa; Non vogliamo morire! (Zan-cle Film) di Oreste Palella; Torna! (Labor Film-Titanus; in Ferraniacolor) di Raffaello Matarazzo; La Sultana Safiyè (Trombetti-Efi Kollektif Sirketi) di G. D. Martin; Disonorata (General Film; in edizione normale e per schermo panoramico) di G. W. Chili; Amori di mezzo secolo (Excelsa-Roma Film; in Ferraniacolor) diretto da Glauco Pellegrini (con Eleonora Ruffo, Franco Interlenghi, Paola Borboni, Luigi Tosi), Antonio Pie-trangeli (con Carlo Campanini, Lea Padovani, Umberto Melnati), Pietro Germi (con Maria Pia Casilio, Albino Cocco, Lauro Gazzolo), Mario Chiari (con Alberto Sordi, Silvana Pampanini, Carlo Hintermann, Alba Arno-

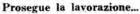
#### ITALIA

#### Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: La campana di San Giusto (ovvero La canzone di Trieste; una vicenda d'amore che si svolge nel 1915-18 a Trieste; Glomer Film), registi Amendola e Mac, operatore Alvaro Mancori, interpreti Roldano Lupi, Andrea Checchi, Mirella Uberti, Franco Pastorino, Piero Lulli, Elli Parvo, Leo Garavaglia, Renato Malavasi, Sergio Sauro, Anna Piran Maggi e la voce di Achille Togliani; Smarrimento (storia di un giovane che si rovina per amore di una ballerina per poi tornare sulla retta via; Filmosa), regista Filippo Ratti, operatore Romolo Garroni, interpreti Flora Lillo, Piero Palermini, Loris Gizzi, Amedeo Trilli, Corrado Annicelli, Roberto Bruni, Toni Angeli, Anna

Bellinzaghi; Attila (rievocazione della figura del "flagello di Dio", sullo sfondo dell'invasione dell'Europa e dell'Italia settentrionale da parte degli Unni; Lux Film-Ponti-De Laurentiis-Lux Comp. Ciném. de France; in Technicolor), regista Pietro Francisci, operatore Aldo Tonti, scenografo Flavio Mogherini, costumista Veniero Colasanti, interpreti Anthony Quinn ("Attila"), Gino Cervi (Leone I), Henri Vidal ("Ezio", generale romano), Claude Laydu (l'imperatore Valentiniano), Sophia Loren, Ettore Manni, Irene Papas, Co-

lette Regier, Edoardo Cianelli; Cento serenate (il paesaggio e le canzoni di Napoli sullo sfondo delle vicende di cinque personaggi principali; Trionfalcine), regista Anton Giulio Majano, operatore Adalberto Albertini, interpreti Maria Fiore, Giacomo Rondinella, Gérard Landry, Fiorenzo Fiorentini, Gianna Damiani, Alberto Talegalli, Luisa Rivelli, Flavia Soli-vani, Enrico Poli, Francesca Viale, Edoardo Passerelli, Nino Vingelli, Isabella Abati, John Douglas; Il prigioniero del Re (ovvero La maschera di ferro: una libera evocazione delle vicende narrate da Alessandro Dumas, cui gli americani hanno già attinto per lo meno un paio di volte: nel 1929 per The Iron Mask di Allan Dwann con Douglas Fairbanks, e nel 1939 per The Man in the Iron Mask di James Whale con Louis Hayward; Prod. Venturini; in Ferraniacolor), registi Giorgio Rivalta e Richard Pottier (quello di Caroline chérie), operatore Arturo Gallea, interpreti Pierre Cressoy (nella doppia parte di Luigi XIV e del fratello gemello), Armando Francioli, Andrée Debar, Luigi Tosi, Xenia Valdieri, Nerio Bernardi, Adolfo Geri, Marcello Giorda, Miranda Campa; Pellegrini d'amore (Prod. Forzano), regista Gioacchino Forzano, operatore Aldo Giordani, interpreti Sophia Lo-ren, Alda Mangini, Enrico Viarisio.



...dei seguenti film: Senso (o Uragano d'estate; Lux Film; in Technicolor) di Luchino Visconti; Giorni d'amore (Excelsa; in Ferraniacolor) di Giuseppe De Santis; Rompicollo (Fax Film; disegni animati in Ferrava, Arturo Bragaglia), e Roberto Rossellini (con Antonella Lualdi e Franco Pastorino), operatore Tomino Delli Colli; Cose da pazzi (Kronos Film) di G. W. Pabst.

#### Si è costituito a Roma...

...un "Comitato di coordinamento Film per Ragazzi" allo scopo di studiare e risolvere tutti i problemi che si riferiscono alla cinematografia destinata alla gioventú. Il programma di attività comprende anzitutto una serie di spettacoli (già iniziatisi nella seconda metà di dicembre) che si svolgeranno in una ventina di città fino ai primi di aprile del 1954, nel corso dei quali verranno proiettati circa quaranta film per ragazzi, quasi tutti di produzione estera, già in possesso della Cineteca Scolastica; quindi la produzione di materiale adatto allo scopo, per il quale è già allo studio una importante combinazione industriale e finanziaria; e infine l'istituzione di un circuito di distribuzione autonomo o almeno specializzato in tale particolare settore. Fanno parte del Comitato: un rappresentante della Presidenza del Consiglio (Servizi della Cinematografia); il Comm. Tommaso Fattorosi, Commissario Governativo dell'Istituto Nazionale LUCE; l'on. Delli Castelli, Direttrice del "Centro LUCE Film Ragazzi", promotrice dell'istituzione e particolarmente preposta al settore produttivo; l'on. Tibaldi Chiesa, Segretaria Generale della A.F.J. ("Amis Film Jeunesse''); il Prof. Remo Branca, Commissario Governativo della Cineteca Scolastica; l'on G. Elkan, Commissario Nazionale della Gioventú Italiana, e il Prof. D'Alessandro,



Direttore Generale del Commissaria. to per la Gioventú.

#### La quindicesima edizione...

...della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia verrà spostata di cinque giorni rispetto alla data di mizio degli anni precedenti: secondo quanto è stato annunciato dopo la riunione del Consiglio di Amministrazione dell'Ente Autonomo per la Biennale, che ha approvato il calendario delle manifestazioni per il 1954, la Mostra avrà luogo infatti dal 25 agosto al 9 settembre.

#### Ava Gardner...

...che dovrà sostenere il ruolo di una ballerina gitana nel film in Technicolor La Contessa scalza che Joseph L. Mankiewicz incomincerà presto a dirigere a Cinecittà, sta prendendo attualmente lezioni di danza e di lingua spagnola. Prenderanno parte al film, che è prodotto dalla "Figaro Film" (United Artists-Rizzoli-Haggiag) i seguenti attori: Rossano Brazzi (nel ruolo di un conte italiano che sposa la protagonista), Humphrey Bogart (che sarà il regista che scopre la danzatrice), Valentina Cortese (la sorella del Conte), Edmond O'Brien, Marius Goring e Alberto Rabagliati.

#### Renato Gualino ...

... ha lasciato la Presidenza dell'Unione Nazionale Produttori Film — carica da lui tenuta fin dal 1945, cioè dall'anno di costituzione dell'Ente per dedicarsi piú assiduamente alla propria società di produzione: al suo posto è stato eletto Presidente Goffredo Lombardo, nel corso dell'As-semblea Generale dell'Unione tenutasi presso l'A.N.I.C.A. Le altre cariche sociali per il prossimo biennio sono le seguenti: Vice-Presidente Giulio Manenti, Consiglieri Fortunato Misiano, Antonio Mosco, Renato Gualino, Alberto Giacalone, Ermanno Donati, Carlo Ponti, Niccolò Theodoli, Antonio Mambretti, Vincenzo Buffolo, Sandro Pallavicini, Antonio Jannotta, Giuseppe Pasquale. Il Comitato Direttivo del Gruppo Nazionale Produttori di Cortometraggi e Attualità (facente parte dell'Unione Produttori) risulta cosi composto: Pallavicini Presidente, Jannotta Vice-Presidente, e Consiglieri Pasquale, Galleani, Ferrante, Corridori, Martello.

#### Altri titoli...

...piú o meno "attraenti" e "di ri-chiamo" continuano ad affluire in quella specie di vaso di Pandora che sta divenendo il competente Ufficio istituito presso l'A.N.I.C.A., dove 1 produttori depositano le loro idee allo stato embrionale. Ecco il più recente ed eloquentissimo elenco: Napoli terra d'amore e Un ettaro di cielo (Trionfalcine), Voluttà (Attilio Riccio), French Can-can (Continental Prod.), Il grande inquisitore (Gino Mordini), Infedele (Italfilm). La pantera di Montecristo (Pantheon Film). Ventimila leghe sotto i mari (Cinefilm). Il seduttore e Solo un miracolo può salvarci (Filmcostellazione), Il giro del sole (Cinemat. Assoc. Riprese-CART Film), La vita di Adelina Patti (Carlo Alberto Cappelli), I compagni del Signore (Prod. Venturini), Fermo Posta (Di Paolo Film). Alla conquista del sesto Continente e Sardegna insanguinata (Delphinus). Inoltre la Orso Film ha de-



(Sopra) Walter Pidgeon e Donna Corcoran in una scena del film Vicki. (In basso) John Ford durante una ripresa del suo recente Mogambo, istruisco il capo d'una tribù Samburu che prende parte al film.

positato i titoli: Il principe delle acque, Il principe egiziano, Salammbô e Romanzo di una mummia; mentre la Athena Cinematografica, insieme a un isolato D'Artagnan contro Cirano di Bergerac, ha pensato bene di accaparrarsi tutto un gruppo di titoli "wagneriani": Sigfrido, La Walkiria, L'anello del Nibelungo, I Nibelunghi, L'oro del Reno, La vendetta di Crimilde e Il crepuscolo degli dei. E che gli dei ci proteggano.

#### Fra i progetti...

...dei nostri registi vanno segnalati: un'edizione cinematografica della Giovanna d'Arco al rogo di Claudel e Honneger, che Rossellini avrebbe intenzione di realizzare (con la Bergman, Tullio Carminati e tutti gli altri attori e cantanti) dopo il successo al San Carlo di Napoli; una Storia del mulo e del cannone, che Alberto Lattuada vorrebbe dirigere appoggian-

dosi a produttori francesi, dal momento che tale idea incontrerebbe in Italia molti ostacoli e timori; una Carmen — in versione non musicale — direttamente ispirata al racconto di Mérimée, che Giuseppe Amato realizzerà con Linda Darnell come protagonista; e infine una Francesca da Rimini, con musica di Zandonai, che Carmine Gallone si propone di mettere in scena ricorrendo al Cinemascope.



#### FRANCIA

Christian-Jaque...

...sta preparando due film di cui sarà protagonista Martine Carol: La belle Hélène, in Technicolor, riduzione della celebre operetta di Offenbach, cui prenderanno parte anche attori italiani in ruoli di primo piano; e La Du Barry — anche questo a colori — in cui pare che Charles Boyer sosterrà il ruolo di Luigi XV.

#### Gli attori più popolari...

...dello schermo francese vengono in questi giorni interpellati per alcuni film in progetto: Jean Marais dovrebbe essere infatti "Lagardère" in una nuova edizione di Le Bossu (ovvero Le petit Parisien), il romanzo di Paul Henri Corentin Féval, che

mière'' (istituito recentemente dagli sceneggiatori francesi e destinato al miglior film senza soggetto) per Alle frontiere dell'uomo, che Nicole Védrès ha realizzato insieme a Jean Rostand.

300 milioni di franchi...

...tre ore di proiezione e una cinquantina di attori di primo piano sono le eloquenti cifre su cui si basa il "lancio" di uno dei più spettacolari e impegnativi film realizzati in Francia in questi ultimi anni: Si Versailles m'était conté, diretto come si sa— da Sacha Guitry.

#### GRAN BRETAGNA

Il Consiglio Amministrativo...
...della F.I.A.P.F. (Federazione Inter-

Alex Nicol e Audrey Totter in un'inquadratura del film Il grande incontro, ennesima storia sul "gangsterismo" nell'ambiente pugilistico.

verrà probabilmente realizzato in Cinemascope; Jean-Claude Pascal sarebbe stato scelto quale protagonista per un film sul generale venezuelano Simone Bolivar; mentre Yves Montand vorrebbe realizzare per conto suo (e interpretare) un film sul personaggio di Valentin le Désossé.

#### Il naso della Rossi-Drago...

...continua a far parlare di sé. Secondo una notizia riferita da "Paris-Presse" il film di Duvivier L'affaire Mauritius è stato infatti interrotto perché l'attrice italiana si sarebbe sottoposta a una nuova operazione di plastica facciale e il regista sarebbe quindi in cerca di una nuova protagonista.

#### Il « Diacolor »..,

...è un nuovo sistema di ripresa a colori, assai più economico di quelli attualmente in uso, con cui è stato girato un documentario sulla storia della Guardia e della Gendarmeria, dal titolo Chevaliers de France. Ne è inventore il produttore Cuvier, già collaboratore dei fratelli Lumière.

#### Tati e la Védrès...

...sono stati premiati rispettivamente col "Prix Louis Delluc" per Les Vacances de M. Hulot e col "Prix Lu-

nazionale delle Associazioni di Produttori di Films, cui aderiscono – come è noto – oltre alle nazioni dell'Europa Occidentale, i principali Paesi del mondo, dagli Sati Uniti d'America al Giappone), riunitosi ai primi di dicembre a Londra, ha approvato il calendario delle manife. stazioni internazionali per il prossimo anno, suddividendole per categorie: Categoria A - Festival Internazionali a premi (Cannes: 25 marzo-9 aprile; Venezia: 25 agosto-9 settembre); Categoria B - Festival Internazionali senza premi (San Paolo, Brasile: 12-26 febbraio; Mar de la Plata, Argentina: 7-16 marzo; Berlino: 18-29 giugno; San Sebastiano, Spagna: in luglio); Categoria C . Proiezione di Film specializzati (Cortina d'Ampezzo: film sportivi, in ottobre; Bruxel les: film turistici e sul folklore, in ottobre); Categoria D . Festival na-zionali (Punta del Este, Uruguay: 1-7 marzo; Locarno: in luglio; Cairo: in ottobre). La prossima riunione del Consiglio si terrà a Stoccolma in maggio: è stato intanto proposto di ridurre gradualmente il numero dei festival ufficialmente riconosciuti dalla F.I.A.P.F., fino a giungere possibilmente ad un unico Festival monEcco un elenco...

...dei film di produzione americana attualmente in lavorazione a Londra: Betrayed (della M.G.M., in Technicolor, schermo panoramico), diretto da Gottfried Reinhardt, con Clark Gable, Lana Turner, Victor Mature; Beau Brummel (prodotto da Sam Zimbalist per la M.G.M., in Technicolor), diretto da Curtis Bernhardt, con Stewart Granger, Elizabeth Taylor, Peter Ustinov; Duel in the Jungle (Moulin Prod .- ABC, in Technicolor, schermo panoramico), diretto da George Marshall, con Dana Andrews, Jeanne Crain, David Farrar; The Black Knight (Warwick Prod.-Columbia, in Technicolor), diretto da Tay Garnett, con Alan Ladd, Patri-cia Medina, Peter Cushing, André Morell; The Good Die Young (Romulus Film), regista Lewis Gilbert, con Laurence Harvey, Gloria Grahame, Richard Basehart, Joan Collins, John Ireland; Fire over Africa (Hemisphere Prod. Columbia, in Technicolor: una parte del film sarà girata in Ispagna), diretto da Richard Sale, con Maureen O'Hara, Macdonald Carey, Kieron Moore, Binnie

#### SPAGNA

«La palude della morte »...

...è il titolo di un film di co-produzione italo-spagnola (Pico Film-Orduna), tratto da un romanzo di Blasco Ibañez, che si sta girando a Barcellona, Diretto da Juan Orduna, è interpretato da Erno Crisa, Delia Scala, Anna Amendola, Saro Urzi e José Mieto.

#### U.R.S.S.

In quindici lingue...

...verrà doppiato il film di Pietro Germi Il cammino della speranza, la cui presentazione al pubblico è imminente. L'edizione nei vari linguaggi (l'usbeko, il georgiano, l'armeno, l'ucraino, ecc.) parlati nelle varie repubbliche dell'Unione Sovietica viene effettuata di solito per i film esteri di maggiore importanza o comunque destinati ad una larga diffusione, come quelli di produzione nazionale.

#### CECOSLOVACCHIA

Fra i nuovi film...

...di lungometraggio appena terminati sono i seguenti: Il mio amico Fabiàn, un film a colori sulla vita degli zingari, da un soggetto di Ludvik Askenazy, diretto da Jiri Weiss e interpretato dal grande attore slovacco Otto Lackovic; Le sorelle, ambientato nella Moravia sud-orientale, da un soggetto di Jaroslav Zrotal, e diretto da Jiri Krejcik; Lo zio Ambrogio diventa saggio, una commedia a colori sullo sfondo delle feste popolari e del folklore campagnolo, diretta da Jaroslav Mach e interpretata da Jaroslav Marvan, Jana Stepànkovà e Josef Bek; e Il porto del Nord, una storia drammatica fra lavoratori dei trasporti fluviali sull'Elba, da un soggetto di Milos Vesinsky, diretta da Milos Makovec.

#### UNGHERIA

Da una fiaba popolare...

...transilvana è stato tratto il sog-

getto di un cartone animato a colori attualmente in lavorazione, per il quale si prevede che occorreranno 40.000 disegni. Viene anche comunicato che è terminata la realizzazione del secondo cine-giornale ungherese a colori ed in rilievo.

#### EGITTO

Sono a buon punto...

...le riprese del film della M.G.M. The Valley of the Kings, realizzato in Eastmancolor e per lo schermo panoramico. Al film prendono parte gli attori Robert Taylor, Eleanor Parher, Carlos Thompson e Victor Jory; il regista è Robert Pirosh.

#### BRASILE

« La vergine del Roncador »...

...è il titolo di un film in Ferraniacolor ambientato nella foresta del
Mato Grosso e prodotto da Aldo Calamarà e Alfredo Curti (che già produssero I misteri del Mato Grosso).
Il regista è Leonardo Salmieri, l'operatore Rino Filippini, e gli interpreti
principali sono Attilio Dottesio, Gino
Scotti e "Jalis" un'autentica india
della tribu dei Kalapagos, nel ruolo
di un'indigena che si innamora di
un giornalista bianco il quale va alla
ricerca di un favoloso tesoro.

#### CONGO BELGA

Gian Gaspare Napolitano...

...è partito per l'Africa Equatoriale insieme all'operatore Marco Scarpelli per la preparazione di un film a colori che sarà prodotto dalla Franco-London Film in compartecipazione con la Documento Film: il film, tratto da un romanzo dello stesso Napolitano (l'autore di Magia verde) si intitolerà Tam tam Mayumbe e sarà interpretato da noti attori italiani e stranieri.

#### U. S. A.

Fra i film in lavorazione...

... segnaliamo i seguenti: Waterfront (prodotto da Sam Spiegel per la Columbia) diretto da Elia Kazan, con Marlon Brando, Eva Marie Saint, Lee J. Cobb, Karl Malden e Leif Erickson (gli esterni vengono girati a New York); Rear Window (in Technicolor e a schermo panorami-co), prodotto e diretto da Alfred Hitchcock per la Paramount, con James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey e Thelma Ritter; White Christmas (in Technicolor, Paramount), di-retto da Michael Curtiz, con Bing Crosby, Danny Kaye, Rosemarie Clooney, Vera Ellen, Dean Jagger; Princess of the Nile (in Technicolor e in Cinemascope; 20th Century-Fox), diretto da John Sturges, con Debra Paget, Jeffrey Hunter e Mi-chael Rennie; The High and the Mighty (Wayne-Fellows Prod. per la Warner Bros.; in WarnerColor e in Cinemascope), diretto da William A. Wellmann, con John Wayne, Claire Trevor, Robert Stack, Laraine Day, Jan Sterling, Robert Newton, David Brian: Broncho Apache (Hecht-Lancaster Prod.-U.A.; in Technicolor e per lo schermo panoramico), diretto da Robert Aldrich, con Burt Lancaster, Jean Peters, John McIntire, Monte Blue, Charles Buchinski.

# I DUE PIATTI DELLA BILANCIA

CHE è stato, nel 1953, del cinema italiano? Non abbiamo intenzione di riassumerlo con discorsi di carattere generale, ma con un certo numero d'esempi, scelti fra i piú probanti. Naturalmente, divideremo l'attivo dal passivo, come per riempire i due piatti di una ideale bilancia. Cominciamo dal piatto del passivo: Vittorio De Sica, lasciatosi imprigionare dalle formule americane, ci ha dato Stazione Termini, film anonimo ed insincero; Alberto Lattuada ha ceduto con La lupa a un deteriore calligrafismo di origine letteraria; Pietro Germi ha inaridito la sua vena romanzesca in una traduzione unidimensionale e scolorita, Gelosia, di un'opera maestra della nostra narrativa veristica; Giuseppe De Santis ha una volta ancora denunciato in Un marito per Anna Zaccheo il proprio gusto "feuilletonistico" non riscattato dalle buone intenzioni sociali; Michelangelo Antonioni ha disperso, in La signora senza camelie e in due episodi su tre di I vinti, la propria lucidità psicologica in un gelido e irrisolutivo nitore formale; Carlo Lizzani ha malamente risolto nel "giallo" in Ai margini della metropoli uno spunto iniziale di ampio impegno umano. Nulla ci è giunto da altri registi tra i nostri piú significativi, da Visconti o da Castellani, da Blasetti o da Rossellini, se si eccettui, per il primo e l'ultimo, i piacevoli scherzetti di Siamo donne. Il passivo è pesante, e non riteniamo di dover riprendere in questa sede il discorso sulle cause, che abbiamo già più volte affrontato. Ed ora valutiamo l'attivo: è nato un nuovo regista, Antonio Pietrangeli, il quale con Il sole negli occhi ha dimostrato una maturità davvero insolita per un esordiente. A questa rivelazione si è aggiunta la conferma consolante di Claudio Gora, col suo primo film dove le intenzioni riescono a coagularsi quasi sempre in valori espressivi: Feb-bre di vivere. E la conferma di Federico Fellini, al cui estroso I vitelloni non è mancato il successo che era mancato al pur arguto Lo sceicco bianco. E Luigi Zampa con Anni facili ha dato un'opera, oltre che in sé gustosa, di insolito coraggio civile. Inoltre, è nato il film-inchiesta di ispirazione zavattiniana, quale strumento di più integrale attuazione dei canoni neorealistici. Al di là della polemica intorno alla portata della cronaca "pura" come oggetto di rappresentazione, al di là dei loro risultati ineguali, Siamo donne e L'amore in città sono film significativi, sono film "d'apertura". La preferenza che noi possiamo dare all'episodio di Visconti nel primo, a quelli di Risi e di Fellini nel secondo, ha importanza relativa. Quello che più conta è l'avvio, che potrà essere fecondo, se mantenuto entro i giusti limiti. Un altro avvio interessante è stato quello del film realistico sulla borghesia e sui suoi problemi. Qui il realismo tende ad interiorizzarsi, a farsi psicologistico, pur non rifiutando certi presupposti generali su cui è basato il movimento italiano di rinnovamento postbellico. Abbiamo cosí avuto, dopo Cronaca di un amore, dopo lo stesso Europa '51, film come Le infedeli di Steno e Monicelli, come La provinciale di Mario Soldati, come il citato La signora senza camelie di Antonioni, sopra tutto come Febbre di vivere, come, in altra chiave, I vitelloni, Anni facili, etc. Alcuni mediocri o peggio, altri piú che notevoli, ma tutti concorrenti a dare l'impressione di una strada nuova che si è aperta, di una materia che si è offerta all'indagine, dopo anni ed anni in cui i registi avevano evitato ogni presa di posizione verso la borghesia o si erano limitati a fornirne una improbabile immagine deformata.

Sul piano delle realizzazioni effettive, il piatto del passivo pesa assai piú che quello dell'attivo. Sul piano delle virtualità, dei legittimi auspici, qualche maggior ottimismo può esser lecito. Tanto più se si guardi al complesso delle realizzazioni in atto o in progetto, che apparterranno alla storia del nostro cinema nel 1954. Luchino Visconti è al lavoro per Senso e, al di là del ripiegamento verso la storia ed il costume, il film assume un rilievo insolito, in vista della prospettiva critica che certo suggerirà, oltre che in vista della scoperta del colore da parte del regista. Vittorio De Sica si appresta a sospendere la parentesi recitativa per realizzare L'oro di Napoli (da alcuni racconti di Giuseppe Marotta), un tema particolarmente congeniale alla sua umanità. Renato Castellani sta per finire Giulietta e Romeo, arduo tentativo di fusione del mondo italiano di ieri e di oggi con quello shakespeariano, sul piano di uno spettacolo di raffinatissime intenzioni. Roberto Rossellini, oltre ad avere in serbo Dov'è la libertà?, un film sulla misura di Totò, ha terminato Viaggio in Italia, dove ha confermato il proprio interesse per le psicologie borghesi. Alessandro Blasetti ha condotto a compimento il suo secondo zibaldone di sapore, questa volta, attuale, ed un terzo ne annuncia, integralmente zavattiniano. Giuseppe De Santis ha anch'egli affrontato il colore in Giorni d'amore. Carlo Lizzani ha trasferito sullo schermo il più importante romanzo della nostra recente narrativa, Cronache di poveri amanti, di Vasco Pratolini, con propositi di rigorosa ambientazione polemica in un'epoca delicata della nostra storia di ieri. Augusto Genina ha ambiziosamente interpretato la figura di una moderna Maddalena. Federico Fellini prepara La strada, un vagabondaggio lirico, che da anni vagheggiava, come una sorta di confessione. Luigi Zampa annuncia La romana, un ritratto a tutto tondo basato sul romanzo di Alberto Mora-via. Vogliamo trascurare altri propositi ancora fluidi, altri nomi ancora non suscettibili di un credito pieno. Vogliamo rilevare, invece, la fioritura dei film ad episodi, che può degenerare in formula, ma può anche continuare a dare qualche frutto interessante, non foss'altro sul piano dello spettacolo.

Vi sono, insomma, i sintomi di una certa vitalità, il presagio di un 1954 piú ricco dell'anno che ora si è chiuso. Permangono i segni di una deleteria ipertrofia della produzione, di un'altrettanto deleteria tendenza all'improvvisazione, ma non mancano autorevoli richiami alla necessità di una riorganizzazione dell'industria su basi più serie, di una concentrazione delle attività. Permangono le remore deleterie della censura ufficiosa, ma le forze realistiche hanno ancor ieri confermato la loro volontà di non lasciarsi intimidire. Il convegno di Parma sul neorealismo è stato, a questo proposito, già lo abbiamo rilevato, assai indicativo e confortante in quanto la sua eco si prolunga ed ha raggiunto gli ambienti responsabili del governo e della produzione. L'antologia del neorealismo, presentata a Parma e che ora si appresta ad iniziare un giro per l'Italia (e, crediamo, fuori d'Italia) costituisce un atto di fiducia nei valori più genuini del nostro cinema, un "memento" per gli immemori, un pegno della volontà di non tradire un'eredità recentissima e tuttora viva. Per questo, e non soltanto perché cosí si conviene quando un anno si chiude ed un altro se ne apre, vogliamo dichiararci, oggi, moderatamente ottimisti.



Sostenere che Riso amaro può essere un film realistico semplicemente basandosi sul fatto che vi compaiono personaggi "popolari" denoterebbe una semplificazione tanto eccessiva quanto ambigua.

« ... aggiungo che se non ci fosse la cen-sura oggi si produrrebbero solo film di propaganda di partiti o pornografici... Nasce-rà un neorealismo ottimista o soltanto dolcemente polemico? » (dall'intervento di Vi-nicio Marinucci nel dibattito del "Circolo romano del cinema").

NEL DIBATTITO a proposito del cinema neorealistico il punto sulla situazione si è fatto in alto, nell'ambito dell'estetica: il piano del movimento culturale, dello stile poetico e delle opere con piena dignità d'ar-te invece che il piano della lingua corrente e della produzione media. Questo andare in cerca di capolavori o di opere d'arte sta sul filo della secolare abitudine retorica per cui l'occhio corre solo verso la "serra dei poeti" o verso i grossi nomi. Che Stazione Termini non sia opera d'arte, o che non siano opere d'arte Europa '51 e Anna non significa poi gran che (per un giudizio sul complesso della produzione) e non può costituire motivo di scandalo. Il guaio, il punto critico, invece c'è, e questo purtroppo è significativo perché non si limita a qualche controversa questione di poesia-non poesia. Mi riferisco alla produzione media, che è l'unica bussola che possa pilotarci nella varia polemica in corso. Parlando però di produzione media resta chiaro che il termi-

ta "odierna fase di chiarimento", di quell'aspetto tutt'altro che secondario del cinema nazionale che è il cine-giornale, dei suoi sermoni, delle sue documentazioni truccate, UN NEOREALISMO

ne che caratterizza un esito positivo non è più: "bello", oppure: "poetico"; ma: "piacevole", "allegro", "utile", "popolare", "schietto", "scorrevole" "ben congegnato", "spiritoso", "istruttivo", "interessante", e via di questo passo. E diverse especione la questioni da porte; per es : si appaiono le questioni da porte; per es.: si va elevando o perde quota il livello dello spettatore medio? Qual è il livello della stampa cinematografica di divulgazione? Quali sono le condizioni nelle quali si sviluppa l'organizzazione e la distribuzione di un film? A quale concezione dell'industria (miracolistica o economica) risponde la produzione? Orbene, la pellicola che passa oggi sugli schermi nel complesso segnala: una ripresa di infatuazione divistica e, al tempo stesso, la carenza assoluta di quadri

della sua retorica adulazione? Controllate l'apparecchio di registrazione che è la scuola: che cosa presenta ai giovani il nostro cinema odierno? Niente; o meglio, suggerisce cattive azioni e paradisi artificiali; neanche un po' di allegria pulita, neanche qualche popolare serie di avventure: niente che istruisca, diverta, appassioni; ed è spiacevole che un ragazzo non abbia altra scelta che cosce (in bianco e nero e in technicolor) o fanfare. Ma ancora: lo Stato promuove una scuola di documentaristi? Appoggia i giovani documentaristi che si sono venuti formando? Ma come potrà considerarsi stabilita una solida produzione nazionale senza qualche riserva? Perché questo, ripeto, resta il punto critico: al cinema italiano mancano le fondamenta, il tessuto connettivo di una costante preparazione senza la quale esso né si farà le ossa né reggerà alle ondate avverse. Portando su questo piano la questione controversa, e non sui piatti della bilancia del-la poesia, l'ipotesi della cosidetta fase di la poesia, l'ipotesi della cosiddetta fase di Rondi: oggi non c'è né evoluzione né involuzione, la nostra produzione « è nella interessantissima fase della chiarificazio-ne ». E' il momento del De Monarchia, la prosa riassuntiva e necessaria. Difatti occorre qualche volta una sosta e un passo indietro per poi saltare meglio. Ma vera o no questa ipotesi sul piano dei pochissimi poeti (e, per me, non credo che sia vera) rimane il fatto che si indugia sempre sulle cime: De Sica, Rossellini, e via di questo

per ciò che riguarda la recitazione; l'enfasi rusticana o patriottarda; una prevalenza della cronaca più informe: si procede alternando dosi di sciatto e strapaesano compiacimento folcloristico, misto a squarci di deteriori romanzi di appendice trattati senza un minimo di buona fede, e dosi di anodina co-produzione (un prodotto questo che non è né carne né pesce, in cui i soggetti sono soltanto convenzionali. Si badi, invece, per portare un caso solo, a un tipo notevole di produzione media, quella americana d'anteguerra: pensate a come ogni confezione veniva localizzata: la memoria dello spettatore piú lontano nel mondo, manteneva per questa produzione media uno spazio disponibile in cui si depositava un modo di recitare e di sceneggiare tipico, per il westerr. come per Mickey Mouse, per Gary Cooper come per l'arredamento della casa o per la commedia musicale). Il campionario che sfila sui nostri schermi ostenta anche una mostra erotica trivialotta e le prove sempre piú vistose dell'intervento del politicante, del capitalista, del censore. Che cosa pensano i sostenitori della cosiddet-





passo. Ma per il complesso della produzione, in quale angolo si intravedono concretamente i segni di questa sosta laboriosa, di questo fecondo chiarimento? Si dice: ora ci si riallaccia alla tradizione, si getta il ponte: ma quale tradizione, quale ponte? Probabilmente si tratta del vecchio ponte scassato e della tradizione più chiusa. Ora il cinema si assesta: e anche questo è vero, ma nel senso che si assesta al livello

piú basso.

L'altro difetto del dibattito in corso è che si bizantineggia strenuamente spaccando il capello in quattro sulla nomenclatura, sul termine "neorealismo", allargando o re-stringendo la definizione. Erroneamente si fissa anche per l'istanza neorealistica una tematica piuttosto limitata e generica: i motivi della disperazione, dell' amarezza, del folclore, degli stracci, della miseria. Ma se l'uso porta ormai l'espressione "cinema della realtà", si potrebbe invece dire anche cinema della serietà o dell'antiretorica; una produzione che propugna la dignità dell'uomo e l'abbandono dell'orpello, che volge l'occhio su l'uomo "non superuomo". Questo cinema non è per la tristezza ad esclusione della gioia, non propone lo sconforto piuttosto che la speranza, non cerca le aree depresse invece che i segni di una vitalità in crescita, non scarta la favola per la cro-naca. E, soprattutto, l'istanza di un cinema della realtà non esibisce la ricetta di una tecnica canonica neorealistica, né uno schema o un codice da appendere sulla porta degli stabilimenti. Esso non proclama come qualcuno ha insinuato - che il male è permanente nel mondo, che questo non è ricco di forze di vita, di bontà, di verità. La panoramica sugli straccioni e sui bassifondi; la pattumiera che tira su quanto di sporco vi è nelle vie e nelle case; l'invasione del sottoproletariato: questo è solo il recinto nel quale i neorealisti di comodo vorrebbero rinserrare l'ansia di un'ampia e libera realtà.

Nel tentativo di confinare tra gli stracci e il folclore le prospettive di un cinema realistico, il critico contenutista talora va di pari passo col critico che si tappa il naso ogni volta che intravede l'arte alle prese con la politica. L'uno e l'altro svolgono un lavoro che resta esterno alla concretezza delle singole opere d'arte. Il secondo con una critica tutta segni marginali che può approvare o biasimare fotogramma per fotogramma il film ma solo attraverso l'addizione di questi segni ottiene un giudizio generale; il primo con una critica che viene presa dalla paura del testo, e si limita a discorsi che non riescono mai ad entrare nel merito, che girano attorno all'opera. L'uno e l'altro indugiano, a guardar bene, in re-censioni di carattere impressionistico, con un tono di aggressività, sottintesa o evidente, che si esprime come rancore o come disgusto. Nell'esegesi dello pseudomarxista dogmatico appare sempre una ambiguità di impianto, una eccessiva semplificazione dei rapporti tra dato (storico) e invenzione (poetica): per es., lo pseudomarxista so-stiene che Riso amaro, Miracolo a Milano, Il cappotto, Fabiola, Vivere in pace, sono realistici perché vi compaiono personaggi "positivi" o "popolari". Insomma dalla ricostruzione storica trapassa al testo poetico attraverso un processo implicitamente deterministico; perciò resta l'impressione di due indagini più giustapposte, in realtà, che compenetrate.



Secondo qualche critico il neorealismo, chiuso il primo periodo che diede alla sua germinazione un humus tanto fecondo, risponde a nuovi impulsi, attraverso una parabola che va, ad esempio, da Paisà (foto in basso nella pagina precedente), a Stromboli (sopra), a Europa '51 (sotto)...



Si veda dunque l'articolo esemplare di E. Contini: "Evoluzione del neorealismo", pubblicato in "Filmcritica" (n. 24-25, maggio-giugno 1953). Contini misura la produzione del dopoguerra italiano col metro della "poesia", dell' "individualità", della "fantasia". Ma intanto assistiamo a questa curiosa operazione svolta in tre tempi. Il preambolo è press'a poco il seguente: E' naturale che oggi il neorealismo, chiuso il

tragico periodo che diede alla sua germinazione un humus tanto fecondo, risponda a nuovi impulsi; questa parabola va da Paisà (che significa miseria, incubo della disperazione, orrore, pervertimento, sordità morale) a Stromboli (che significa ansia, preghiera, fede, speranza, sacrificio, fraternità, momento della penitenza e della rinascita) e Europa '51; da Sciuscià e Ladri di biciclette (che significa spietata denuncia e



cerrimi contrasti) a Stazione Termini (passaggio dalla caotica anarchia al riassestarsi di un ordine sociale). Nel primo tempo, il critico riduce la complessa esperienza del cinema del primo dopoguerra nella misura di uno schema o tendenza, ritagliando questo schema nei suoi termini secondari (il neorealismo è crudo, veristico, morboso, sordido). Predisposto il comodo bersaglio, il critico nel secondo tempo prosegue: « Non è perciò possibile limitare il realismo alla spicciola rappresentazione di un unico aspetto della realtà... ». La prima bordata colpisce un bersaglio fasullo; difatti chi mai prescrive alla produzione realistica di limitarsi alla rappresentazione di uno spicchio, di un unico aspetto della realtà? Siffatta maniera di contendere è troppo facile. Subito dopo, il critico attacca l'antifona in nome dell'Uomo: « La critica e la polemica non competono all'artista... ecc. ». Ma non crede Contini, che arpeggia a lungo su questa serqua di parole, che Paisà sia opera carica di polemica nella stessa misura de La madre (e, enumerando a caso: La corazzata Potemkin, La grande illusione, Monsieur Verdoux)? Sostenere che la critica e la polemica non possono figurare tra i compiti dell'artista, è come dire che non è compito dell'artista dormire, mangiare, pensare, mettere al mondo dei

figlioli, partecipare alla vita civile, praticare o disputare di sport. Il poeta quale lo ritrae Contini non è mai esistito ma giova evidentemente immaginarselo e proporselo ancora cosí. Ma come si può negare la totalità dell'essere umano? Come si può proibire all'artista proprio la libertà nella composizione della sua opera? Nella quale, se c'è debolezza, dipenderà non dalla polemica, ma

dalla fantasia dell'autore che in quel punto non seppe sollevare la materia su cui lavorava. Se l'artista calca la mano, e la sua tracotanza non serve ad occultare la piattezza della rappresentazione; se il bisturi scende nelle carni purulente senza schiettezza e senza un' autentica sensibilità; se, sotto la nebbia delle "cose concrete" e dei "piedi per terra" traspare il calcolo o la moda, in questa eventualità rimprovereremo l'artista: non per la sua critica alle istituzioni, ma per la meschinità per cui si veste da sporco servitore della politica, oppure, se vogliamo, per la mancanza, in quel materiale politico e polemico, di una linea e luce di poesia, di una commozione lirica. E questa, del resto, resta sempre l'obiezione decisiva nei riguardi di qualsiasi artista.

Contini comincia, nel terzo tempo del suo scritto, con un altro omaggio all'uomo, misura di tutte le cose: parole sacrosante, ma a chi? Forse che la parte migliore del cinema italiano del dopoguerra soffocava l'uomo, nascondeva i moti del cuore del singolo dietro il peso della massa anonima? E tutti i fili di Paisà, movendo e specchiando la cronaca di un popolo, non passavano dunque al vaglio delle esperienze dei singoli? Del resto nelle dichiarazioni di Contini parole e fatti non vanno d'accordo. Qual è, secondo il critico, un film ove l'importante sia "l'uomo col suo caso e la sua personalità"? Contini si spiega con l'esempio di Stazione Termini, nel quale « la creatura umana riconosce al di fuori di riflessi, interferenze e metafore sociali, il suo vero de-stino ». Dunque nei due figurini convenzionali della sposa straniera e dell'innamorato italiano (in cui non esiste l'individuo ma la vanificazione del concreto individuo in personaggio letterario) vi sarebbe piú umanità che nella cosiddetta "spietata denuncia" di Sciuscià? A questo punto è chiaro che dietro autorevoli bandiere si è insinuata merce di contrabbando. Non l'uomo con il suo caso privato, o la fantasia o la intuizione pura interessa e muove il critico, ma, messo avanti con pesantezza contenutistica, un particolarissimo tipo di vicende e di uomo che, tagliato da ogni riflesso e metafora sociale, ammetta che il "suo vero destino" è quello "di tribolare di sé, del suo male e del dolore che scaturiscono dalle passioni": che è un punto di vista qualsiasi, su materia opinabile. Come ogni salmo termina in gloria, questa contemplazione della condizione dell'uomo chiude con la fiducia nella ricostruzione e nel mondo-che-

...o anche da Sciuscià (sotto) e Ladri di biciclette (sopra) a Stazione Termini (foto in alto nella pagina seguente): stabilita così la parabola di una "evoluzione" neorealistica, certa critica ne approfitta sia per sparare a vuoto su bersagli fasulli, che per trarne illazioni arbitrarie.





mostra anche lo scarso senso di autocritica di certi nostri registi. Giusto poco tempo fa, a proposito dell'antirealistico Non c'è pace fra gli ulivi, il regista De Santis scriveva: « ... in questo film, piú che nei miei precedenti, mi sembrano realizzati in maniera chiara e diretta i miei temi preferiti; e gli sono affezionato perché sono piú evidenti le mie ricerche di espressione per raccontare contenuti popolari con un linguaggio popolare... mia preoccupazione costante è stata sempre quella di riportare alla luce e mettere a fuoco il significato piú umano e fantasioso delle nostre tradizioni popolari, di là d'ogni compiacimento folcloristico ». (Del pari quando Lattuada scrive che non gli è stato permesso di dire la ve-rità sui "sassi" di Matera, egli prima di tutto si prepara un alibi. Poniamo il caso che Lattuada avesse potuto inquadrare La lupa tra chilometri e chilometri di orribili 'sassi": il conto non tornerebbe lo stesso, perché la miseria di Matera non ha niente da spartire con l'assurda storia che il film presenta. Con in mano quella sceneggiatura desunta piú da Duello al sole che da Verga - che è andato mai cercando il re-

ha-risanato-le-sue-ferite. In fondo, questi seguaci della purezza estetica non sono realisti che nella uscita di sicurezza della ''ri-costruzione'' o negli ''abissi'' dell'anima: vale a dire nei momenti piú facili. Essi non sono realisti né nella gioia né nella tragedia. In conclusione, E. Contini, partito lancia in resta contro l' utilitarismo dei messaggi e delle contaminazioni di arte e di politica, si mostra ora con in mano proprio un programma. Prima è per la crociana distinzione di poesia-non poesia, poi confeziona il messaggio che gli comoda, e invece che giudicare le opere per ciò che esse sono — ma-gari distinguendo poesia da non poesia — le giudica in base alla citata forzatura, al particolare messaggio che è venuto elaborando. E non bada alla stridente contraddizione in cui il suo discorso si impiglia anche nella perorazione conclusiva. « E poiché la realtà d'oggi — egli scrive — è ben diversa da quella di cinque od otto anni fa, diversi devono necessariamente essere i termini con i quali si esprime ». Il che è giusto; ma i termini per i quali dalla realtà si va all'arte sono, come è naturale, le opere d'arte; vale a dire: cambiando i tempi, cambiano anche i sentimenti, la passioni, i costumi, in una parola cambia l'uomo che si esprime ed appare nell'opera d'arte, 'Ma non era proprio Contini a sentenziare che la « schietta essenza narrativa » è quella « dei sentimenti e delle passioni che non muta col mutare dei tempi e dei costumi »? Forse che il Contini è storicista, ma solo a nord-nordovest? La definizione vaporosa del "vero" destino dell'uomo, l'avversione per le vicende che circoscrivono determinate situazioni di disagio, il culto dell' "ordine", ecc. che altro è se non politica, politica sotto una maschera estetico-cinematografica?

Si parla in senso astratto di evoluzione e involuzione per un fenomeno come il cinema italiano del dopoguerra. In primo luogo, la responsabilità di ogni mediocre riuscita viene gettata moralisticamente sulle spalle del regista, che non ce la fa, che è debole, non ispirato, ecc.; trascurando o minimizzando lo sfondo economico e politico, il peso del produttore, della censura, il meccanismo dei premi (per cui i compensi



La signora senza camelie (sopra) e La provinciale (foto nella pagina seguente): due film che sono stati caricati talvolta di significati, di programmi e di intenzioni che probabilmente non hanno e nei quali si è voluto intravvedere uno spiraglio per un tipo nuovo di produzione.

piú vistosi vanno in ragione percentuale ai film di maggiore successo commerciale), il monopolio creditizio, il circuito di distribuzione (per cui, ad es., La terra trema compare solo nei mesi estivi). Oppure, all' inverso, si addossa deterministicamente ogni responsabilità ai "tempi cambiati", alle condizioni "esterne", al produttore, al regime politico, ecc. (per es., si spiega la mediocrità della produzione di Rossellini dopo Paisà con l'argomento dei tempi cambiati: che è un'ipotesi per niente convalidata dai fatti). Che non tutto si possa far risalire alla pressione dell'ambiente, lo di-

gista nel paesaggio di Matera? Come ha pensato di introdurre il grottesco parapiglia della rivolta operaia o la sequenza da mari del sud della "lupa" che si esibisce in strane danze e baci e inseguimenti erotici? Non solo manca, in quest'opera, qualsiasi coerenza tra "storia" e paesaggio, ma manca anche una coerenza nella storia, tra sequenza e sequenza, tra fatto e fatto, tra personaggio e personaggio).

Esiste dunque il peso delle istituzioni, ma lo stato di smarrimento in cui si trovano parecchi registi nasconde ragioni più interne, la insufficienza di espressione è più an-



tica. Certo, i tempi sono cambiati, ma alla nuova durezza dei tempi non ha risposto il puntuale riscontro di moltiplicare energie e resistenze. Nella misura in cui cresceva la fatica di penetrare nella realtà e appariva più ardua e compromettente la questione della scelta, venivano a galla i limiti e le

paure.

In secondo luogo, il discorso sulla evoluzione-involuzione resta astratto perché, di solito, si separa antistoricamente con un taglio netto la "linea trionfante" e la "linea decadente'' del cinema neorealistico. Si tratta, in parole povere, ancora di un mito degli inizi. ''Il diluvio è passato'', ha detto G. Prosperi. Ma nel tempo remoto di questo ''diluvio', che c'era? L'equivoco si ancide proprie qui pella esparazione della nida proprio qui, nella separazione della nostra recente storia in due fasi o tronconi eterogenei: la fase del "diluvio" e la fase successiva al "diluvio". La rispettiva caratterizzazione procede per serie di antinomie: epoca della realtà, epoca del naturalismo; epoca della cronaca, epoca della fantasia; epoca eroica, epoca prosaica (o prosastica); epoca d'oro in cui splende la stella della libertà e del popolo, ed epoca di mortificazione e di illibertà; epoca delle questioni economico-sociali, epoca delle questioni psicologiche e dei problemi interiori; epoca di esplosioni ed epoca di assestamento, di rottura rivoluzionaria e caotica e di saldatura con la tradizione; epoca ottimistica ed epoca pessimistica (o viceversa). Proprio sulla base di una di queste antinomie, G.L. Rondi conclude: nuova realtà, oggi, per il cinema italiano. Ma quale è questa realtà odierna che appare dunque sui nostri schermi? Si dice: è, appunto, la realtà del tempo che segue un diluvio. Ora una cosa non riesco a capire: non dura tuttora questo diluvio? Il segno dell'arcobaleno vale anche per l'oppresso, per il disoccupato, o non è vero piuttosto che per i più il diluvio continua, la guerra continua, la resi-stenza continua? Secondo G. Andreotti, nella produzione del dopoguerra ci sarebbe stato un " eccesso realistico ": « Abbiamo visto le brutture più crude delle periferie divenire teatro assoluto ed esclusivo di tutta la vita italiana ». Quando mai sullo scher-mo sono passate "le brutture più crude del-le periferie?". Ci sarebbe voluto ben altro impegno e pazienza che quella della maggior parte dei registi italiani per scoprire non retoricamente le brutture più crude. Salvo che in cinque o sei film, lo spettatore

ha visto non la realtà, ma qualche pezzo di cronaca, un po' di stracci, un po' di teatro dialettale. E questa impura ostentazione è ormai in "eccesso", non il senso profondo dell'esperienza realistica che il cinema italiano ha incontrato con la guerra e che la vita quotidiana viene mano a mano svi-

luppando.

D'altra parte, non persuade di piú il tipo di assestamento escogitato da F. Di Giammatteo, anche se esso viene delineato con il canone della necessità storica. Difatti vi compare subito il consueto spartiacque: un cinema eroico, nella prima fase, popolare e ottimistico, capace di guardare in faccia l'intera realtà circostante nelle sue varie sfumature e atteggiamenti; poi, nella seconda fase, il pugnace e coraggioso esperimento neorealistico, detto quello che aveva da dire, si esaurisce e subentra un cinema piccolo borghese disposto ad un'amara e rassegnata constatazione della realtà dei fatti, e del loro riflesso in certi piccoli mondi che hanno subito solo indirettamente, e senza reagirvi, le conseguenze dello sconvolgimento sociale del dopoguerra; questo cinema è incline a compiere un esame di coscienza e a cercare di risolvere i propri problemi interiori (da qui la validità come orientamento di film quali La signora senza camelie e La provinciale). Ora non so se il binario della storia corra proprio in questa direzione. Certo è che il ragionamento di Di Giammatteo si sviluppa nella misura di un sillogismo, con due premesse (la borghesia oggi significa sfiducia, incertezza, rassegnazione anche nello scoprire le cause della propria insoddisfazione; la borghesia oggi viene alla ribalta della scena politica italiana) e una doverosa conclusione (il cinema che oggi è in grado di corrispondere ''al ciclo storico'', alle ''esigenze storiche della società'' è il cinema degli stati d'animo della piccola e media borghesia; questa è la strada che esso può battere). Che l'argomentazione di Di Giammatteo sia di carattere sillogistico ri-sulta abbastanza nettamente. Anzitutto la borghesia che torna a galla è quella corporativo-parassitaria (non la borghesia tribolata, incerta, ecc.): essa è aggressiva e per niente sbandata, retrograda ma estroversa, poco lungimirante ma non rassegnata. In secondo luogo, non è vero che essa occupi il ruolo di protagonista: sulla scena politica italiana vi sono anche altri personaggi comprimari, con una vitalità che può essere magari arginata momentaneamente ma non spenta. Se dunque il cinema ha il dovere — come scrive Di Giammatteo — « di esprimere i problemi piú sentiti (anche se sgradevoli e difficili) degli uomini in un certo periodo della loro storia », perché tace-re sui temi che sono proprio "i piú sentiti"? O diremo che le mezze luci della coscienza borghese significano di piú, per attualità, delle tribolazioni o speranze comuni alle masse popolari e agli strati della piccola borghesia? La provinciale e La signora senza camelie non mostrano lo spiraglio per un tipo nuovo di produzione; mi consenta Di Giammatteo, che spesso è cosí fine critico, di non credere all'importanza del film di Soldati e del film di Antonioni; egli ha caricato queste due opere di significati, programmi e intenzioni che non hanno: e non perché esse contengano, come si potrebbe sostenere, pochissima poesia — qui sarebbe secondario - o per una qualsiasi obbiezione grezzamente contenutistica, come chi dicesse: perché non c'è il popolo; ma perché vi appare un trapianto patentemente letterario, e quindi esteriore, sul terreno di una cronaca generica.

Entro quali confini sia legittima la tradizione esegetica che ipostatizza la cosiddetta epoca d'oro del cinema neorealistico, sarebbe scarsa discrezione determinare proprio in questa sede (1). Basti in generale un'osservazione. Quando Lizzani avverte che negli anni '45-46 non si viveva solo di angoscia e di rovina perché in ognuno vibrava l'ansia di rinnovamento, dice cosa verissima. Ma è anche vero che, altra faccia della medaglia, vi era in giro meno consapevolezza. Piú tardi si è venuto dissolvendo il moralismo sempre un po' generico, l'entusiasmo sentimentale; solo da poco l'analisi viene portata consapevolmente sull'uomo come complesso di rapporti sociali. Sovente nel biennio '45-46, ed anche piú tardi, prosperò la genericità enciclopedistica, la vuota affermazione del rinnovamento senza la fissazione critica del contenuto nuovo, la novità come superficiale curiosità del nuovo (si pensi ad una rivista come "Il politecni-co"). Trascurando questi limiti, si corre il rischio di enucleare una interpretazione rea-

listica anche per Vivere in pace.

La produzione del primo dopoguerra solo in qualche punto scavò con potenza nella realtà, con potenza cioè con fantasia. Per lo piú essa rimase al gusto del bozzetto e della macchietta, al naturalismo descrittivo e rusticano: troppe foglie disperse, e secche in parte. Mancò poi quel muro maestro rappresentato da una efficiente produzione media. In generale, ora più che nel primo tempo, emerge dalle opere un difetto nei confronti della realtà (le vicende, per es., l'esistenza e i sentimenti di vasti strati popolari ci restano quasi ignoti), e di quel rigore, in sommo grado severo, che la fantasia impo-ne. Siamo ancora all'inizio, l'errore piú grave consisterebbe nel disertare la strada della realtà. Bisogna tener fede al punto di partenza (di cui testimoniano cinque o sei opere), scavare da lí (anche se il rifiuto della cronaca grezza e dell'aneddotica senza alcun lume di critica è giustificato, senza dubbio). Non si tratta di barattare la realtà con le "piacevoli frottole"; ma neppure di degradare la rappresentazione ad un tipo qualsiasi di "neorealismo dolcemente polemico".

PIO BALDELLI

Se il lettore crede, può vedere sviluppato questo aspetto della questione ne « Lo spettatore italiano », m. 7, luglio '52.

SIN dalle origini della produzione il cinema calcò due strade, del realismo con i fratelli Lumière, e della fantasia con George Méliès. Di queste due strade del cinema dovremo tener conto anche noi nel tentativo di delineare i limiti, i compiti e le finalità del cinema educativo.

Se osserviamo i fenomeni collaterali del cinematografo: teatro (nelle sue forme della prosa e del melodramma), letteratura romanzesca (con le sue appendici del giornalismo e dei "fumetti"), radio e arti figurative, potremo arrischiare i primi limiti della nostra indagine e sgombrare il campo da preoccupazioni non nostre o estranee al

nostro assunto.

Ogni discorso che si fa sull' educazione presuppone, prima di tutto, che il campo della "difesa" sia limitato all' adolescenza e all'infanzia. Diamo naturalmente per scontato il principio che il fanciullo e l'adolescente sono esposti alle offese spirituali di una realtà, che mentre può essere vittorio-samente controbattuta da organismi mentalmente maturi, risulta pericolosa, e qualche volta mortale, per anime non ancora formate o comunque in via di sviluppo. E' ormai infatti ammesso da pedagogisti e psichiatri, in questo d'accordo con la comune esperienza di padri e madri di famiglia, che mentre per un adulto le immagini cinematografiche non sono in definitiva, anche quando sono immerse in un'atmosfera realistica. che una favola il cui protagonista è "un altro da sé", per fanciulli ed adolescenti le stesse immagini sono "vere", e i loro fantasmi risultano modelli ineffabili da seguire ed imitare o espressioni lutulente o atroci di una verità inamabile: un veleno per le giovani anime.

E' questa la ragione per cui il cinema rappresenta una particolare forma di perniciosità spirituale, attenuata ma mai completamente assente anche nei casi piú favorevoli. Il teatro di prosa e in musica può infatti turbare anime infantili (specialmente il primo); ma è molto difficile incontrare bambini agli spettacoli di prosa, di varietà

o al teatro d'opera.

Essi, prima di tutto, per gli alti prezzi d'ingresso, non sono accessibili che alle ''élites'', si svolgono a orario fisso e di sera quando i ragazzi sono a letto. La radio per suo conto è nata incatenata, sin dalle origini; in quasi tutti i paesi è monopolio dello Stato, e dove è in mano all'iniziativa privata è sottoposta a comitati di vigilanza molto attivi ed efficaci.

Non solo, ma è evidente che il potere suggestivo della parola è per il fanciullo meno potente dell'immagine filmica. Per le arti figurative vale il discorso fatto per il teatro: immagini che possano turbare i fanciulli sono ovviamente reperibili in tutti i musei. Ma i musei non sono frequentati da fanciulli che non siano accompagnati; e certe immagini sono conservate in luoghi appartati. Resta la letteratura, con i suoi prolungamenti giornalistici. Qui siamo più vicini al problema che ci interessa: lo Stato interviene nei casi estremi, con le sue leggi: perciò che riguarda i "classici" la scuola è intervenuta con la sua scelta: per i giornali ci si è affidati al senso di responsabilità di chi li compila. Per i "fumetti", evidentemente, il problema è aperto. Come per il cinema.

J. Howard Davies in Oliver Twist, di Lean, apprezzabile apporto a un cinema di cultura.

# RAGAZZI E CENSURA

Premettiamo che, dal punto di vista della libertà spirituale, il cinema non ha mai avuto vita facile. Ha ispirato sempre molta paura ai governi, alle collettività, alle religioni. Non saremo proprio noi, esposti tutti i giorni a constatare la fatale inefficienza, sul piano artistico e umano, delle censure, a non tenerne conto. In sostanza, e anticipando un poco la nostra conclusione sull'effetto della produzione filmica corrente sui piú giovani spettatori, desidereremmo un cinema specifico per l'infanzia anche per permettere una maggiore e piú completa libertà "per tutti".

Eccoci dunque arrivati al punto importante: alla necessità di un cinema per ragazzi. Non è un'esigenza nuova, e tocca questioni organizzative, legislative e finanziarie che son troppo piú grandi dei limiti che ci siamo imposti. Vogliamo solo denunziare che non si elude un problema tacendone i lati spiacevoli. Come si pone ora la difesa dei giovani spettatori nei confronti di questo colosso che è il cinema, dall'aspetto ora bonaccione ed ora sinistro? La società, lo Stato, gli enti educativi han risposto con un avviso che suona "vietato ai minori di sedici anni". Per loro conto le autorità religiose pubblicano regolarmente elenchi di film definiti "per tutti", "solo per adulti", o anche "per nessuno".

Ci sia permesso ora di fare un passo indietro. Abbiamo detto prima che il cinema non è mai ''libero''. E' troppo importante per esserlo, troppo efficace, troppo alla portata di tutti, troppo "vero". Ma le diverse censure non si atteggiano tutte allo stesso modo, né hanno la stessa struttura. Esaminiamo quelle dei principali paesi produttori di film. Unione Sovietica: per l'Unione Sovietica, come per i paesi retti a "democrazia popolare", il problema non va posto. E' lo Stato che regola tutto: esso è sempre didattico, e quasi sempre non distingue i suoi cittadini secondo l'età. In pratica accade tuttavia che certi film sovietici risultino particolarmente adatti per i ragazzi: citeremo per tutti l'eccellente film di Marc Donskoi, intitolato L'infanzia di Massimo Gorki.

Negli Stati Uniti, anche per ovviare ai gravissimi inconvenienti cui potevano andare incontro i produttori per il boicottaggio predisposto dalle innumerevoli sette religiose, dalle ''leghe della decenza'' e simili, fu escogitata un'autolimitazione comunemente nota sotto il nome di ''codice Hays''. Il ''codice'', cui i produttori si sono impegnati di sottostare senza obbiezioni, tien conto non solo dei vari ''tabú'' imposti dalle confessioni religiose ma anche delle reazioni dei paesi esteri cui si indirizza la produzione di Hollywood. Per ciò che riguarda il nostro discorso ne deriva che obbiettivamente la produzione americana è quella che meno può offendere le sensibilità infantili. Generalmente i conflitti si svolgono a pugni, e secondo certe regole cavalleresche; il delitto ''non paga'', cioè il delinquente vien sempre punito, ecc. Vengono accuratamente evitate le situazioni sessualmente scapro-





(Sopra) Un'inquadratura di Cuore, film esemplare dal punto di vista educativo e (in basso) una di Son tornata per te. di Luigi Comencini, film per ragazzi premiato nell'anno 1953 a Venezia.

se; e il "lieto fine" è addirittura un passo d'obbligo. Anche per i film americani è tuttavia da osservare che essi possono essere un pericolo per i soggetti dotati di un "penchant" verso azioni illecite ed anormali; il tecnicismo di quei film che raccontano gesta di gangsters o di fuorilegge della prateria può suggerire comportamenti "ex lege" facilmente imitabili.

Va detto a questo punto che mentre l'educatore può dar atto a molti film hollywoodiani di essere addirittura benefici ai ragazzi, ispirando sentimenti onesti, fiducia nelle azioni virtuose e un virile amore del rischio, si debbono invece muovere obbiezioni ben fondate proprio a colui che è stimato, nel cinema americano, il poeta dell'infanzia, Walt Disney.

Accadde infatti che questo geniale e delicato creatore, del quale alcune belle invenzioni, come Topolino, Donald Duke, I tre porcellini, formano la gioia di grandi e piccini, cada poi in passi di alcuni lunghimetraggi, come Biancaneve e i sette nani e Alice nel paese delle meraviglie, in raffigurazioni di streghe e di sogni orripilanti che, se appartengono alla tradizione romantica, non mancano di spaventare, insistendo a lungo nel ricordo, i piccoli spettatori.

Della censura italiana e inglese poco è a dire. Entrambe sono molto sensibili a certi valori della moralità tradizionale. Ancora più dell'americana, esse escludono fatti "figurativi": nudi femminili; mentre lasciano più libero il regista nelle allusioni a irregolarità sessuali o a modi di vita "naturali". Ricorderemo che suscitò scalpore

negli Stati Uniti l'immagine "naturale" del piccolo Staiola che in *Ladri di biciclette* fa pipi contro un muro; e cosi nel *Miracolo* di Rossellini l'allucinazione della Magnani che si crede madre di un santo.

Segnaliamo pure che il cinema italiano ha dato alcuni film esemplari dal punto di vista educativo come Cuore, interpretato da De Sica. Per loro conto gli inglesi dimostrano, nella generalità della loro produzione, con la sola eccezione di qualche film "giallo", di essere i più preoccupati di non offendere le sensibilità delicate. E con le trascrizioni filmiche di famosi drammi di Shakespeare (l'Enrico IV e Amleto di Laurence Olivier) e di romanzi di Dickens (Olivier Twist di David Lean) essi han dato cospicui apporti a un cinema di cultura.

La censura francese è la piú liberale, deve avere il nostro consenso sul piano della cultura, mentre suscita riserve per ciò che riguarda l'influsso del cinema sui ragazzi. Nell'anteguerra con i film pessimistici [Porto nelle nebbie (Quai des brumes, 1938) e Alba tragica (Le jour se lève, 1937)] nel dopoguerra coi film "liberi" di Claude Autant-Lara, Le diable au corps, e di Max Ophüls, La Ronde, tutti e due proibiti, secondo noi a torto, in Italia, la Francia (noi non citiamo ovviamente che le pellicole artisticamente efficenti) ha proseguito in una intelligente e realistica riflessione sulla condizione umana, riuscendo a risultati analoghi a quelli raggiunti nella letteratura da un Proust e da un Gide. Nessun educatore si sognerebbe tuttavia di dar da leggere a un ragazzo "Sodome et Gomorre" o "Les Caves du Vatican".

Al lume di questa breve analisi e tenendo conto che: a) tutti i governi, anche nei
paesi di più avanzata democrazia, dispongono di una censura cinematografica; b)
che sulle orme dello stagionato motto latino "maxima debetur pueris reverentia",
psicologi e pedagogisti moderni ritengono
che nella mente non ancora formata del
fanciullo e dell'adolescente le immagini ciaematografiche si imprimano con una suggestione vivissima, dagli effetti vicini e lontani, di portata incalcolabile, ne consegue
la necessità di un'attenta vigilanza degli
elementi responsabili di una nazione sui
rapporti tra cinema e spettatori non adulti.
Scartato, per il suo evidente sapore di

Scartato, per il suo evidente sapore di paradosso rispetto alle premesse suesposte, che si debba "malgrado tutto" lasciare libero accesso alle sale cinematografiche ai più giovani spettatori, non restano che due soluzioni, una drastica, cioè l'assoluta interdizione degli spettacoli normali a chi sia minore di sedici anni; l'altra di compromesso, che ribadisce la prassi già oggi vigente, il divieto cioè agli adolescenti di accedere a certi spettacoli di cinema.

Da un punto di vista rigoroso, la prima soluzione si presenta come la migliore. Taglia il male alla radice; ed è indirettamente la piú liberale perché, tolto ogni rischio di offendere esseri delicati, libera sia la produzione che la censura da preoccupazioni extra-artistiche che molto ostacolano il corso e gli sperati sviluppi dell'arte cinematografica. A questa misura si oppongono valide considerazioni. La prima è di ordine industriale: è noto che grande parte della clientela fissa e affezionata delle sale cinematografiche (anche per la modica spesa e per la comodità degli orari) appartiene ai minori di sedici anni.

La seconda obbiezione è di ordine generale: non sembra giusto escludere milioni di persone da un divertimento, in sé sano ed istruttivo, prima che sian pronti i film educativi e le sale specializzate che possano sostituire i comuni programmi e le sale dove van tutti.

Resta allora il divieto agli adolescenti per certi film. E' qui che si rende necessaria una vigilanza che non sempre è data riscontrare. Per insipienza o miopia accade infatti che spesso la commissione di censura conceda la sigla "per tutti" a film che hanno invece caratteristiche perniciose dal punto di vista dello spettatore infantile. Accade anche piú spesso che, per esosità o per rilassamento della sorveglianza, giovani spettatori vogliosi possano accedere ai film "proibiti".

Non sembra tuttavia difficile ovviare, con un tantino di buona volontà e di senso del dovere sociale, a questi minori inconvenienti. Anche in questi casi vale il detto che porre un problema è risolverlo.

PIETRO BIANCHI



P.S.-A proposito di censura, e "per incidens", sarà bene ricordare che film importanti, e in un certo senso indispensabili per la cultura, sono ancora proibiti in Italia. Non sono mai apparsi infatti sui nostri schermi normali, salvo errore, L'Operà de Quat-Sous (1930) di Pabst, All Quiet on the Western Front (1930) di Milestone, Little Caesar (1930) di Mervyn Le Roy, Street Scene (1931) di King Vidor. Recentemente la censura ha proibito The Rope (1952) di Hitchcock. Secondo notizie di buona fonte, pare invece che si siano decisi a lasciar libero A Streetcar Named Desire (1952) di Kazan.

CON questo titolo, invero piuttosto inconsueto per un annuncio del genere ("Perché Burstyn era diretto a Roma?"), il "Rome Daily American" del 5 dicembre ha dato notizia della morte di Joseph Burstyn, deceduto nel corso di un viaggio aereo da New York a Londra, città dalla quale avrebbe dovuto proseguire per Roma. Le ragioni di questo strano titolo risiedevano nella molteplicità (ed eterogeneità) dei motivi che sembravano spingere il noto distributore americano verso la nostra capitale.

Come primo scopo, Burstyn veniva a curare l'approntamento dell'edizione americana di "Magia Verde", di cui aveva acquistato i diritti per gli Stati Uniti, e che intendeva presentare con il commento parlato di Steven Garrett. Poi, egli intendeva esaminare le possibilità di sfruttamento in America della più recente produzione italiana di un certo rilievo; in terzo luogo, doveva avere dei colloqui con certi funzionari



Burstyn (il primo a sinistra) a Venezia, dove veva presentato The Little Fugitive, il miglior film americano alla Mostra di quest'anno: (nella fotografia è con Gassmann e con Lawrence).

# "WHY BURSTYN WAS HEADED FOR ROME"

della "Italian Film Export", in merito ad attività future. Infine, ed a questo punto si comincia ad entrare nel campo delle supposizioni, si ritiene che Burstyn venisse in Italia a cercare aiuti per il suo amico Rod Geiger (del quale riparleremo più avanti), attualmente sotto processo per frode ed as-

segni a vuoto.

În questa rievocazione della figura di Burstyn, abbiamo voluto iniziare proprio dalla notizia della sua morte e degli echi che essa ha suscitato, non per un retorico vezzo di "narratage" letterario, ma piutto-sto perché le ragioni che spingevano il distributore americano ad attraversare l'Atlantico, nella loro pluralità e varietà, sono cosí sintomatiche della personalità di lui, che questa può risultarne più chiaramente illuminata sino dall'inizio. Un mescolarsi di buon gusto, di senso degli affari, di intelligenza e di spirito commerciale, questo era Joseph Burstyn, l'uomo che lanciò in America Roma, città aperta, Paisà, Ladri di biciclette, Il Miracolo, l'uomo che, a dispetto di tutti, ha presentato a Venezia nel '49 The Quiet One, e, nell'ultimo Festival The Little Fugitive.

In un articolo apparso su Park East, Agosto del 1952 — dal quale trarremo le notizie contenute in questo articolo — Herbert Mitgang definiva Joseph Burstyn "the transatlantic miracle man", ed è questa forse, nella sua intraducibile allusività, la definizione più indovinata del distributore

americano.

J. Burstyn giunse negli Stati Uniti nel '21 al seguito di un gruppo di ebrei polacchi, che sperava di trovare in America la possibilità di lavorare e vivere in pace. Ma Burstyn non dimenticherà mai il triste periodo precedente la sua fuga verso l'Ovest: « Per essere oppressi — noterà amaramente in seguito — la Polonia è un paese meraviglioso! ». Per dieci anni B. visse nel Middle West, visitando Cleveland, Detroit, Chicago e le città minori: fu forse questa esistenza a contatto con la realtà piú sentita della vita americana a metterlo in grado di osservare il mondo con occhi diversi da quelli dei soliti produttori che fanno la spola fra gli aeroporti di New York e di Los

Angeles e si sono abituati a vedere il mondo in cellophane? E' certamente difficile a dirsi; tutto quello che si sa, è che dopo essersi occupato del Teatro Ebraico di Cleveland, egli giunse a New York e si impiegò quale stage manager ed addetto stampa presso il circuito dei teatri Yiddish della capitale morale degli Stati Uniti

capitale morale degli Stati Uniti.
Fu soltanto nel '30 che B. cominciò ad occuparsi di cinema, facendo giungere dall'Europa i film più interessanti, quelli che potevano far udire una parola nuova: Il nuovo Gulliver dalla Russia, La maschera eterna dalla Svizzera, Crisi dalla Cecoslovacchia; ma il suo principale mercato di importazione fu la Francia, dalla quale ottenne film di largo successo, quali, ad esem-

pio, Pepé le Moko.

Tra le pellicole più note di cui egli si occupò, si possono ricordare le seguenti, che furono girate in America: Hymn to the Nations (il documentario musicale di Toscanini che venne distribuito a scopi benefici) The Forgotten Village (documentario di J. Steinbeck sul Messico) e più recentemente The Quiet One (che venne presentato a Venezia senza il consenso della Motion Picture Association of America [MPAA] è che vinse uno dei premi) e The Little Fugitive. La sua maggiore fama, però, gli derivò

La sua maggiore fama, però, gli derivo dall'aver introdotto nei circuiti americani le opere più significative della corrente neo-

realistica italiana.

Nel '45 Burstyn, ancora del tutto ignaro della potenza espressiva dei film italiani post-fascisti, venne avvicinato da un militare americano che gli propose l'acquisto di una pellicola dal titolo Roma, città aperta. Questo soldato si chiamava Rod E. Geiger ed è la stessa persona per la quale Burstyn stava attraversando l'Atlantico al momento della sua morte. In quella occasione Geiger disse che, pochi giorni dopo la Liberazione di Roma, egli aveva affittato un locale unitamente ad un regista di nome Rossellini e con lui aveva girato questo film per la maggior parte nelle strade di Roma. « Quando udii questa storia — confesserà più tardi Burstyn — dissi a Geiger che non avevo alcun interesse verso il cinema italiano e che avevo già abbastanza guai

per parte mia. Ma egli non volle lasciare il mio ufficio, se non quando riusci ad indurmi a vedere il film la notte stessa. Dopo la proiezione, la mia sola sensazione era di disgusto, e non avrei saputo dire se il film mi fosse piaciuto o meno, ma Geiger disse che avrei dovuto vederlo di nuovo. Questa volta erano presenti alcune donne italiane e, non appena la proiezione fu terminata, si iniziò una vera zuffa fra quelle cui il film era piaciuto e quelle cui non era piaciuto per niente. Il che, finalmente mi schiari le idee: se l'opera poteva suscitare entusiasmo e controversie — mi dissi — la gente sarebbe andata certamente a vederlo». In effetti Roma, città aperta venne presentato al pubblico nel febbraio del '46 al cinema Word, con il titolo "Open City".

« Io non ero mai stato molto sicuro circa il titolo "Open city" — narrerà qualche tempo dopo Burstyn — e stavo progettando di cambiarlo persino dopo che la pellicola andava ormai avanti da sei mesi, perché quelle due parole non significavano nulla per me, se non un luogo in cui durante la guerra non è concesso bombardare. Ma, proprio allora, mi capitò un colpo di fortuna: era in carica il Sindaco O'Dwyer che stava tentando di eliminare il gangsterismo dalla città. E durante tale campagna egli fece una dichiarazione alla stampa, qualcosa come: « Io non ho intenzione di permettere che New York diventi una città aperta ». La mattina dopo sul New York Times appariva questo enorme titolo: New York no "Open City", in effetti, proprio come se il sindaco avesse voluto far riferimento al film. E fu soltanto allora che mi resi conto che "città aperta" può voler anche dire qualcosa d'altro, e cioè città indifesa contro il male ed il vizio ».

città indifesa contro il male ed il vizio ».

La presentazione di "Open City" costitui l'inizio della campagna di Burstyn per portare a conoscenza del gran pubblico la produzione italiana, quella che egli riteneva allora la migliore del mondo. L'impresa non fu sempre facile: se i film italiani venivano accolti con simpatia dagli amanti dell'inconsueto, vi erano talora prevedibili guai con i normali "movie fans" capitati per caso in una sala che proiettasse pellicole

neorealistiche. Si giunse persino, talora, a svellere le poltrone in segno di protesta, il che si può senz'ombra di dubbio ritenere indicativo di un inequivocabile dissenso nei

riguardi dell'opera in visione.

Geiger fu interessato anche nella produzione del film che venne importato subito dopo da Burstyn, Paisà. Quale capo della "Foreign Film Productions Inc.", Geiger rese possibile la realizzazione di questa storia ad episodi sull'avanzata americana in Italia. Mentre Roma, città aperta non era stato sottoposto alla Legion of Decency, in quanto veniva proiettato unicamente in art houses, ad un pubblico per il quale era da supporre che un giudizio morale non avesse eccessiva importanza, Paisà fu presentato alla Legion e venne assegnato alla categoria "B" (approvato con riserva).

Fu solamente con Ladri di biciclette, però, che Burstyn poté rendersi conto, a proprie spese, di che cosa fosse esattamente la

censura americana.

Il film venne considerato "escluso" dalla Legion of Decency, la MPAA si rifiutò di concedere il proprio visto di approvazione e Joseph Breen, Vice Presidente del MPAA e capo della "Production Code Administration" (la quale sovrintende all'applicazione del Codice Hays) rese noto che il film avrebbe potuto essere approvato solamente con le note varianti, vale a dire a condizione che il particolare di Bruno che fa pipi contro il muro e la scena nella casa di tolleranza fossero stati soppressi. Dato che il film era stato approvato dalla censura ufficiale di New York, Burstyn, incurante dei suggerimenti, si arrischiò a presentare Ladri di biciclette al World (sala non aderente al MPAA) a dispetto dei maggiori circuiti quali l'R.K.O. ed il LOEW's. Soltanto il circuito Skouras ebbe il coraggio di prenotare il film e di proiettarlo senza il benestare di alcuno.

Ma Burstyn, a ragione, considera tutto ciò come semplici incidenti di poco conto a fronte delle reazioni suscitate dalla presentazione di Il Miracolo. Ad un party offerto recentemente in suo onore al Museo d'Arte Moderna, egli disse infatti: « In cinque viaggi postbellici in Italia, mi sono fatto molti amici colà, ed ho imparato persino qualcosa d'italiano. Ho imparato, per esempio, che Città aperta significa Open City, che Paisà significa Paisan, che Ladri di biciclette significa The Bicycle Thief, e che

— aggiunse sorridendo — il Miracolo significa guai! ».

Burstyn acquistò Il Miracolo in occasione di uno dei suoi soliti viaggi di acquisti a Roma e Parigi e pensò di montarlo assieme a due altre brevi pellicole (Une partie de Campagne di Renoir e Jofroi di Pagnol) in un unico film dal titolo Ways of Love (Maniere d'amare). Dopo la prima al Paris Theater, il "City License Commissioner" lo trovò personalmente ed ufficialmente blasfemone subito dopo la pellicola cadde sotto la censura dello Stato Board of Regents. La causa che Burstyn intentò, finí col trascinarsi dai piú bassi tribunali sino alla Suprema Corte degli Stati Uniti, e divenne a poco a poco un "caso" nazionale. Il Cardinal Spellmann consigliò ai fedeli di non vedere il film, anche se vi fu un gruppo di liberali cattolici di certo rilievo (fra cui gli editori della Hudson Review e William Clancy dell'Università di Notre Dame) che si permise di non essere d'accordo con lui.

A Burstyn fu dapprima dato torto in due corti d'appello di New York, ma il 26 maggio 1952 la Suprema Corte degli S.U. stabiliva. che « l'espressione per mezzo del cinema rientra fra le libertà di parola e di stampa tutelate dal 1° e 14° amendement ». In altre parole, la Corte stabiliva che, anche se il film era stato messo al bando per un preteso reato di sacrilegio, qualsiasi censura preventiva era da considerarsi illegale.

Perché Burstyn combatté questa battaglia? La considerazione che lo scandalo valse di campagna pubblicitaria per il ''lancio'' del film è certamente valida, ma volendo prescindere dai motivi esclusivamente commerciali, quali erano state le ragioni che avevano indotto il distributore ad una cosí decisa presa di posizione a

tutela dei propri diritti?

A parte le interpretazioni "eroiche" dell'atteggiamento di Burstyn (si giunse persino a dire che nella storia del cinema egli aveva di diritto un posto analogo a quello di Zenger nella storia della stampa settecentesca), è forse utile riportare quanto lo stesso ebbe a dire ad un gruppo di amici su tale argomento: "Perché mi sono battuto? Certo non esclusivamente per il principio: io non sono un essere tanto nobile. I principi non mi sono sempre di guida nelle cose della vita, né faccio sempre le cose che si suppone io faccia. In verità, non saprei proprio dirvi il perché. Forse fu un istinto di autodifesa per me che sono un piccolo

uomo d'affari ed al tempo stesso per il paese che ho ormai adottato. Il piccolo uomo ha infatti bisogno della sua libertà piú del grande. Forse perché ho un senso di frustrazione per non aver fatto un lavoro piú creativo ed il cinema è una forma d'espressione che dovrebbe lasciare un segno come arte... Ma non sono affatto sicuro ».

Non ci si deve però formare di Burstyn un concetto eccessivamente mitico, anche se la leggenda ha ormai preso abbastanza piede in Italia, e fra noi il distributore americano è troppo spesso visto come un cavaliere medioevale alla difesa del neorealismo italiano.

Anche per quanto si riferisce a *The Quiet*, *One*, tutto aveva favorito il nascere di un equivoco: quello cioè di ritenere Burstyn l'uomo che, a proprio rischio e pericolo aveva finanziato Meyers, mettendolo in grado di dirigere senza impacci di produzione il "suo" film. In realtà Burstyn era intervenuto nell'affare a film ormai ultimato, ed il suo apporto era stato prevalentemente, per non dire esclusivamente, a carattere reclamistico e commerciale.

In altri termini, niente più di una parte analoga a quella da lui sostenuta ultimamente nella presentazione a Venezia del film di Ashley, Engel, Orkin, anche se in quest'ultimo caso i suoi sforzi hanno conseguito un risultato commerciale maggiormente soddisfacente (The Little Fugitive infatti, a differenza di The Quiet One, verrà proiettato nelle sale normali).

Il fatto, per certo encomiabile, che, indirettamente Burstyn abbia colla sua azione aiutato anche i produttori indipendenti americani, non deve indurre a chiudere completamente gli occhi sulla natura del

suo aiuto.

Burstyn, in realtà, era un uomo d'affari, (ed in America gli veniva abbastanza spesso rimproverata la sua eccessiva valorizzazione del sesso nelle campagne pubblicitarie, come sintomo di poca serietà) ma proprio in questa sua caratteristica risiede a nostro avviso il suo pregio maggiore. Egli, invero, non era un esteta, né un disinteressato mecenate, né un audace produttore, finanziatore a proprio rischio di film "maledetti"; era soltanto un distributore dotato di un certo buon gusto e di una non comune intelligenza, che cercava, non di solleticare gli istinti deteriori del pubblico, ma di offrirgli opere interessanti, nella fiducia che esso le avrebbe apprezzate.

Particolarmente indicativa a questo riguardo, una sua breve dichiarazione: « Io odio l'espressione film d'arte, in quanto essa ha in sé qualcosa di eternamente dilettantesco. E spero che un giorno anche l'espressione film straniero possa venir abolita. I film vanno bene come Italiani, Inglesi e Americani, se dovete proprio indicare una nazionalità nei titoli di testa. In realtà, però, ci sono solamente due generi di film: quelli buoni e quelli cattivi. Io penso che se dappertutto la gente riuscisse a rendersi conto di questo, non vi sarebbero più crisi. Vi sono due requisiti per i film: primo, che essi siano buoni; secondo, che il pubblico venga preventivamente informato a dovere su di essi ».

Questa fiducia nel pubblico, che egli rifiutava di ritenere un mostro acefalo, è proprio il tratto piú tipico del modo di vedere di Burstyn, e ricordarlo in questa sede è il miglior complimento che gli si possa fare.

Un'inquadratura di The Forgotten Village, documentario di Steinbeck sul Messico, che è — con The Quiet One e The Little Fugitive — una fra le più note pellicole di cui Burstyn si è occupato.



SERGIO DE SANTIS

# BUONO O CATTIVO IL VINO NUOVO?

SI RACCONTA che una volta un giornalista, entrato in un teatro di posa ed ammirate delle scene che rappresentavano l'interno di un ospedale, chiedesse ad alcuni assistenti che stavano sistemando gli ultimi particolari che cosa si sarebbe girato l'indomani. Si sentí rispondere che non si poteva prevedere. S'informò allora se qualcuno lo sapesse, e gli fu risposto che era quasi impossibile, perché la scena vera e propria, benché esistesse una sceneggiatura, non era mai stata scritta e i dialoghi probabilmente non sarebbero stati preparati che quella stessa sera. In ogni caso qualsiasi decisione sarebbe stata presa all'ultimo momento. Il giornalista non aveva bisogno di chiedere anche il nome del regista, poiché lo conosceva bene; ed era l'unica cosa sicura in quell'incerto mondo in cui tutto si sarebbe deciso giorno per giorno: si trattava di Rossellini.

E' noto che Rossellini, quando lavora, tiene in gran conto l'ispirazione. Cioè qualsiasi cosa egli abbia prima studiata e stabilita assieme ai suoi collaboratori deve ancora fare i conti con quello che sarà l'estro particolare del regista nel momento in cui si gira. « Se pensiamo ad un film di trattenimento — egli dice — può essere giusto che si tratti di una sceneggiatura di ferro. Se pensiamo al film realistico come quello che è fiorito in Italia, che pone dei problemi e cerca la verità, non si può procedere con gli stessi criteri. Qui è l'ispirazione che giuoca la parte preponderante. Allora non è piú la sceneggiatura di ferro, ma lo stesso film. Lo scrittore stende un periodo, una pagina, poi cancella. Il pittore adopera un colore carminio, poi passa sopra una pennellata di verde. Perché anch'io non dovrei cancellare e rifare e sostituire? Ecco perchè la sceneggiatura, per me, non può essere di ferro. Se la considerassi tale, mi riterrei uno scrittore, non un regista. L'argomento di ogni mio film è da me lungamente studiato e meditato. La sceneggiatura viene stesa, perché sarebbe assurdo voler inventar tutto all'ultimo momento. Ma gli episodi, i dialoghi, la scenografia stessa, sono adattati giorno per giorno ».

Su tale modo di lavorare di Rossellini si

è scritto molto. Lo si è voluto spesso considerare più un atteggiamento che una necessità artistica, per quanto personale. Si è voluto vedervi quel tanto di esibizionismo di cui è facile accusare un regista che ha fatto parlare di sé non solamente per l'importanza dei suoi film.

Eppure Rossellini sa benissimo che il suo metodo di girare un film, se lascia un vasto campo libero alla sua ispirazione, porta con sé degli svantaggi notevoli. Poiché egli crea praticamente il film nel momento in cui gira, a caldo, e non secondo un piano preciso, i suoi film sono necessariamente discontinui, tessuti di episodi significativi e di banali scene di legame.

« Il nesso logico è il mio nemico. I passaggi cronachistici sono necessari per arrivare al fatto; ma io sono naturalmente portato a saltarli, a infischiarmene. E questo è — lo ammetto — uno dei miei limiti: l'incompiutezza del mio linguaggio. Quando l'inquadratura è solo importante per il nesso logico e non per quello che mi preme dire, allora la mia impotenza si rivela: e non so piú che fare. Quando viceversa è una scena importante, essenziale, allora tutto diventa facile e semplice ».

Le cose dovrebbero cosi essere messe in chiaro. Atteggiamento o esigenza che sia, il regista l'ha valutata per primo riconoscendone meriti e difetti; si tratta quindi di una posizione cosciente e onestamente professata i cui risultati ben conosciamo. E se possia-mo chiamarla "improvvisazione" in alcuni momenti dei suoi ultimi film, dovremo chia-marla ''ispirazione'' o ''stato di grazia'' quando ci riferiamo ai momenti più belli di Paisà o alla passeggiata di Germania, anno zero. Noi che ormai conosciamo Rossellini, possiamo comprendere perfettamente tutto ciò; ma chi ha tutt'altra mentalità, chi è abituato alle comodità e alla precisione cronometrica di uno studio hollywoodiano non può certamente accettare di buon grado che un regista giri quando gli viene l'ispirazione e interrompa le riprese quando la vena non lo sorregge piú.

George Sanders, protagonista dell'ultimo

film di Rossellini, Viaggio in Italia, ha tenuto a dichiarare che « la sua maniera di lavorare è un poema. La sera prima detta i dialoghi delle scene che si gireranno domani. Subito un traduttore volge in un inglese approssimativo questo italiano scorretto. E sono questi testi che gli attori devono recitare con convinzione il giorno dopo». Ed ha aggiunto: « E poiché io non apprezzavo affatto questo modo di fare, Rossellini decretò che ero un uomo impossibile ».

Che cosa sia accaduto tra i due, non si sa esattamente; anzi non ci interessa affatto. Sanders non deve essere un carattere facile, e non è una lingua indulgente. La cosa piú evidente è che Sanders, forse irritato dalle seccature di una lavorazione in esterni, si è rifiutato di rendersi conto, di capire che cosa significhi per gli italiani un certo cinema.

« Si parla di neorealismo — ha detto — e di un mucchio di altre cose a riguardo di Rossellini; è fantasia: in realtà se Rossellini gira per le strade e non ricostruisce mai una scena è perché le scene costano soldi. Ho già visto degli avari, ma non ho mai incontrato nessuno che lo possa eguagliare ».

Va bene, ammettiamo che sia vero. Ma mi dispiace contraddire uno dei più raffinati e malvagi pettegoli di tutto il cinema mondiale: trasportare una troupe a lavorare in esterni, girare ambienti reali, trainare gruppi elettrogeni a centinaia di chilometri da Roma non significa affatto risparmiare. Ma Sanders era evidentemente in vena di affermazioni paradossali, anche se poco probabili. Per esempio: « Ho sentito che il film si chiamerà Vino nuovo. E' il titolo che gli conviene: il vino nuovo è sempre cattivo ».

E invece — benché si debba riconoscere che la battuta è spiritosa — il film si chiama Viaggio in Italia. Sanders vi interpreta la figura di un ricco armatore londinese, Alex Joyce, cui lo zio ha inaspettatamente lasciato in eredità una villa e un podere a Cava dei Tirreni. Alex decide di andarvi più per prendersi un periodo di riposo che per prender possesso della proprietà; ed anche per

(A sinistra) Rossellini mentre sta dirigendo una scena di Viaggio in Italia con George Sanders e Anna Proclemer. (A destra) Sanders e la Proclemer in un altro momento della medesima scena.







fare un viaggio assieme alla moglie (Ingrid Bergman), come non è piú accaduto dopo il viaggio di nozze. Ma in fondo, del viaggio, della villa, della moglie, non gliene importa nulla. I suoi rapporti con Isabella sono sempre stati quelli di due coniugi ele-ganti e preoccupati della vita esteriore: piacevoli, gentili, ma in fondo freddi e convenzionali.

Il viaggio poi gli dà fastidio: non ap-prezza affatto quel tantino di avventuroso che vi è nell'affrontare il caldo del sud italiano, non ama il sole, non gli interessa il paesaggio che lo porta cosí lontano dalle sue abitudini londinesi.

Isabella invece sente profondamente il clima dell'Italia meridionale: la bellezza dei luoghi, l'atmosfera nuova per lei la immergono in uno strano stupore e le fanno ve-

prima volta da un punto dominante. Perciò in un pomeriggio al sole nella villa di Cava dei Tirreni Isabella confessa ad Alex d'aver avuto un piccolo amore con un ragazzo che ha fatto la guerra in Italia, le scriveva dei versi e poi morí in Inghilterra per una malattia presasi sul fronte italiano Una cosa romantica senza conseguenze, un piccolo flirt, che non poteva turbare Alex, che ha sempre disprezzato la gelosia.

Ma questa volta Alex reagisce in modo diverso. Si direbbe che le passioni più violente degli abitanti del Sud siano contagiose. La gelosia si infiltra nell'animo di Alex, suo malgrado: i colloqui con la moglie si trasformano in feroci interrogatori, in liti, una delle quali, la piú rumorosa, si svolge in un antico tempio. Sembra che il dramdere con occhi nuovi la sua vita in tutte ma sia provocato e alimentato dalla suggele sfumature, come se la vedesse per la stione dei luoghi e delle persone attorno a



loro. Alex e Isabella decidono di divorziare.

Si dividono, e restano per un po' in Italia. Il paesaggio e l'ambiente continuano ad avere su di loro particolari suggestioni, questa volta benefiche. Le esperienze che ciascuno per proprio conto fa, sotto l'apparenza della normalità celano misteriosi e irresistibili suggerimenti: in loro s'è ormai prodotta una chiarificazione. Le loro due strade finiscono per congiungersi. Decidono di non vendere la villa e di restare in Italia: ora sono profondamente diversi.

Se il vino nuovo sia buono o cattivo mi

si troppo se l'autore improvvisi o mediti lungamente. Non è un metodo piuttosto che un altro a far sí che il film sia buono o cattivo; e noi siamo troppo abituati alle "ros-sellinate" per doverci commuovere o scandalizzare una volta ancora.

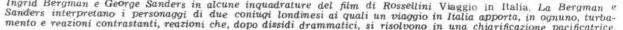
La risposta a quella simpatica lingua velenosa di George Sanders è perciò affidata al critico.

BICCARDO REDI













# SEMPRE ROSSO L'EMBLEMA DEL CORAGGIO?

NARRARE per immagini non è una concessione della cultura, né il risultato di una educazione consumata attraverso testi, ma una qualità individuale, ché, anzi, troppi esempi ci hanno dimostrato come la cultura, se scaricata sullo schermo direttamente, non solo falsi certe dimensioni specifiche del cinema, ma alteri addirittura i suoi piú intimi lineamenti, distorcendo ogni forma di linguaggio compatibile con l'immagine e sconfinando oltre il perimetro narrativo entro il quale il cinema può operare, per invadere il campo della retorica. A questa retorica conduce l'insincerità di fondo da cui muovono certi uomini di cultura, anzi di troppa cultura, tanto da non saper convertire un linguaggio in un altro. Talvolta è necessaria proprio un'inversione di tecnica, dato che il cinema ha una sua tecnica, tramite la quale è possibile svincolarsi da ogni indigesta eredità e porsi su un piano di autentica trasfigurazione, quindi raggiungere l'opera d'arte.

Gli artisti di cinema, in quanto tali hanno un proprio linguaggio, una voce individuabile e dai lineamenti ben definiti, il che non vuol dire che la loro cultura parta da origini o distanze uguali, ma piuttosto che il loro modo di apprendere è stato diverso, e diverso il loro modo di intendere. Il cinema americano (nell'accezione di cinema consapevole e vivo) non possiede una tastiera molto estesa, e le note che ne scaturiscono, anche se ben nette e a volte di rara limpidezza, non esauriscono la nostra richiesta, quanto dire non rispondono alla fiducia che avevamo loro concesso. I registi veramente impegnati, e confermati, del cinema americano, si possono contare con le dita di una mano. L'altra la terremo a disposizione semmai qualche giovane corag-gioso, come talvolta accade, abbia a dire una frase sincera. Tra quei pochi che vanno per la maggiore, uno mi sembra meriparticolare attenzione, per i risultati

che ha dato fino ad oggi e per i possibili traguardi che ci promette: John Huston.

Impostando il problema da un punto di vista di cultura, per quanto riguarda John Huston questa cultura non esiste; e non esiste nel senso che potremmo impiegare nei confronti di Robert Flaherty. In base ai risultati, e considerati i punti di partenza dei due registi nonché la loro particolare natura essenzialmente diversa, il paragone è un po' forzato. Ma non lo è piú se pensiamo a come certe situazioni, prettamente interiori, sono state risolte nell'un caso e nell'altro, e come i due registi, anche se per strade opposte, sono giunti a una chiara definizione di se stessi.

Con Huston ci troviamo di fronte a un caso di estrema semplicità di coscienza anche se, come vedremo, l'ultimo suo lavoro ci costringe a modificare in parte questa affermazione. Questa semplicità di coscienza, istintivamente adottata, ci rende ragione della sua sostanziale incultura, piú volte dimostrata lungo tutto l'arco della sua attività. Questa istintività si traduce in moduli di rappresentazione essenzialmente visivi, tanto che riferimenti culturali, se riferimenti vogliamo fare, li potremo fare chiarendo la natura della sua informazione e formazione culturale conseguente. Ebbene, se Huston ha usato mai un piedistallo da cui irraggiare la sua attività, questo piedistallo, favorito dalla sua particolare natura antiretorica e, quanto meno, oltre le apparenze, da una diffidenza naturale verso le colorazioni culturali, poggia su una cultura visiva per eccellenza; e direi figurativa con riferimenti particolari. Questa sola cultura efficace, agli effetti del suo linguaggio, è proprio l'altra faccia della sua incultura tradizionale, del suo istintivo preferire i fatti alle idee, del suo carattere di artista cinematografico fornito di una misura narrativa che rifiuta soste ed elaborazioni, ma con rapidità e secchezza modella le situa-

zioni piú opposte, fino all'essenziale e ultima figurazione che non lascia niente di taciuto, fino al quadro finito. Un riferimento quanto mai semplice basta a Huston per stabilire la direzione sulla quale l'idea deve svilupparsi. Gettare dei ponti tra l'imma-gine quale noi vediamo sullo schermo e un modello figurativo a cui, per analogia, l'im-magine ci rimanda, non è gratuito nel caso del Nostro, anche se spesso lo facciamo per il gusto dell'analogia in se stessa. Proprio per non attribuire le nostre colpe a Huston, muovo dall'affermazione precedente secondo la quale su Huston, anche considerando ad intervalli la sua opera, possiamo esprimere questa opinione, e cioè che, ammesso che una gran parte della sua vitalità artistica, anzi quasi l'intiera sua vitalità artistica, è frutto di un accostamento istintivo ai fatti e alle cose nel loro immediato crearsi ed esaurirsi, in lui è riscontrabile quella particolare sensibilità, piú che educazione, figurativa, che ha un peso preciso, anche se variabile, nella sua opera. Questa affinità narrativa con il linguaggio figurativo può essere una prova della sua esigenza di sintesi, e voler significare mediatamente il suo antiromanticismo, o meglio ancora la sua natura realista. Frutto di una simpatia, si dirà, nutrita da Huston verso certe forme di cultura, od anche scelta di modelli piuttosto che di altri, ma a spiegare questa scelta, questo chiarimento di posizioni, sta la sua natura refrattaria ad ogni forma di organizzazione intellettuale.

Ne Il tesoro della Sierra Madre (The Treasure of Sierra Madre, 1948), è un sentimento plastico a regolare certe composizioni e risolvere la dinamica dei motivi, e questo per insofferenza del testo letterario e del suo metodo, impostando il racconto in termini squisitamente cinematografici, dove al realismo delle parole si sostituisce il ben più netto e convincente realismo dei fatti, fino a dimensioni ignote alla pagina. Ciò che per istinto rifiuta del testo letterario, Huston sostituisce mettendo a frutto il suo atteggiamento di aperta individuazione di modelli figurativi. Se non che (e questo è il punto fondamentale) l'accostamento è possibile soltanto a posteriori. Ciò non denuncia una deficienza di Huston narratore, ma al contrario indica una esigenza di modelli sintetici che rafforzano categoricamente il tessuto narrativo, poiché, all'atto di concludere, in Huston non sono presenti esempi e tanto meno intenzioni di sfruttamento analogico, ché la stessa linearità della sua formazione culturale lo porta ad intendere quanto di immediato viene a cadere entro il perimetro dei suoi interessi programmatici attuali. (Il contrario è Kazan, che nel suo Viva Zapata! (id., 1952) ad esempio, anziché impostare ex-novo certi modelli caratteristici di una realtà o di una situazione, compie il cammino inverso di calcare su modelli figurativi preesistenti la dinamica dei pretesti cinematografici, quindi non svincolandosi da una certa letterarietà di fondo). A questa posizione di Huston, dunque, dobbiamo la straordinaria agilità della frase e la compattezza del testo cinematografico.



In Giungla d'asfalto (Asphalt Jungle, 1950) è ancor piú evidente come Huston giunga ad una definizione tramite una singolare scelta visiva, e i modelli sono qui addirittura individuabili. Giungiamo direttamente a Edward Hopper, pittore realista americano, per affiancare a lui certe atmosfere dove la stessa polemica figurativa del pittore è centrata da Huston con analoghe intenzioni, ma verso risultati piú probanti. (Anche parlando di Hopper come modello di Huston non modificheremmo sostanzialmente il discorso, ché mano a mano che il profilo del narratore si solidifica, avvertiamo sempre piú chiara questa affinità di lin-

guaggio). La nudità di certe inquadrature, la pesante evidenza di certe sequenze, sono della stessa pasta che dà voce alle tele dello Hopper, e fino il doloroso apparente mutismo di certi suoi quadri (ma a veder bene, e a sentir meglio, anche troppo parlanti) sono in Huston altrettante occasioni per impostare e risolvere la sua polemica sulla strada del realismo. Dove la polemica è intesa, a quanto i risultati ci dettano, con una violenza a volte fin troppo esternata. Questa è la secchezza di certe notazioni, di certe frasi e di certi personaggi, esauriti con la stessa brusca attenzione con cui l'ambiente e l'atmosfera sono detti. Potremmo riferirci anche a un Ben Shan, a certa sua violenza narrativa, pur nell'apparente staticità e tranquillità delle figure. Stabilito il parallelo, dobbiamo dire che qui Huston va per conto suo, a tracciare gli estremi della sua visione totale dell'uomo immerso nell'esistenza, e con risultati piú duraturi e piú densi che non i pittori. Giocando sui singoli destini dei personaggi, una volta defi-nito figurativamente il perimetro della loro individuale attività, Huston è portato irresistibilmente a immensificare la condizione umana, il che costituisce un puro fatto di coscienza, una pura questione di scelta. L'istinto è pur ricco di decisioni; anzi, infinitamente più ricco di quanto la logica non permetta. Se, come è stato detto, è "l'ambizione" l'asse intorno al quale ruotano i personaggi di Huston, è anche la loro estrema semplicità e violenza di uomini a conferire loro una seconda dimensione: l'esser parti di un coro, dove anche 'l'am-bizione' viene negata, o perlomeno ferocebizione" viene negata, o perlomeno ferocemente derisa. "L'ambizione" è regolata da un destino, come se ogni personaggio fosse vittima, prima di tutto, della propria condizione di uomo, e in realtà è cosí. Un accostamento ad Hemingway sembrerebbe immediato (e in verità il discorso potrebbe svolgersi con una certa sicurezza di risultati finali), ma in Huston, prima o poi, contrariamente a Hemingway, gli uomini si fermano, o la catarsi, anche se negativa, è sempre possibile. In Hemingway, all'uomo non interessano le conclusioni, anzi le rifiuta come negazioni di se stesso.

Abbiamo tuttavia parlato di immensificazione della condizione umana, cioè a dire che Huston non concede ai singoli drammi una soluzione di continuità. Al grafico senza fine con cui potremmo rappresentare il progresso dell'eroe hemingwayano, per Huston conviene usare un diagramma ripetentesi ad intervalli regolari, ma sempre mosso da un flusso continuo di variazioni. Alla continuità della condizione umana intesa come una progressione di variazioni imprevedibili in Hemingway, in Huston abbiamo si variazioni, ma quasi pronosticabili, anche se il flusso è inarrestabile.



(Sopra) Un'inquadratura di Giungla d'asfalto. (Sotto e nella pagina precedente) Due momenti di La prova del fuoco, film nel quale più che il personaggio a Huston interessava il coro.



Il massimo sforzo compiuto da Huston (forse spostando leggermente la direttrice del suo linguaggio) verso una zona di pura rappresentazione di fatti, e dove l'uomo scompariva per essere assorbito nella Storia, mi è sembrato: La prova del fuoco (The Red Badge of Courage, 1951). Con questo film abbiamo un nuovo esempio di come Huston rifiuti i termini letterari da un lato, e dall'altro di come la solita esigenza figurativa si manifesti sotto la neces-sità di un riferimento colto in "medias res". Rifarsi a Matthews Brady, fotografo ufficiale della guerra di secessione, non aveva altro significato, per Huston, che mettere a frutto un'esperienza consumata per immagini per ordinare, sotto quel segno, in un dialogo visivo estremamente teso, una materia che pochi avevano affrontato con cognizione di causa. Nel caso de La prova del fuoco, piú che parlare di scoperta di Crane attraverso Huston, il che non ha importanza, conviene capovolgere l'equazione e dire che, attraverso Crane, abbiamo potuto scoprire una volta di piú John Huston. A dimostrare la sua insofferenza verso i testi letterarî, dopo gli esempi nei confronti di B. Traven e G. W. Burnett, ecco la prova definitiva offertaci nel caso di Stephen Crane. Per Huston, narrare ci-nematograficamente The Red Badge of Courage, costituiva davvero una prova del fuoco. Diciamo subito che il film la prova non l'ha superata, ma rispondere al perché di questa mancata occasione ci permette di misurare la vera statura di Huston.

La prova del fuoco è forse l'esempio più doloroso della violenza cui un film (e ancor meglio le intenzioni di un regista) vanno sottoposti ad opera della censura, o quanto meno ad opera degli interessi commerciali e dell'insensibilità del "producers". L'odissea del film è nota a tutti, e non staremo

a ripeterla.

Ciò che resta della vera fatica del regista, il film che possiamo vedere, dimostra alcune cose della massima importanza. John Huston aveva superato, cinematograficamente, il testo di Stephen Crane, risolvendo in chiave figurativa quanto in Crane minacciava di imporre una sudditanza del film nei confronti del testo letterario. Huston ignora l'intimismo, non glie ne importa, e

la direzione del "suo" racconto poteva es-sere soltanto in chiave epica. A nessuno sarà sfuggito il fallimento del film sul piano psicologico, e questo fallimento, non è addebitabile ai produttori ma soltanto ad Huston. D'altra parte, Huston voleva proprio questo. Refrattario ad accettare modelli, quasi per evitare di far violenza a se stesso, Huston si è volto interamente a modificare l'impressionismo della frase di Crane in termini plastici. Il cinema, per definizione, tende a questo, e niente di straordinario che Huston abbia compreso, da persona attenta, fino a che punto Stephen Crane potesse essere assorbito e fino a che punto dovesse esser rifiutato. Naturalmente, un'interpretazione va fatta dal punto di vista della natura di Huston. Più che la paura di Henry Fielding, ad Huston in-teressava il coro, e piú del progresso psicologico della giovane recluta, interessavano altri valori, già presenti in Crane e sviluppati con forza notevole, ma che nella pellicola dovevano assumere il ruolo di protagonisti e occupare i punti di maggior resi-stenza del racconto. Ad Huston si addiceva piú procedere dalla guerra all'uomo che non dall'uomo alla guerra. Il punto mediano sarebbe risultato identico, nei risultati, a quello di Stephen Crane, ma in Huston pressava un'esigenza visiva che necessitava di altri termini perché diretta verso altri traguardi. Sulla strada del realismo tutto questo è perfettamente coerente. Il viaggio psicologico di Henry Fielding era al di fuori della natura di Huston, e questo spiega come La prova del fuoco sia giocato interamente in chiave esterna, l'unica possibile, in verità, che concedesse libertà espressiva autentica ad Huston uomo di cinema.

Nello sforzo di attingere una coralità assoluta dall'inseguirsi dei fatti, Huston ha voluto attenersi alla verità storica, e questo avrebbe potuto fare soltanto mantenendo una coerenza figurativa dal principio alla fine. Se il film è monco, qui la vera colpa è dei commercianti, ché, in quel vasto pannello che era nelle intenzioni del regista, erano verità che disturbavano l'equilibrio della morale ufficiale. Resta un saggio di stile, una dimostrazione di vigore e di chiarezza. Il disagio dei risultati, cui è stata negata un'unità, è la prova più sicura che

ad Hollywood non sono sufficienti coraggio e coerenza. La prova del fuoco per un artista, obbedisce ad un meccanismo affatto estraneo all'interessato, e qui sarebbe proprio il caso di sparare un colpo di cannone alla memoria di ciò che avrebbe potuto essere e non è stato, di ciò che è morto nel crearsi.

Per Huston, alieno da scrupoli vittoriani e completamente sano (a livello di questo film) da malattie cerebrali, un Henry Fielding interpretato poteva costituire una gra-ve disfatta. Ma interpretare la guerra voleva dire includervi Henry Fielding e tutti gli altri, cioè, ancora una volta, immensificare l'esistenza, orientarla "sub specie aeternitatis". Il racconto di Crane era toc-cato con altri mezzi, anzi contaminato da una violenza stilistica che non lasciava margini al non-detto; perché il non-detto diventava un'astrazione. Alla forza di Crane conveniva contrapporre una grandezza uguale, ma il cui dinamismo fruisse di un linguaggio più diretto. La natura di Huston era propizia a questo sforzo, e tutto ci fa credere che lo scopo sarebbe stato raggiunto. I limiti dell'esperienza della recluta erano prestabiliti, esistendo un modello, anche se l'ambizione qui ci sarebbe entrata fino a un certo punto. Henry Fielding era un personaggio di troppa fama per ignorarlo, ma Huston, libero di dire, avrebbe tentato di ignorarlo, e forse di distruggerlo, o comunque di capovolgere il suo peso nell'economia del testo. Quindi, paragonando in assoluto, come già con Hemingway, anche con Crane converrà portarsi a livello del carattere di Huston, ribadendo che l'ambizione è la grandezza possibile che regola la corsa dei suoi personaggi, ma la definizione più precisa è nel tessuto morale delle singole figure, dove in Hemingway è un perenne rinnovarsi della volontà a giustificare eti-camente le azioni, in Crane è assenza di definizioni parziali e tutto si muove sotto il segno di una violenza condizionata che incanta ogni attenzione dell'uomo fino all'ossessione e all'assorbimento della coscienza ma con in fondo un nuovo equilibrio di forze, e in Huston è l'unidirezionalità della volontà che cozza, prima o poi, contro un muro e va in pezzi, non intendendo i personaggi il proprio limite, quindi con un difetto di coscienza morale e per questo forniti di una loro tragica grandezza, ma an-che, e sempre, vittime di uno squilibrio insanabile. (In questa categoria non rientra l'Henry Fielding di Huston; esso non esiste perché non poteva coesistere). Con questo metro converrà giudicare,

Con questo metro converrà giudicare, tornando indietro, gli uomini che si agitano in Stanotte sorgerà il sole (We Were Strangers, 1949) anche qui schiacciati dai fatti, ammessi a far parte della cronaca solo nel senso di una storicizzazione della stessa, enucleandosi in dimensioni soltanto visive anche se più difficile (e forse gratuito) riesce individuare la matrice da cui muovono.

Come abbiamo trascurato altre opere, trascureremo La regina d'Africa (The African Queen, 1952), non costituendo un esempio efficace né un contributo ponderabile agli effetti di una definizione di Huston, e passeremo all'ultima fatica di Huston a quel Moulin Rouge (id., 1953) che suona come un campanello d'allarme riguardo alle sue future possibilità.

Moulin Rouge parte, puntualmente, dalle premesse che già abbiamo chiarito, denunciando ancora una volta la tendenza di Huston ad affrontare la realtà esaurendo



figurativamente i motivi del racconto, a parte il fatto che qui l'atteggiamento ha una giustificazione logica e immediata.

una giustificazione logica e immediata. La scelta fatta da Huston in questo senso, forse iniziando una moda, è innegabilmente significativa. Ma, a parte le conside-razioni di carattere esterno, varrà qui pren-der atto di una frattura che lacera il tessuto narrativo del film e manda in pezzi quell'unità stilistica che, nei primi dieci minuti, raggiungeva un'impressionante frequenza di vibrazioni. In quell'avvio, Huston sca-vava tra due specchi, l'uno di fronte all'altro e l'un l'altro riflettentisi. Era il massimo risultato che Huston potesse estrarre da se stesso e dai mezzi a sua disposizione. Forse, in quei dieci minuti, il regista americano bruciava la sua fantasia, e la limpidezza dell'introduzione si appannava ben presto fino a denaturare gli stessi propositi di par-tenza. L'incontro di Huston con il colore, già tentato in La regina d'Africa, poteva spiegare molte cose, e molte le spiega se ci riferiamo all'inizio di Moulin Rouge, rappresentando il risultato logico di ogni precedente sforzo del regista verso un sistema integrale di figurazioni. Ma Huston non ha scavalcato, questa volta, il testo letterario, e tanta maggiore sorpresa desta il fatto se consideriamo il poco valore dell'opera di Pierre La Mure, quando la stessa cosa non era avvenuta di fronte a Traven o di fronte a Burnett e, tanto piú significativo, di fronte a Crane. Quali le cause, e quali le

considerazioni da fare? Daremo la colpa ai soliti interessi della produzione che non va troppo per il sottile quando si tratta di spremere la maggior quantità di succo, a prescindere dalla qua-lità, dall'opera letteraria di cui ha acquistato i diritti a suon di quattrini? Non mi sembra giustificazione sufficiente, proprio in virtú degli esempi a favore di Huston. Allora? Dopo la squisita avventura de La regina d'Africa, dove il dato romanzesco, meglio naturalistico, era stato risolto con una dovizia di sfumature che davano al racconto una leggerezza e un'agilità invi-diabili, e dove, almeno, l'intera opera si poneva sul piano di un gusto controllato fino allo scrupolo, la stanchezza dei nove decimi di Moulin Rouge non trova altra spiegazione che in un errore di impostazione del racconto (anche ammettendo la pesante eredità del testo letterario), o in una effettiva stanchezza del regista, tentato a risolvere in chiave esclusivamente croma-tica i motivi che formano il corpo del racconto, senza avvertire i pericoli di quel naturalismo e poi pietismo e poi sentimenta-lismo che la storia inglobava, in virtú di un difetto di sincerità che, se è comprensibile in Pierre La Mure, altrettanto non lo è in John Huston. Il pericolo di un inaridimento di intenzioni e di una diminuita chiarez-za di prospettive, è proprio in questa mancanza di riflessi che il regista ha dimostrato. Una volta consegnate al personaggio le redini del racconto, Huston non ha più controllato gli interessi che sfuggivano, né l'importanza del modello che trattava, ma si è invischiato in un romanzaccio di terz'ordine che non può pretendere in alcun caso di far testo, né atteggiarsi a testimonianza. I brani che affidano la loro validità alla suggestione cromatica, non giustificano minimamente l'adeguarsi del regista ad una trama svalutata. Dobbiamo parlare, allora, di stanchezza, o di momentanea distrazione? La dignità di tanta fatica di Huston ci lascia con l'amarezza di una cosa perduta.



Anche in Stanotte sorgerò il sole (sopra) gli uomini appaiono schiacciati dai fatti. La regina d'Africa invece (sotto) è un'opera trascurabile ai fini d'una definizione di Huston. (Nella pagina precedente) Un'inquadratura di Il tesoro della Sierra Madre, della prima notevole opera di Huston.



L'ambiguità di questo risultato getta un'ombra di dubbio sulle attuali capacità del regista americano. La ribellione costante che Huston aveva dimostrato nei confronti di Hollywood, sembra esaurirsi in virtú di fattori che sono di massima pertinenza dell'artista. Cessando ogni resistenza, Huston minaccia di compromettere ogni risultato in precedenza raggiunto, tanto da consigliare una parziale revisione del suo metodo, tramite il quale Huston aveva operato una distinzione stilistica, quanto dire

una definizione, umana piú che artistica, di se stesso. Con Moulin Rouge si ha una denaturazione di propositi e di stile, si tocca un traguardo estremamente povero, come se il regista fosse rientrato in se stesso, tanto da farci preferire i suoi primi impegni cinematografici, fino a L'isola di corallo (Key Largo, 1948) compreso, dove l'artista si mostra confusamente ma con le carte in regola. La carta di Moulin Rouge è una carta consumata, ambivalente, e quasi estranea alla direzione di Huston. Con



Ad eccezione della sequenza iniziale, in Moulin Rouge si avverte una stanchezza che trova spiegazione solo in un errore di impostazione del racconto o in una effettiva stanchezza del regista.

l'accettare la dimensione data al personaggio da Pierre La Mure, Huston ha rinunciato al realismo, al suo metodo critico. Dovremo dire che Huston ha perduto la battaglia con i personaggi? Che i personaggi hanno prevalso su Huston?

A James Agee diceva: "I personaggi sullo schermo sono come delle divinità. Noi sappiamo tutto di loro, delle loro abitudini e dei loro capricci, ma non possiamo toccarli. Essi non sono reali. Rappresentano qualcosa ma non sono qualcosa, sono dei simboli ». Appunto, negando ai personaggi la loro qualità di simboli, ha loro negato anche "l'ambizione", e ha loro negato drammaticità, e quindi verità. (Guardate cosa è restato di Toulouse-Lautrec).

Negando all'uomo il diritto di parlare, di essere, come nei suoi film migliori, Huston ha posto un'ipoteca su se stesso, sul suo mondo morale, rinunciando ad immensificare l'esistenza, che era l'arma piú valida del suo stile.

Cedere al demone romantico è sempre pericoloso, e minaccia di farci perdere Huston. Ciò non vorremmo, ché la sua opera ci ricorda una dignità sostanziata di chiarezza interiore, nel quadro nebuloso e tentennante del cinema americano.

GIANCARLO TESI

#### \* CIRCOLI DEL CINEMA

### U. I. C. C.

LA Segreteria dell'UICC ha diffuso il primo supplemento al catalogo dei film a disposizione dei circoli aderenti nella stagione 1953-54.

Tale supplemento comprende complessivamente 170 titoli fra cui Il gabinetto del dr. Caligari di Wiene, Le due orfanelle di Griffith, Siegfried di Lang, La tragedia di Pizzo Palu di Pabst e Fanck, Le sang d'un poète di Cocteau, Paris 1900 di N. Vedrès, Les deux amis di Kirsanoff, Une partie de campagne di Renoir, Le chien andalou di Dali e Bunuel, La tour di Clair, La conquête du Pôle di Méliès, Cinema Lumière 1895 di Louis Lumière, Epaves di Cousteau, L'Hyppocampe di Painlevé, oltre a numerosi shorts di Chaplin, Max Linder, disegni animati di Zeman e Tyrlovà, Dave Fleischer, Ub Iwerks, Walter Lantz, Walt Disney, Paul Grimault, ecc. ecc.

Ricordiamo anche che sono sempre in distribuzione i film già annunciati nel catalogo del 10 ottobre comprendente 370 titoli fra cui Cabiria di Piero Fosco; Rotaie di Camerini; Le Million, A' nous la liberté, Quatorze juillet di R. Clair; L'uomo di Aran di Flaherty; Marysa di Rovensky; Lampi sul Messico di Eisenstein; Il testamento del dr. Mabuse, Metropolis di Lang; Fortunale sulla scogliera di Dupont; Hallelujah di Vidor; Don Chisciotte, Tragedia della miniera, Atlantide di Pabst; Il gabinetto delle figure di cera di Leni; Paisà di Rossellini; Dies irae di Dreyer; La terra trema di Visconti; Abraham Lincoln di D. W. Griffith, La grande illusione di Renoir, ecc. ecc. Inoltre, nelle prossime settimane l'UICC metterà a disposizione dei propri circoli altri numerosi

Inoltre, nelle prossime settimane l'UICC metterà a disposizione dei propri circoli altri numerosi film i cui titoli verranno annunciati in seguito. Per informazioni e per avere copia della circolare

Per informazioni e per avere copia della circolare "Informazioni e consigli per la costituzione d'un circolo del cinema" rivolgersi alla Segreteria dell'Unione Italiana circoli del cinema, Viale Furio Camillo 35, Roma.

~ \*\*

### C. U. C.

La Commissione Nazionale dei Centri Universitari Cinematografici, riunitasi a Roma lo scorso mese, ha preso le seguenti decisioni:

S.I.A.E.: E' stato dato mandato alla Segreteria

di adoperarsi per ottenere una circolare dalla Dire-

zione Generale della SIAE per una regolamentazione definitiva dei rapporti CUC-SIAE; nel caso risulti attualmente impossibile ottenere tale circolare la Segreteria dovrà preoccuparsi di raggiungere una soluzione per le Sedi più danneggiate (Cagliari, Sassari, Palermo). Attualmente esiste una assurda disparità fra Sede e Sede, giungendo dal 3.5% fino al 30%.

dal 3,5% fino al 30%.

Costantini, del CUC Roma, è stato incaricato di studiare nei suoi vari aspetti il problema della SIAE e di riferire alla prossima riunione della Commissione. Nazionale.

CINETECHE E F.I.A.F.: E' stato raccomandato di prendere contatti diretti con la FIAF, per giungere a una soddisfacente regolamentazione dei nostri rapporti con le Cineteche, senza passare attraverso le Federazioni.

Aguzzi, del CUC Milano, è stato comunque incaricato di studiare il problema della FIAF e di riferire alla prossima riunione della Commissione.

PROIEZIONI - CICLI: Richiamata la necessità di una maggior organicità dei cicli, riguardo ai programmi oggi fornitici dalla Cineteca Italiana, la Commissione si è favorevolmente espressa per tre cicli dedicati a Pudowkin, Clair, Cinema giapponese. Naturalmente tali cicli verranno organizzati con i soliti criteri; organizzazioni di conferenze, dibattiti, pubblicazione di dispense, ecc. Per il cinema giapponese, in particolare si è invitato l'incaricato per le Attività Culturali dell'UNURI a provvedere nella misura del possibile all'organizzazione di manifestazioni complementari dedicate alla letteratura, al teatro, alla musica giapponese.

FEDERAZIONI: E' stata rilevata l'opportunità di un miglior funzionamento del Comitato fra FICC, UICC, Cineforum e Ufficio Cinema dell'UNURI per la risoluzione di problemi comuni (ad esempio iniziative legislative, problemi del noleggio, rapporti colla SIAE), sempre rispettando le nostre particolari esigenze. Vanno inoltre analizzate le effettive possibilità di collaborazione con ciascuno di questi organismi per particolari iniziative.

ATTIVITA' SPERIMENTALE. E' stato dato mandato alla Segreteria di curare l'organizzazione di due concorsi per documentari realizzati da universitari: uno sul tema "Alla scoperta dell'Italia" ed un secondo per un documentario scientifico o d'arte particolarmente rispondente alle esigenze universitarie. Si è dato inoltre mandato alla Segre-

teria di studiare la possibilità di organizzare un Festival Nazionale dedicaro ai documentari realizzati da universitari.

Laura, Delegato della Giunta dell'UNURI, è stato incaricato di studiare il problema dell'attività sperimentale dei CUC e dell'Ufficio Cinema dell'UNURI e degli eventuali rapporti con la FEDIC e di riferirne alla prossima riunione della Commissione.

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO: E' stato dato mandato alla Segreteria di adoperarsi per ottenere una circolare della Presidenza del Consiglio che permetta la libera effettuazione delle nostre manifestazioni, sempre interessandosi nel contempo ad una possibile regolamentazione in sede legislativa per i Cine-club ed i CUC in Italia.

Saba, del CUC Sassari è stato incaricato di stu-

Saba, del CUC Sassari è stato incaricato di studiare l'attuale legislazione riguardante l'organizzazione cinematografica in Italia e di riferirne alla prossima riunione della Commissione.

DOCUMENTARI D'ARTE E SCIENTIFICI: E' stato dato mandato alla Segreteria di curare l'organizzazione di altri due cicli di documentari d'arte: 1) tutti i cortometraggi artistici di Emmer; 2) documentari sull'arte del Trecento italiano. Si è pure dato mandato alla Segreteria di realizzare una pubblicazione sul "Cinema e le arti figurative" in cui vengano raccolti i testi delle conversazioni illustrative tenute da docenti e critici d'arte in occasione dei cicli di documentari artistici.

Si è ancora dato mandato alla Segreteria di raccogliere il maggior numero possibile di documentari scientifici da distribuirsi alle Sedi, cercando di soddisfare le esigenze didattiche delle varie facoltà.

Sono stati incaricati Zanchi (Firenze) e Gentile (Venezia) dello studio del problema generale dei documentari d'arte e scientifici.

NOLEGGIO: E' stato dato mandato alla Segreteria di cercare di ottenere condizioni di particolare favore per il noleggio dei film e per l'affitto delle sale cinematografiche, e di fare il possibile per ottenere dalle Università e dalle Opere Universitarie finanziamenti destinati alla attrezzatura di sale cinematografiche adibite alle manifestazioni dei CUC.

Su richiesta del CUC Roma si è dato mandato alla Segreteria di svolgere un'azione presso la Presidenza del Consiglio perché venga concessa l'agibilità per le proiezioni cinematografiche al Teatro "Ateneo".

PUBBLICAZIONI: Si è dato mandato alla Segreteria di studiare la possibilità di pubblicare un bollettino d'informazioni dell'Ufficio Cinema, e di

(Continua in terza di copertina)

### LETTERA DA LONDRÂ

LA commedia è, si può ben dire, la cosa più seria che esista nel mondo dello spettacolo. Il compito di far divertire il pubblico, di costringerlo a ridere in questa valle di lagrime e di dolore è un dovere professionale che spreme di continuo le meningi dei cosiddetti comici di professione, siano essi scrittori, produttori oppure attori. Per far ridere, non tanto importa l'ampiezza dello schermo panoramico, quanto e piuttosto la profondità dello spirito.

Due commedie inglesi che hanno in comune nel titolo lo stesso personaggio, sono apparse in questi giorni: Meet Mr. Lucifer e Beat the Devil. La prima appartiene al noto genere delle commedie di Ealing; l'altra, abbastanza insolita, è stata scritta da Truman Capote e diretta da John Huston per la stessa Casa che l'anno scorso produs-

se Moulin Rouge.

Meet Mr. Lucifer è nient'altro che uno scherzo del cinema alla televisione. Coll'intervento diretto del diavolo che si presenta come il Signor Lucifero, un apparecchio televisivo passa di mano in mano e ogni volta arreca danni ai nuovi possessori. Il Signor Lucifero però non è solo, e per i suoi fini si vale di un diavoletto mimico e ''bevuto'' quale agente provocatore che certa-

vostri gusti, per parlare dell'umorismo, cosí come ha incontrato i miei.

Credo che non susciti obbiezioni il dire che Julius Caesar di John Houseman e Joseph Mankiewicz è la piú riuscita trasposizione sinora veduta di un lavoro di Shakespeare dal palcoscenico allo schermo. Subito dopo vengono le elaborate traduzioni cinematografiche, compiute da Lawrence Olivier, di Enrico V e di Amleto. In quanto poi ai film Macbeth e Otello di Orson Welles, essi sono all'incirca variazioni sul tema offerto da Shakespeare, allo stesso modo come lo sono le opere liriche italiane che da queste tragedie derivano. Il film Julius Caesar invece tien conto scrupòlosamente dello stile e dei sentimenti espressi nel lavoro teatrale, senza tentare arbitrarie innovazioni o stridenti ricerche d'effetti. John Houseman ha detto che il compito del regista è stato quello di trasporre « il melodramma di Shakespeare, pien di sangue e agitato da diverse passioni, in siffatto modo da poter essere minutamente osservato e compiutamente svolto, piú di quanto sia possibile entro i limiti angusti di una scena teatrale ».

Si noti infatti come i lavori di Shakespeare siano scritti in una maniera speciale,



James Mason (a sinistra) e John Gielgud (a destra) nella trasposizione cinematografica del Julius Caesar, diretta da Joseph Mankievicz.

## SULLO SCHERMO IL DIAVOLO DIVERTE

mente appartiene a una infernale quinta colonna. Personalmente, lo scherzo mi è parso lieve; difatti non giunge neppure alla satira, che rivolta alla televisione e ai suoi fanatici sarebbe stata facile, ma evidentemente si è evitato con ogni cura di urtare la suscettibilità di chiunque, in quel settore.

Resta a vedere l'interpretazione di Gordon-Jackson, nella parte di un giovane scozzese molto snob, che alla fine s'accorge di essersi innamorato della primadonna del programma "Cuori solitari", un bel tipo di donna ossia Kay Kendall, che ha un suo modo speciale di lanciare appelli al cuore solitario del giovanotto, ogni qualvolta ella appare e canta sullo schermo televisivo.

Beal the Devil si adatta meglio a un particolare umorismo, e ai miei gusti, sempre che si apprezzi quel tal genere di commedie che si distacca dallo schema comico di Meet Mr. Lucifer. E' un genere, tanto per intenderci, che gli americani chiamano "screwball", e per meglio dire è un invitante cocktail che comporta quell'effervescenza un po' burlesca che l'America predilige ma anche, in giusta misura, quel piacere frizzante che ogni suddito inglese ritrova quando si accorge delle piccole manie o d'un atteggiamento non comune del suo pensiero. Ciò che maggiormente conta in questo film, è il manifestarsi dei vari caratteri attraverso il dialogo, deliziosamente incoerente, di Truman Capote, e ritengo che questa recente realizzazione di John Huston possa costituire un vero e non volgare divertimento, sempre che incontri i

con quella instancabile e rifluente continuità d'azione ch'è la stessa oggi in uso nelle sceneggiature cinematografiche e nelle trame radiofoniche, e quindi siano tutti o quasi tutti meglio rappresentati nell'ampiezza di un teatro all'aperto, dove la messa in scena per niente ostacoli l'azione. Perciò essi sono, dal punto di vista tecnico, molto meglio di certe commedie moderne analizzate e rappresentate sullo schermo. Si potrebbe osservare che il cinema, come vizio d'origine, porta con sé per la durata del film una tal quale distrazione da un acuto esame del contenuto per il rapido trascorrere delle immagini, per il passaggio assai frequente da questo a quel personaggio, per il movimento delle masse; di conseguenza il valore della parola, ciò che rimane di più shakespeariano in qualunque sia la versione o l'adattamento, potrebbe essere attenuato o andar perso, a tutto scapito quindi della comprensione psicologica del dramma. Ma ciò stavolta non accade, in questo Julius Caesar che non lascia un attimo di distrazione, non concede virtuosismi alla macchina da presa e proprio per questo si differenzia dall'Amleto e dall'Enrico V di Olivier.

Julius Caesar è, pertanto, soprattutto un film d'attori basato sull'interpretazione. Come tale, ogni scena tende a mettere in risalto la parola, non l'azione, e non vi sono repenti tagli di sequenze né frequenti spostamenti di macchina verso gli ascoltatori o interlocutori, ma, quand'uno parla, soltanto ciò che egli dice ha importanza.

I nomi degli interpreti principali confer-

mano infatti l'importanza data alla recitazione. Fra gli attori americani sono stati scelti Louis Calhern nella parte di Cesare, e Marlon Brando in quella d'Antonio. In entrambi è evidente l'intenzione di spezzare la sonorità del verso, per quanto esso aggiunga enfasi al personaggio, pur di dare un'espressione più intonata ai nostri tempi, e psicologica, dei due impetuosi caratteri. Calhern rappresenta Cesare come un dittatore moderno, soddisfatto e ammansito dal successo politico. Brando dà a Antonio in modo suo proprio la consapevolezza della sua grandezza. Sia l'uno che l'altro respingono ogni influsso poetico con la potenza della loro personalità.

Fra gli attori inglesi figurano nelle parti principali James Mason come Bruto e John Gielgud come Cassio. Mason aveva interpretato la stessa parte, una ventina d'anni fa al Guild Theatre di Dublino, quando non era ancora noto, e il successo era stato vivissimo. Pur non avendo la completa padronanza del verso che dimostra invece Gielgud, egli però interpreta la parte con studiata e sorvegliata maestria per rendere, deliberatamente, il meno melodrammatico possibile il difficile personaggio di Bruto.

Ma per la sottile intuizione del carattere di Cassio, John Gielgud supera tutti quanti gli altri. C'è la sensazione del nostro tempo anche nel possente linguaggio della vera poesia di Shakespeare; e c'è la voce che sostiene incisiva ogni ritmo sino al suo finire, che tien alta ogni nota senza mai denotare lo sforzo, e che ad ogni parola dà il giusto tono di sonoro vigore. Cassio ha una funzione rappresentativa e corale, almeno io suppongo sia stata l'intenzione di Shakespeare nel farlo apparire un cospiratore politico, il contrario di Bruto con la sua fiera e inopportuna intransigenza.

Senza esitazione o riserva, io raccomando di vedere questo *Julius Caesar*: passerà molto tempo prima che se ne veda un altro che gli assomigli!

ROGER MANWELL



### LA MARSEILLAISE

Regia: Jean Renoir. - Sceneggiatura: Jean Renoir con la collaborazione di C. Koch, N. Martel-Dreyfus. - Fotografia: Bourgoin, A. Douarinou, Maillois, J. P. Alphen, J. Louis. - Scenografie: Léon Barsacq e G. Wathewitch. - Interpreti: Pierre Renoir (Luigi XVI), Lise Delamare (Maria Antonietta), Léon Larive (Picard), William Aguet (La Rochefoucauld), Elisa Ruis (M.me de Lamballe), G. Lefébure (M.me Elisabeth), Louis Jouvet (Roederer), Acquistapace (Sindaco del villaggio), Spanelly (La Chesnais), J. Langlade (capitano Langleroux), Pierre Nay (Dubouchage), Castel (Leroux), Aimé Clariond (De Saint-Laurent), Maurice Escande (il signore del villaggio), Zibral (De Saint-Mery), G. Aymé (De Fougerolles), Irene Joachim (M.me de Saint-Laurent), Andrex (Arnaut), Ardisson (Bonnier), Dulac (Javel), J. L. Alibert (Moissan), Fernand Flament (Ardisson), Alex Truchy (Cugulière), Nadia Sibirskaia (Louison), Edouard Delmont (un contadino), Gaston Modot (un volontario), Carette (un volontario), Marthe Marty (la madre Bonnier), Beauchamp (il curato).

(In alto): Pierre Renoir e Lise Delamare in La Marseillaise e Jean Renoir visto da Becan. (Sopra e sotto): Altre inquadrature del film.

DI FRONTE alle ultime, deludenti opere di alcuni grandi registi non è mancato chi si è opposto (1) alla troppo semplicistica consuetudine di attribuire la decadenza di costoro ad alcuni fatti esterni costituiti, per lo piú, da cambiamento di sede e di clima produttivo. La resistenza a tale luogo comune ci sembra tanto piú giustificata dal fatto che il riesame di certe opere del passato consentirebbe di trovare in esse i germi o quanto meno i preannunzi della involuzione creativa dei singoli registi. Come non è stato difficile ad alcuni argomentare che la parabola discendente di René Clair era cominciata prima dell'esilio americano e della parentesi inglese con Le Dernier milliardaire (1934), cosí, ad esempio, la presenza, ad un certo momento nell'attività

#### RETROSPEVENDE

artistica di Jean Renoir, di un film quale La Marseillaise (1938) varrebbe a correggere e a rivedere — pensiamo — la diffusa opinione circa la presunta coincidenza della crisi del regista coll'abbandono del paese natale.

La Marseillaise fu evidentemente realizzato, al di fuori di ogni combinazione industriale e con una formula produttiva occasionale, sotto l'urgenza di un impegno polemico dell'autore, ma anche al servizio di un determinato schema interpretativo della storia. Dovette premere, in altre parole, all'autore di La Grande illusion di dare una versione finalmente verace della Rivoluzione francese, una versione che contraddicesse polemicamente a tutta una tradizione retorica, cinematografica e non, usa a tessere, della Rivoluzione stessa, commemorazioni romantiche ed eroicizzanti. Che il film rifletta tale disposizione dell'autore a ricondurre fatti ed uomini della Rivoluzione francese a dimensioni attendibili, autentiche, appunto umane, è un fatto e poche opere, come questa, rivelano un totale e pervicace rigetto di ogni paludamento retorico, di ogni orpello.

Ma, dunque, se è vero che La Marseillaise, per la sollecitazione che esprime di vedere la Rivoluzione in una luce dichiaratamente antiromantica, si rivela, entro certi limiti, come prodotto autentico dell'anticonformismo dell'autore nei confronti della storia, è vero anche che presenta una fisionomia strutturale e tematica rigidamente rispondente ad un determinato, preciso atteggiamento ideologico tendente a trarre dagli eventi storici significati e ammonimenti specifici da estendersi, per via di analogia, a situazioni attuali. E ci spieghiamo. Al Partito Comunista francese — cui deve presumibilmente attribuirsi la "commissione" del film - impegnato, durante quegli anni, in una politica frontista, mirante a guadagnarsi ed attribuirsi una funzione di guida della Nazione per la difesa del paese dalle incombenti minacce esterne, dovette sembrare radicalmente convogliabile a scopi di propaganda contingente la rievocazione di quel momento della storia francese che vide il popolo, non appena fatta giustizia dei "nemici" interni (Corte ed aristocratici), assumersi l'onore di proteggere la Patria dai nemici esterni (Austria e Prussia). Ora è evidente che, a giudicare dal risultato, l'atteggiamento ideologico accennato, in sé non paralizzante, costituí per Renoir un'istanza





che, seppur razionalmente condivisa, si collocava esternamente al suo mondo poetico tanto da risolversi in una remora. Non si spiegherebbe altrimenti, se non col fatto che dallo scrupolo di "dire tutto" in quel preciso senso il regista sia stato allontanato dall'approfondimento dei motivi, pur offerti dalla storia, coerentemente assimilabili alla sua visuale poetica ed umana, come il film riveli non una partecipazione drammatica e costruttiva alla materia trattata, ma invece un'adesione puramente emotiva, quasi edonistica e quindi frammentaria. Dal che discende, ovviamente, l'evidente fragilità, meglio l'assoluta inconsistenza narrativa dell'opera che, nell'intento di fornire un quadro coralmente complessivo di un periodo della storia in tutti i suoi molteplici aspetti dà l'impressione di frazionarsi e disperdersi in una serie di notazioni che, malgrado in se stesse intensamente penetranti, non riescono a dar vita ad un discorso costruito e conseguente, sostanzialmente digressive come sono da quello che nelle dichiarazioni dello stesso Renoir avrebbe potuto costituire il nucleo poetico della rievocazione. Dal manifesto pubblicitario del film infatti, redatto dal regista stesso, era lecito arguire che tale nucleo poetico avrebbe dovuto identificarsi nella rappresentazione di un singolare materiale umano i volontari marsigliesi che «traversano in tutta semplicità uno dei piú grandi periodi della nostra storia » — da analizzare in uno studio quasi etnografico. Ma, al contrario, in un'opera che sembra concepita come espressione viva di uno sfondo, di una prospettiva cui manchi però il naturale elemento giustificativo dell'azione, la rappresentazione del battaglione marsigliese, seppure interamente mossa, si riduce, ai fini del racconto, ad una presenza statica, quasi litografica.

Mancante di una qualsiasi ossatura narrativa e drammatica, il film va considerato nell'ambito di una esperienza a carattere formalistico. Perché è certo che in una ideale antologia renoiriana molti brani di La Marseillaise dovrebbero, a buon diritto, essere inseriti: brani che, nei limiti anzidetti di un'adesione puramente emotiva ed occasionale, riflettono indubbiamente certe costanti tendenze e preferenze dell'autore. Alludiamo alla presentazione, causticamente mordace, di quel salotto aristocratico che, in terra di Germania, sfoga al suono di minuetti la sua bile antipopolare e le sue velleità di rivincita (e questo motivo della con-



Pierre Renoir, fratello del regista, impersona nel film la figura di Luigi XVI. (In alto e in basso). Altri tre momenti di La Marseillaise

nivenza fra aristocratici spossessati e potenze straniere doveva sortire un effetto ben polemico!). A quel meccanico ma generoso succedersi, alla tribuna di un "club rivoluzionario marsigliese", di ingenue e popola-rescamente sagge concioni: ed il "ça ira" che conclude le arringhe non è tanto un fremito di rivolta quanto l'espressione di una consapevolezza storica. Alla patetica descrizione del dimesso ambiente familiare di uno dei volontari che ricorda certi ' terni" operai del cinema sovietico. All'episodio della partenza del battaglione alla volta di Parigi: questi rivoluzionari, uomini tout-court, sono visti sotto un profilo beffardamente picaresco che tradisce la conosciuta simpatia di Renoir per l'umile gente del popolo che, come per un privilegio nativo, sa procedere consapevole nel proprio cammino, fatalmente segnato dal successo (basti pensare al Marechal di La Grande illusion). E, infine, alla rappresentazione dei prodromi della tragedia regale, vista come un deliberato della Storia che si compie, anticipata dalla lugubre comparsa del conte di Roederer (Louis Jouvet), latore dell'i-stanza popolare, e dall'appena contenuta rivolta della Guardia al passaggio del re (un Pierre Renoir dolorosamente duttile e sensibile alle angustie del personaggio). Il regista fa qui un uso efficace e drammaticamente pertinente di alcuni elementi: il "nero" del mantello del conte di Roederer e delle uniformi della Guardia, il rintocco ossessivo delle campane di Nôtre Dame che sembra scandire i momenti culminanti del









(Sopra) Un episodio della presa della Bastiglia nella ricostruzione fattane da Jean Renoir in La Marseillaise. (Sotto) Altre due scene del film che è prevalentemente un album di belle immagini sulla Rivoluzione francese coordinate in una versione volutamente polemica e antiretorica.

dramma e porre il suggello su di una svolta della Storia.

E la dignità umana, una volta tanto, non è negata ai nemici (e tornerebbe qui opportuno un parallelo con La Grande illusion nel senso, anche, che Renoir sembra attribuire alla soppressione della monarchia per la salvezza della Francia un significato storicamente analogo a quello che scaturiva dal sacrificio di un De Boëldieu per la libertà di un Marechal). Sono brani, tutti questi, contraddistinti dalla perfezione quasi geometrica nei rapporti compositivi e nell'equilibrio degli elementi figurativi; la scenografia vi è impiegata in modo strettamente funzionale a sottolineare, per esempio, con una glaciale rigidità di linee architettoniche e decorative, la freddezza e l'atonia diffuse negli ambienti regali; e la fotografia, impegnata in un senso chiaramente tonale, riveste gli oggetti di una concretezza densamenta corporea servendo, in tal modo, ad un fine di rigorosa e al tempo stesso pittorica autenticità.

Realizzato al di fuori di una vera consapevolezza narrativa che si risolvesse in una partecipazione dialettica al tema trattato, La Marseillaise va dunque considerato non come « un film sui volontari marsigliesi »— ed il titolo cosí generico ed insieme limitativo appare arbitrario — ma piuttosto come un album di belle immagini sulla Rivoluzione francese e precisamente su quel periodo di essa che va dalla presa della Bastiglia a Valmy, detto della "Convenzione". Immagini che, in virtú dell'impostazione antiretorica in principio accennata, costituiscono indubbiamente una testimonianza storica attendibile, nella sua modernità e spregiudicatezza.

Cade, a questo punto, l'obbligo di ricollegarci alla premessa. È concludere che è con La Marseillaise che la vena di Renoir, sia pure con l'attenuante della remora ideologica, denota per la prima volta in forma preoccupante quell'inaridimento e quella acquiescenza ad una sorta di culto del "décor", inteso come disposizione tutta estetistica ad accarezzare dall'esterno cose ed ambienti, che saranno la spiacevole caratteristica di tutta la sua opera recente. A scapito di cosa vada tale disposizione è evidente: dei personaggi e del racconto. Ne fanno fede film come The River (1951) e La carrozza d'oro (1952).

FRANCO ROSSETTI

(1) Giulio Cesare Castello in "Film di questi giorni": « La carrozza d'oro », Cinema, n.s. n. 98.





#### SIAMO DONNE

Soggetto e sceneggiatura: Cesare Zavattini - I Epis.: Regia: Alfredo Guarini; Fotografia: Domenico Scala; Interpreti: Emma Danieli, Anna Amendola - II Epis.: Regia: Gianni Franciolini; Collab. alla scenegg.: Luigi Chiarini; Fotografia: Enzo Serafini; Interprete: Alida Valli - III Epis.: Regia: Roberto Rossellini; Collab. alla scenegg.: Luigi Chiarini; Fotografia: Otello Martelli; Interprete: Ingrid Bergman - IV Epis.: Regia: Luigi Chiarini; Fotografia: Otello Martelli; Interprete: Ingrid Bergman - IV Epis.: Regia: Luigi Campa; Collab. alla scenegg.: Luigi Chiarini e Giorgio Prosperi; Fotografia: Domenico Scala; Interprete: Isa Miranda - V Epis.: Regia: Luchino Visconti; Collab. alla scenegg.: Suso Cecchi d'Amico; Fotografia: Gabor Pogany; Interprete: Anna Magnani - Musica: Alessandro Cicognini - Produttore: Alfredo Guarini - Produzione; Titanus-Film Costellazione, 1953.

DEL SIGNIFICATO e dei limiti del filminchiesta, di ispirazione zavattiniana, discorrevamo l'altra volta, a proposito di L'amore in città, film che intendeva realizzare i postulati del suo ideatore in maniera assai piú "integrale". Siamo donne è invece il frutto di un duplice compromesso, e tuttavia, anzi forse proprio per questo, il suo risultato appare piú soddisfacente. Il primo compromesso, se cosí si può chiamarlo, è quello di partenza, per cui Zavattini ha pensato di dare l'avvio alla serie del suo cinema "nuovo" chiamando a confessarsi alcune celebri attrici, anzi che alcune persone "della strada". Compromesso felice, in quanto ha assicurato al film una sua sostenuta linea interpretativa, manifestantesi attraverso quattro prestazioni di varia indole (più divertite ed impressionistiche quelle della Bergman e della Magnani, più costruite sulla base di una patetica drammaticità quelle della Valli e della Miranda), costituenti altrettanti "pezzi di bravura" per le singole attrici. Il secondo compromesso è nato in fase di elaborazione dello scenario ed in conseguenza di circostanze disparate: nel senso che la "confessione" è rimasta a mezza via, si è fermata sulla minima piattaforma dell'aneddoto oppure ha chiesto il sussidio di elementi immaginari appartenenti ad un "repertorio" non inedito. E' chiaro che io non mi lamento dell'intrusione della fantasia in quanto tale, anzi la ritengo - debbo ripetermi ancora una volta?, - lievito indispensabile per un'opera, anche qualora questa intenda partire dai dati concreti di una realtà cronistica. Debbo invece osservare come, a causa di una certa qual mancanza di coraggio da parte delle interessate o di un calcolo "spettacolare" in sede produttiva, gli scenaristi del film (oltre ai singoli registi, rispettivamente Chiarini, Prosperi, Chiarini, Chiarini, Cecchi d'Amico) abbiano in qualche caso ritenuto necessario ricorrere ad una drammatizzazione, ad una pateticizzazione degli stati d'animo analizzati, ottenuta attraverso la via piú facile. In tali casi (alludo sopra tutto all'episodio con Alida Valli, diretto da Gianni Franciolini, ed anche a quello con Isa Miranda, diretto da Luigi Zampa, alla sceneggiatura dei quali hanno collaborato Luigi Chiarini e Gior-

gio Prosperi), la confessione ha assunto un poco le vesti del "cineromanzo" non immune da parentele con i "film che parlano al vostro cuore". Si trattava, si badi, dei due episodi piú impegnati, meno futili, in partenza. La Valli avrebbe dovuto rivelare un proprio momentaneo moto di cattiveria, una cattiveria suggerita dall'invidia che un'attrice celebre e viziata può nutrire per un attimo nei confronti della propria massaggiatrice, destinata ad una felicità meno vistosa ma assai piú intima, attraverso un matrimonio d'amore. A prescindere dalla verità materiale del fatto, l'episodio poteva avere un sapore, in quanto si fondava ed alludeva in maniera diretta alla situazione particolare della Valli, attrice in perpetua spola fra un paese ed un continente e l'altro, per ragioni di lavoro, separata per lungo tempo dai propri figli a causa anche di un matrimonio naufragato. Tali presupposti avrebbero potuto valere di spiegazione per il suo crudele ed irriflessivo tentativo di "soffiare", per un capriccio, il fidanzato alla affezionata massaggiatrice proprio la sera della festa del fidanzamento. L'episodio in sé era modesto e sostanzialmente immaginario, e tuttavia le sue implicazioni psicologiche potevano risultare tutt'altro che irrilevanti. Ma lo scenario ha servito assai male l'attrice, la quale ha potuto fornire di se stessa soltanto un prevedibile "cliché": quelli che vediamo sullo schermo non sono che alcuni gesti, alcune azioni meccaniche e sfuocate, ogni pensiero, ogni reazione, ogni movente essendo monotonamente enunciato dalla voce dell'attrice, impiegata fuori campo in funzione narrativa. Questo commento in prima persona risulta in sostanza la denuncia di quello che il raccontino avrebbe voluto essere e non è stato, nella anonima confezione di Franciolini.

Un piú deciso sforzo di sincerità e di approfondimento si nota nell'episodio relativo ad Isa Miranda, il piú ambizioso del film, quello che coinvolge il problema piú grosso, piú "totale", ad lestrinsecare il

quale l'attrice ha impegnato se stessa con una sofferenza sincera ed umana. Già in apertura il linguaggio impiegato avverte che da parte di Zampa c'è stata una ricerca di ambientazione ai fini psicologici: i movimenti panoramici della macchina da presa attraverso l'abitazione dell'attrice, accogliente e fredda allo stesso tempo, dominata da un accarezzato, narcisistico e pur anch'esso tanto umano "culto dell'io" (il volto riprodotto alle pareti, da decine di pittori, sotto diverse sembianze, gli album con le fotografie, gli scaffali con la rac-colta degli articoli) valgono ad annunciare quel senso di isolamento, di opacità, di vanità che la donna Isa Miranda prova oggi, in età non piú giovanile, come conseguenza della mancata maternità, della rinuncia al primo dei diritti e dei doveri femminili, compiuta per ossequio all'esclusivismo della carriera, divorante, negli anni d'esordio, ogni ambizione ed ogni energia. Il moto della confessione era evidentemente sincero, e di questo va reso atto all'attrice, dimostratasi piú coraggiosa, piú schietta del-le sue colleghe. Anche l'episodietto narrato (relativo al casuale incontro con un bimbo ferito, che la Miranda soccorre e riaccompagna a casa, dove assiste, con uno stringimento di cuore, allo spettacolo di una modesta intimità familiare, in una casa dominata da un brulicare infantile) aveva un suo fondamento reale. Pure, esso è stato sviluppato secondo una certa convenzione spettacolare: quei bimbi, pur freschi e spontanei, quella madre in faccende ed in ansie li abbiamo già veduti altre volte sullo schermo, presentati con accento piú o meno autentico, piú o meno realistico. L'episodio viene, stranamente ed involontariamente, ad assumere, pur limitato com'è, una sua eccezionalità romanzesca. Forse uno spunto anche meno appariscente avrebbe potuto meglio giovare all' espressione di quello stato d' animo cosí segreto.

In ordine di importanza tematica, dopo quello della Miranda (se non addirittura

Nel recente film di Huston II tesoro dell'Africa il regista si è preso un'altra "vacanza", realizzando un'opera di modesto interesse nella quale è da apprezzare un impeccabile Peter Lorre.



prima) va forse collocato l'episodio di apertura, relativo alle aspiranti attrici, le quali si sono presentate al concorso indetto in occasione di questo film. Ne doveva venir scelta una, ed invece ne sono state scelte due, una provinciale sognante -Danieli - ed una diplomata del Centro Sperimentale, Anna Amendola. L'episodio verte sopra tutto intorno al caso di quest'ultima, avversata dalla famiglia nella sua vocazione d'attrice. Ma non esiste in esso un vero e proprio centro d'attenzione, ché le ambizioni di Alfredo Guarini, regista (oltre che coproduttore dell'intero film), sono state di natura corale. Dopo la densa, graffiante incisione di Bellissima (1952) di Luchino Visconti è difficile dire qualche cosa di nuovo sul confluire di interessi umani e di professionale indifferenza intorno ai teatri di posa dove si reclutano attori inediti. Pure, Guarini, con un suo linguaggio piano ed immediato, il quale tende sopra tutto a permettere la confessione da parte delle singole aspiranti, ma non rinuncia a qualche saporosa apertura ambientale, è riuscito a suggerire ad un tempo le linee essenziali di un mondo ed il caleidoscopio delle psicologie, dei casi umani. Il principale tra i quali, quello di Anna Amendola, si conclude con un ottimismo un tantino frettoloso.

Alla complessa, se pur qui solo accennata, attualità di un problema collettivo, alla autenticità profonda di un duplice problema individuale, relativo alla condizione di attrice, di "mostro sacro", votato al culto di se stesso, alla disumanizzazione, per lo meno esteriore (in questo senso i casi esposti dalla Valli e dalla Miranda appaiono analoghi, chiarificatori di un problema, che ritrae conferma della propria urgenza da questa analogia di stati d'animo, variamente manifestantisi), fa riscontro la deliberata futilità dei casi narrati da Ingrid Bergman e da Anna Magnani. Non è detto però che ad esteriore futilità corrisponda intima inconsistenza. L'accanimento, tra buffo e desolato, con cui Ingrid Bergman dà la caccia ad una gallina che si ostina a devastare le rose da lei piantate nella sua villa di Santa Marinella, giova a rivelare al pubblico il fondamento pacatamente borghese della psicologia dell'attrice, dedita a coltivare quella vita che le sue colleghe di cui si discorreva sopra lamentano di non poter avere. De resto, la pre-sentazione che la Bergman stessa fa, rivolgendosi allo spettatore, del proprio episodio giova a proiettare su di esso una simpatica luce di autoironia, anche se vi è riscontrabile la stessa discutibile civetteria per cui le interviste radiofoniche debbono obbligatoriamente venir spacciate per frutto di un colloquio estemporaneo, mentre in realtà sono state meticolosamente preparate in precedenza. Senza dubbio la Bergman (e Roberto Rossellini con lei) hanno in certo qual modo "scantonato", evitando di affrontare argomenti spinosi che forse il pubblico avrebbe potuto attendersi da loro. Ma lo hanno fatto con garbo, l'irrequietezza improvvisatrice del regista apparendo tutt'altro che disdicevole a questo fragilissimo aneddoto. Che trova probabilmente riscontro nella realtà, ma è stato evidentemente rielaborato non senza spirito e non senza un piacevole ricorso ad umori quasi farseschi. În esso la Bergman,

agevolata, direi, dal suo eloquio italiano punteggiato di lievi svarioni e colorato di esotismo, ha dato prova di una quieta vena di commediante realistica, che Rossellini ha disinvoltamente assecondata, specie dopo il primo, leggero impaccio causatole nel citato prologo con il costringerla a rivolgersi direttamente al pubblico. Una arguta musichetta del maestro Alessandro Cicognini contrappunta con malizia il raccontino, cui avrebbe giovato una piú discreta misura da parte di Albamaria Setaccioli, l' "antagonista" di Ingrid.

Sul piano della futilità, ma anch'essa rivelatrice di un carattere, esuberante, puntiglioso, attaccabrighe, si trova pure l'episodio interpretato dalla Magnani, relativo alla lite da essa impiantata, con proprio materiale danno, dieci anni fa, con un autista di piazza, colpevole di aver preteso da lei un supplemento per il cane, qualificato dal conducente come non ''da grembo''. I grandi talenti sono talvolta sti-molati dalle piccole cose, che valgono comunque loro di riprova. E' il caso di Luchino Visconti, il quale è riuscito a spremere da un aneddoto, in apparenza buono forse per una specie di "cartolina del pubblico', un sugo tutto suo. E' evidente che lo spunto autentico ha subito una decisa rielaborazione fantastica, ma l'apporto positivo di tale operazione è tangibile. Basti considerare la sapienza con cui il regista ha progressivamente allargato in direzione corale ed ambientale la limitatissima dimensione iniziale dell'incidente. Se il diverbio in sé è divertente, la pittura della caserma dei carabinieri nasce da una successione di tocchi maestri. Quella sentinella muta per consegna, quel brigadiere impacciato, quel maresciallo autorevole, il quale giunge fino alla con-sultazione del dizionario, e sullo sfondo tutti quei "custodi dell'ordine" visti fuor di retorica, in un'aura di confidenziale bonomia, costituiscono una presenza collettiva che va al di là dei limiti aneddotici. Si raggiunge con essa il livello della incisione di costume, confermata da altre notazioni marginali (il passaggio delle giovani italiane che cantano gli inni della rivoluzione, il commento della Magnani sull'abolizione della stretta di mano, lo spettacolo di rivista con la canzone patetico-campanilistica), le quali conducono, insieme con la straordinaria truccatura dell'attrice, che compie il miracolo di far rivivere quale virtuosismo - la se stessa di dieci anni fa, all'evocazione sanguigna, se pur solo allusiva, di un momento della vita italiana, ormai storicizzabile. Ci si sorprende, quasi, scrivendo cose simili a proposito di una storiella tanto inconsistente, eppure è doveroso dare atto ad un grande regista del risultato non effimero cui è approdato anche in fase di dichiarata va-

E' tempo di concludere su Siamo donne. Del quale credo d'aver chiarito la sostanziale discontinuità, derivante non dall'altalenare dei toni, più che giustificato dalla natura dell'opera, ma dalla assai varia attendibilità umana e narrativa dei singoli episodi. I più riusciti tra i quali sono valsi a dimostrare ancora una volta e nella circostanza più propizia quale prezioso apporto sia in grado di recare alla verità della cronaca una fantasia rispettosa della verità poetica implicita nella cronaca stessa.

### IL TESORO DELL'AFRICA

(Beat the Devil)

Regia: John Huston - Soggetto: John Huston, Anthony Veiler, Peter Viertel, da un racconto di James Helvick - Sceneggiatura: Truman Capote - Fotografia: Oswald Morris - Musica: Franco Mannino - Interpreti: Humphrey Bogart (Billy Dannreuther), Jennifer Jones (Guendalina Chelm), Gina Lollobrigida (Maria Dannreuther), Robert Morley (Petersen), Peter Lorre (O'Hara), Edward Underdown (Harry Chelm), Ivor Barnard (Maggiore Ross), Bernard Lee (Ispettore della CID), Marco Tulli (Ravel), Mario Perroni (Purser), Alex Poche (Direttore dell'albergo), Aldo Silvani (Charles), Giulio Donnini (Amministratore), Saro Urzi (Capitano della nave), Juan de Landa (Guidatore dell'Ispano-Suiza), Manuel Serano (Ufficiale arabo), Mimo Poli (Barista) - Produz: Romulus-Santana, 1953.

Le "vacanze" di John Huston stanno ripetendosi con una frequenza che co-mincia a preoccupare. A breve distanza da La regina d'Africa (The African Queen, 1952) ecco infatti Il tesoro dell'Africa (Beat the Devil). Se il primo ci aveva procurato una delusione, affidato sostanzialmente com'era al superiore virtuosismo di due interpreti quali Katharine Hepburn e Humphrey Bogart, quest'ultimo saggio di narrativa venturosa" induce in perplessità tanto più serie in quanto il regista lo ha diretto in piena libertà, al di fuori dalle pastoie hollywoodiane. Si sa come Huston fosse, fino a Giungla d'asfalto (The Asphalt Jungle, 1950) apparso affezionato ad una tematica riguardante la vanità degli sforzi umani per conquistare qualche cosa destinato all'ultimo momento a sfuggire agli eroi del racconto, lasciandoli delusi e beffati, in seguito ad un capriccio del caso, o, se volete, del destino, protagonista invisibile di Il mistero del falco (The Maltese Falcon, 1941) come di Il tesoro della Sierra Madre (The Treasure of the Sierra Madre, 1947), di Stanotte sorgerà il sole (We Were Strangers. 1949) come del citato Giungla d' asfalto. Questo qualche cosa era, in genere, il denaro, la ricchezza, ma poteva anche trattarsi d'altro, di più ideale, come nel caso del terzo film menzionato. Ora, La regina d'Africa replicava il tema, in chiave di commedia, per cui i protagonisti dovevano al caso il conseguimento di quello scopo "eroico" che i loro patetici e buffi sforzi non erano valsi a conseguire. Il film era apparso futile, ma non del tutto inconseguente.

Per Il tesoro dell'Africa è avvenuto un fenomeno piú curioso. In partenza, la scel-ta del soggetto da parte del regista poteva sembrar giustificata, anche se l'opera di James Helvick apparteneva ad un mediocre filone romanzesco (non per nulla il risvolto della copertina - edizione italiana - del romanzo fa riferimento a Edgar Wallace: si tratta infatti di un meccanismo avventuroso montato con una certa, almeno iniziale, abilità, con una certa speditezza di discorso, con una certa, elementare ma tipica, sbozzatura di caratteri, il tutto sorvegliato da un vago sorriso che induce il lettore a non prendere le cose troppo sul serio). In essa si trovava, infatti, un intreccio di vicende abbastanza conforme con le passate predilezioni di Huston: un gruppo di avventurieri internazionali punta verso l'Africa per lo sfruttamento di certe miniere di uranio e si trova in contatto con vari compagni di viaggio, tra cui una bizzarra coppia inglese, diretta a prender possesso di una piantagio-ne di caffè. Tra uno degli avventurieri ed

il suddito britannico avviene un tacito scambio delle rispettive consorti, dal quale nasce un groviglio di equivoci, reso possibile anche dalla fatuità della inglese, Gwendolen, e dalla sospettosità dei delinquenti. Le avventure si fanno sempre più rischiose e complicate, fin che, quando la meta sembra a portata di mano, Gwendolen, senza una ragione apparente, ma forse in omaggio al marito, ch'essa ha imparato ad ammirare solo dopo la sua morte, denuncia la combriccola alla polizia. Ed il piano, minuziosamente preparato, fallisce, anzi conduce i suoi ideatori in galera.

conduce i suoi ideatori in galera. La prima cosa di cui ci si stupisce, di fronte al film, è che Huston abbia rinunzia-to alla "morale", che, tra le righe del romanzo, poteva sottintendersi agevolmente in una storia del genere, pur così gratuita e soltanto "avventurosa". Avendo sottomano un romanzo "alla Huston" (grazie anche a certa ricchezza di movimento, a certa spregiudicatezza, sia pure di superficie, nella pittura dei tipi), Huston ha capricciosa-mente rinunciato a valersene altrimenti che come di un canovaccio. Voglio chiarire che non trovo nulla di strano nel fatto che Huston abbia ritenuto di usare d'ogni possibile libertà, specie nei confronti di un testo da lettura per viaggio; il mio stupore riguarda la rinuncia all'elemento del libro da cui a priori si poteva ritenere che il regista fosse stato, al contrario, invogliato. Huston, invece, ha preso alla lettera il proposito subito enunciato di divertirsi e, pur conservando la denuncia finale, la quale fa finire in galera i lestofanti, ha ancora una volta, in extremis, cambiato le carte in tavola, comunicando al pubblico, per mezzo di un telegramma, che l'inglese, vivo con-tro ogni aspettativa, ha effettivamente trovato nei propri terreni l'uranio che la moglie gli aveva attribuito a vanvera solo per rendersi interessante, ed è quindi diventato "il re" di tale minerale preziosissimo. Insomma, Huston ha voluto completare la beffa, non accontentandosi di togliere, per cosí dire, il tesoro di mano ai delinquenti, ma trasferendolo in quelle del grottesco ed ignaro personaggio che ad esso piú era estraneo. Con estrema buona volontà si potrebbe anche individuare, in questa trovata conclusiva, un piú deciso richiamo all'azione determinante e cieca del caso nei riguardi delle vicende umane, ma da essa è comunque lontano ogni sapore moralistico (nel senso migliore del termine), quale risultava dalle opere più impegnate del regista. Comunque, la trovata appare conforme con lo spirito di dichiarata e sarcastica disinvoltura con cui l'intero racconto è stato affrontato. Quel telegramma cosí gratuito, per lo meno quanto il finale ottimistico di L'ultima risata (Der Letzte Mann, 1924) di F. W. Murnau, imposto dai produttori e dal regista subito con passività non scevra (vedi la didascalia che lo precede) da una punta di ribellione, è in fondo come un'ultima e più aperta sghignazzata, appo-sta come suggello ad un film sghignazzante. Con essa Huston ha sostanzialmente ribadito il suo "e lasciatemi divertire", enun-ciato all'epoca delle riprese («Alla domanda se Beat the Devil contenga un messaggio particolare, se cioè egli, Huston, voglia dire col film qualcosa che gli sta particolarmente a cuore, il regista precisa che intende sol-tanto fare un racconto, esporre dei fatti cercando di non perdere di vista la verità e sentirsi sempre in armonia con se stesso.
"Il mio film avrà un tono scherzoso" dice. Ricordando altre sue opere niente affatto "allegre", soggiunge: "E' stato notato che i protagonisti di quei film finivano col trovarsi con il cuore arido e le mani vuote. Restavano, cioè, diseredati dalla fortuna dopo aver tentato di dare, in un modo o nell'altro, l'assalto alla vita. Per questo è stato detto che ho una visione pessimistica della realtà. Sarà vero, ma questo pessimismo in me non è programmatico. E' un approdo al quale giungo seguendo vie che non saprei ripercorrere" »). (1).

approdo al quale giungo seguendo vie che non saprei ripercorrere' »). (1).

Il valore da attribuire alle dichiarazioni di cui sopra è ben scarso, Huston, come altri registi, ed artisti in genere, è un mediocre teorico e critico di se stesso, egli ha comunque raggiunto una certa coerenza interna proprio malgrado. Ma è anche un fatto che forse gli esteti sono sempre stati un pochino troppo propensi ad attribuirgli intenzioni sottilissime, quando egli invece ha sentito sempre, sopra tutto, la necessità di raccontare per il piacere di raccontare. Questo piacere egli l'ha ora volto in beffa, sottraendo di proposito ai personaggi di Helvick quel po' di credibilità di cui essi potevano esser dotati, tramutando il cini-smo affiorante nel romanzo, il suo sorriso latente, in una decisa risata, la quale mira a distruggere dalle basi la credibilità di quanto accade sullo schermo, volgendolo a parodia di certo cinema d'avventura. Il guaio è però che Huston, solido narratore drammatico, possiede un senso dell'umorismo piuttosto spicciativo e greve, il quale lo ha condotto a conferire ai personaggi una impronta fantoccesca non troppo spiritosa, impronta denunciata pure dal modesto ri-sultato complessivo della recitazione, che allinea un Bogart invecchiato e troppo eguale a se stesso (a dispetto dei pittoreschi suggerimenti offerti da Helvick per l'avventuriero Dannreuther, il personaggio più vivo del romanzo), una Jones arbitrariamente imbiondita e limitatamente convinta, una Lollobrigida preoccupatissima di dover spiccicare le parole senza il comodo sussidio della doppiatrice, oltre a qualche elemento del tutto impari ai propri compiti (Marco Tulli, Edward Underdown). Non rimangono da godersi che l'impeccabile Peter Lorre (O'Hara) e il colorito, forse troppo, Robert Morley (Petersen). Poco per un film che do-veva essere giocato sul filo della grande commedia d'azione. Una azione, d'altronde, che avrebbe dovuto valersi di un ritmo più lieve, direi ballettistico, di una inven-

tiva piú argutamente agile e maligna che non questa, sostanzialmente debitrice verso il romanzo (pur con notevoli variazioni e sveltimenti), del quale intende, tuttavia, alterare il tono. Un errore grave è consistito forse nella scelta di Truman Capote come collaboratore allo scenario. Mentre era evidente che qui occorreva, piuttosto che il romanziere di Altre voci altre stanze, uno scaltrissimo uomo del mestiere, un Charles Brackett, verbigrazia, o magari un Ben Hech. Cosí, il film, pur divertendo, qua e là, grazie al suo dinamico meccanismo, pur giovandosi di qualche trovatina arguta (il capo beduino ammiratore di Rita Hayworth) e di qualche battuta piú o meno caustica, in genere presa a prestito dal ro-manzo, risulta mancante per difetto di estro propulsore. Fare un film volutamente gratuito ed inutile è forse piú difficile, in certo senso, che fare un film impegnato. Non mi pare davvero, dopo due prove del genere, che Huston sia tagliato per "divertirsi" e per divertire, su questo piano. I suoi sollazzi gli escono di mano senza una fisionomia precisata, o tutt'al piú, per dirla con Erik Satie, "en forme de poire".

#### LA PASSEGGIATA

Regia: Renato Rascel. - Soggetto: libera riduzione dal racconto di Gogol « La prospettiva ». - Sceneggiatura: Diego Fabbri, Ugo Guerra, Giorgio Prosperi, Franco Rossi, Turi Vasile, Cesare Zavattini, Enzo Curreli, Renato Rascel. - Fotografia: Vaclav Vich. - Architetto: Gianni Polidori. - Costumista: Marisa Crimi. - Interpreti: Renato Rascel (Paolo), Paolo Stoppa (il rettore), Valentina Cortese (Lisa), Giuseppe De Martino, Suzanne Levesy, Anna Maria Bottini, Lia Angeleri, Dante Bisio, Ignazio Leone, Francesco Mulé, Giovanni Lesa, Sergio Capogna, Paolo Tomasi. - Produzione: Film Costellazione, 1953.

Non se l'aver fatto, nei titoli di testa del suo film, riferimento al racconto di Nicolaj Gogol La prospettiva di Nevskij sia stato, da parte di Renato Rascel, un atto onesto: a conti fatti, penso il contrario. In ogni caso, comunque, si è trattato di un atto presuntuoso. Che Rascel sia un attore estroso, originale, animato da un encomiabile puntiglio che lo spinge ad accarezzare ambizioni sempre maggiori è innegabile. Ma altrettanto innegabile è che

Un'altro film-inchiesta: Siamo donne, costituito da quattro episodi, il più approfondito dei quali è quello interpretato da Isa Miranda che vi ha impegnato se stessa con una sofferenza sincera.



il risultato, complessivamente piú che positivo, di *Il cappotto* (1952, di Alberto Lattuada) ha contribuito a confondere le idee all'attore, a fargli smarrire il senso delle proporzioni. Certe sue dichiarazioni, certe sue euforie stravaganti all'epoca del viaggio in Italia di Chaplin e della presentazione a New York di Il cappotto erano stati sintomi preoccupanti. La passeggiata costituisce una conferma schiacciante.

Il successo del film di Lattuada, minato dal compromesso tra realismo e fiaba, ha fatto, evidentemente, credere a Rascel di essere ormai entrato in dimestichezza con i classici della letteratura. L'incontro con il misero Akakij Akakjevic ha avuto per lui come immediata conseguenza la scoperta di un altro "umiliato ed ofgogoliano: il Piskarev di La prospettiva Nevskij, condotto, dal proprio idealistico candore, al suicidio, in seguito alla scoperta che la donna da lui amata a prima vista ed idolatrata, non è che una volgare prostituta, "irrecuperabile" per di piú. Sono disposto ad ammettere che una scoperta del genere debba esser stata sti-molante per Rascel; che egli abbia potuto nella sua immaginazione identificarsi con quel personaggio, da Gogol soltanto abbozzato, suggerito, in un'atmosfera sospesa di incantesimo, di stupefazione, di generosa dedizione spirituale. Ma ciò non impedisce che la scelta di un tema del genere per un primo esperimento registico sia stata, per lo meno, imprudente.

La prospettiva Nevskij era un racconto estremamente insidioso per dei riduttori cinematografici; in esso la narrazione vera propria è ridotta al minimo, scarsi sono i fatti, le azioni, e per di più nettamente suddivisi: prima la storia del pittore Pi-skarev, poi quella del tenente Pirogov, lui pure inutilmente invaghito di una donna apparsagli sulla famosa "prospettiva" di Pietroburgo. La quale è l'autentica protagonista del racconto, con la folla anonima che la anima, in pittoresco avvicendamen-to, lungo le ore della giornata, sotto la maligna ed inavvertibile sorveglianza del de-monio che "accende le luci solo per mostrare ogni cosa in un fallace aspetto" Del clima, dell'ambiente in cui sboccia la singolare avventura di Piskarev Gogol è descrittore stupendo: al luogo ed alla sua folla egli conferisce un'evidenza cangiante, attraverso un minuto descrivere, che parte dal dato realistico per trascenderlo in una sorta di ebrietà fantastica, di temperie favolosa. Ora, l'aver raccolto gli scarni dati del "fatto" riguardante Piskarev, l'averli sviluppati con autonomia, ovviamente prescindendo dall'avventura di Pirogov (narrata tra l'altro da Gogol in una chiave un po' diversa, di aperta commedia) è stato pienamente legittimo, oltre che "necessario". Assai meno legittimo e meno necessario è stato l'aver sottratto il racconto alla propria naturale cornice, quella della "prospettiva Nevskij", per trasferirla in una Roma attuale, anonima e cialtronesca, (squallide le scenografie del Polidori, peg-giorate da uno scadente e diseguale "ferraniacolor"), nella quale il protagonista si muove non piú come pittore ma come istitutore di collegio, gramo pretesto per alcune grossolane, goffe invenzioni di sce-nario, come il solito rettore antipatico, affidato a Stoppa, con relativo "coro" di colleghi anche piú antipatici e malevoli, come la balorda festa scolastica, occasione per Rascel di sciorinare "gags" stantii e

filastrocche idiote, che non contribuiscono per nulla a giustificare la narrazione, anzi la impantanano sterilmente, e via dicendo. Ad un certo punto non si capisce più perché gli autori dello scenario non abbiano rinunciato anche agli ultimi agganci col racconto gogoliano (la visita alla casa d'appuntamenti, il sogno del ballo, maldestramente trasferiti sullo schermo, il secondo in ispecie, con le sue risibili pretese di "féerie") e con essi al riferimento al testo d'origine, il quale, se menzionato, implica automaticamente l'assunzione di una certa re-sponsabilità. In questo senso parlavo all'inizio di disonestà e di presunzione. In fondo, la letteratura romantica e postro-mantica è piena zeppa di onesti borghesi che si invaghiscono di prostitute e ne rimangono variamente delusi e vittime: nessuno avrebbe accusato di plagio Rascel se questi avesse ripreso il tema per proprio conto, senza dichiararsi debitore di nes-suno. Di fronte al film, non si afferra bene se il nome di Gogol vi figuri per un malinteso senso di ossequio verso lo scrittore la cui lettura forni il primo spunto al film o per un puerile desiderio di "no-bilitazione" dall'esterno. Scherzi giocati dal complesso di inferiorità del cinema e dei suoi neofiti. Cosí stando le cose, ogni riferimento a Gogol deve considerarsi pu-ramente "casuale", specie in quanto, ripeto, di Gogol manca la vera protagonista, la "prospettiva", che tuttavia avreb-be potuto offrire i più morbidi suggerimenti ad un regista del gusto, che so, di

un Ophüls.

Rascel si è dimostrato un regista alquanto ingenuo, imbarazzato, arruffone, anche se ha rispettato la grammatica piú di altri suoi colleghi esordienti. Ma certo i molti, i troppi scenaristi suoi collaboratori (tra cui spiccano i nomi di Zavattini, di Prosperi, di Fabbri, di Vasile, etc.) lo hanno servito assai malamente. La cosa può stupire tanto più in quanto si tratta, in parte, della stessa équipe di Il cappotto, la quale aveva, eccezion fatta per il finale stridente (forse proprio per eccesso d'ossequio al testo letterario), funzionato a dovere. (Il che può dimostrare anche, una volta di piú con un esempio concreto, come l'autore del film sia il regista: in Il cappotto gusto raffinato, la finezza narrativa di Lattuada erano evidenti). In parole pove-re, in La passeggiata, è stato contraffatto (con una discreta dose, oltre tutto, di volgarità) lo scenario di Il cappotto. Alludo alla sua impronta generale, tra realistica e fiabesca, alla sua impostazione svagata del personaggio, al rapporto che si è cercato di stabilire tra quel personaggio e l'ambiente, la realtà. Ma qui l'uno e gli altri sono slavati, indecisi, anonimi; l'ambiente appare privo d'ogni sapore, se la realtà in cui vive l'istitutore Barbato è di una inconsistenza assoluta, il personaggio non gode di miglior risalto: Rascel, sotto la direzione di se stesso, è apparso paralizzato, inerte, con sporadici scatti, volti solo a deteriori concessioni al gusto rivistaiolo degli "slittamenti" verbali. I quali, come in genere l'inventiva del film, basata su trovatine e battutine fruste, emanano un vago sapore addirittura di avanspettacolo. Il personaggio, insomma, non esiste, sebbene il film, ignorato l'ambiente originario ed astenutosi dal sostituirgliene un altro (quale esisteva in Il cappotto, con quella Pavia gelata e nebbiosa), si trovasse in certo senso impegna-

to a fornire almeno un carattere. Forse ogni tanto, giocando a nascondarello tra realtà ed immaginazione, ricamando sciocche variazioni sul tema dell'uomo candido e fiducioso, mal ripagato da una donna, Rascel si è illuso di seguire le orme di Chaplin. Illusione pericolosa e presuntuosa quanto quella di aver diritto a patenti gogoliane di nobiltà. Illusione che forse, oltre tutto, ha contribuito a rendere più esitante la sua fantasia, troppo preoccupa-ta di riecheggiare temi e trovate. Poiché il film reca sovente i segni, piú o meno discreti, di un'orecchiata scopiazzatura di frasi fatte, di modelli illustri: e non solo nello scenario, ma perfino nel commento musicale del Militello, il cui "leit-motiv" rincorre sfacciatamente quello (René Cloërec) di un film sinceramente romantico: Le diable au corps (1946) di Claude-Autant-Lara. Lo stesso finale, che, suggerito da una sorta di "autocensura", sostitui-sce al suicidio immaginato da Gogol, la "fuga" del protagonista, può denunciare ovvie reminiscenze. Ma la fuga parallela della donna, finalmente "redenta", troppo tardi, tuttavia, perché l'incontro con Piskarev possa compiersi, ammorbidisce la asprezza dell'episodio gogoliano (tutte le crudezze del quale - l'oppio, certe reazioni della ragazza - sono state del resto eliminate in vista di un raccontare più gradevole"), senza peraltro riuscire a disperderne un limitato residuo di amarezza.

#### CINEMA D'ALTRI TEMPI

Regia: Steno. - Soggetto: Steno, Age, Scar-pelli, Pierre. - Sceneggiatura: Steno, Age, Scarpelli, Pierre, Agostino Canarini. - Fotografia: Marco Scarpelli. - Scenografie e costumi: Piero Gherardi. - Interpreti: Lea Padovani (Caterina), Walter Chiari (Marcello), Maurice Teynac (Za L'Amour), Jean Richard (Pasqua-le), Luigi Pavese, Mirella Gagliardi, Gianni Cavaliere, Ivan Desny, Rita Stazi. - Produzione: Jolly Film-Cormoran Film, 1953.

Cinema d'altri tempi, dopo L'uomo la bestia e la virtú, vale a dimostrare come effettivamente, rinunciando all'apporto di Mario Monicelli, il contributo di Steno al nostro schermo si costringa entro limiti assai modesti. L'idea di rievocare ironicamente il clima e le figure favolose del cinema muto roman-dannunziano era, non originale, certo suscettibile di spiritosi sviluppi e magari, coraggio ed estro soccorrendo, di una graffiante incisione sul costume, di una satira storicisticamente puntualizzata. Nulla di tutto questo è dato trovare in Cinema d'altri tempi, cui l'autore ha pigramente conferito, scegliendo la via piú ovvia, una epidermica andatura di farsa parodistica, accentrata intorno all'ipostatizzazione di alcuni vistosi miti del-la nostra "belle époque" cinematografica: si incontrano cosi, nel film, sotto tratti esasperati in senso caricaturale, figure co-me Emilio Ghione-Za la Mort, ribattezzato Za l'Amour, o come la diva fatalissima d'origini campagnuole, ribattezzata Ausonia, con chiaro riferimento a nomi come Hesperia. A poco o nulla sembra esser valsa la collaborazione in sede di scenario, la consulenza richiesta ad un uomo della "vecchia guardia" quale Augusto Cameri-ni, poiché tutta l'impostazione dell'opera si è arrestata entro gli angusti confini del macchiettismo convenzionale (vedi il produttore spropositante, il regista frenetico,

l'operatore sbalordito, il nobile francese che aspira all'amore della divina, e via dicendo). Anche i richiami piú diretti ad una certa realtà biografica ( la morte di Za l'Amour in un letto d' ospedale, a somiglianza di Ghione) rimangono espedienti esteriori, sminuiti come sono dall'accento fondamentale del film, che è di superficialità assoluta, di ricerca dell'effetto più clamoroso e piú facile, strumento del quale è un Walter Chiari sfruttato nelle sue corde piú irritanti. Unico momento felice dell'attore è l'apparizione nei panni di Quasimodo-Lon Chaney, nel brano "retrospettivo" di Notre Dame de Paris. A proposi-to del quale giova dire che le parti più sa-porite del film sono appunto quelle che ricostruiscono, in bianco e nero naturalmente (il racconto vero e proprio è rivestito delle tinte di un vivace "ferraniaco-lor"), sequenze di film "à la manière ', rappresentative di altrettanti generi in auge nell'epoca d'oro del nostro cinema spettacolare. Sequenze che denotano un attento studio retrospettivo, riscontrabile nello stile della recitazione, del trucco, dell'arredamento, oltre che una vis comica non trascurabile. Un dubbio sorge, tuttavia: che ottenere effetti del genere sia, a conti fatti, abbastanza facile, come dimo-stra la circostanza che tutti coloro che vi si sono provati hanno ottenuto risultati quanto meno divertenti. E alludo non soltanto al finissimo Clair di Le silence est d'or (Il silenzio è d'oro, 1947), ma anche al Kelly e al Donen di Singin' in the Rain (Cantando sotto la pioggia, 1952), al Marshall di The Perils of Pauline (La storia di Pearl White, 1947) e perfino al Binyon di Dream Boat (Primo peccato, 1952), i quali tutti, su assai vario piano, conseguivano effetti piacevoli nella ricostruzione ironica o farsesca di una maniera ormai divenuta risibile. Le intenzioni ed i risultati di Cinema d'altri tempi, nelle sequenze ricordate, si avvicinano sopra tutto a quelli dell'ultimo film citato, che rifaceva il verso, essenzial-mente, allo "stile Valentino". Nei precedenti, ora in chiave di sbrigativa parodia con intrusioni patetiche, come nel film di Marshall, ora in chiave di commedia mu-sicale, come nel film di Kelly e Donen, ora in chiave di incantata ed incantevole "re-cherche du temps perdu", come nel film di Clair, era sempre riscontrabile il tentativo di una ambientazione plausibile, che nel caso di Clair assumeva squisito valore poetico, in un alone ironicamente nostalgico. Mentre Cinema d'altri tempi non si è proposto di andare oltre la ricostruzione de-formata di vecchie "pizze", operazione, ri-peto, non troppo difficile, qualora si possie-da un minimo di senso d'osservazione e di facoltà caricaturale.

In ogni caso, nel film di Steno, le sequenze 'retrospettive' rimangono fine a se stesse, in quanto inserite in un contesto facilone e grossolano, animato da risaputi pupazzi al servizio di una storia risultante dalla giustapposizione di scampoli di reminiscenze mal digerite. Così che la vicenda della contadina ciociara assurta al rango di stella, dei suoi amori, delle sventure di Za l'Amour, delle lotte tra le case di produzione, e via dicendo, risulta priva d'ogni giustificazione in sede storicistica così come d'ogni alacrità fantastica sul piano del puro divertimento. Se il film raggiunge egualmente, a sprazzi, una sua comunicativa comica il merito mi sembra vada attribuito a Lea Padovani, l'unica che abbia intuito i



In Cinema d'altri tempi Lea Padovani ha fornito una caratterizzazione efficacissima, rivelando — oltre alle sue già note qualità d'attrice drammatica — un singolare temperamento comico.

possibili partiti da trarre da un racconto del genere. La sua caratterizzazione è di una ricchezza di colori perentoria, il suo gioco mimico esorbita dai limiti di una pura e semplice caricatura, in quanto evidentemente sorvegliato da una consapevolezza dei bersagli da colpire e dei contorni di disegno da rispettare. Dopo e a breve distanza da Una di quelle (1953), di Aldo Fabrizi, da Lea Padovani ci è giunta un'altra interpretazione eccezionale, oltre che in sé, per la completa rivelazione di un singolare temperamento comico. (Quale attrice drammatica la Padovani era da tempo collaudata). Sarebbe finalmente ora che i nostri produttori si accorgessero di avere sottomano, in tanto squallore di interpreti, una grossa attrice, e la valorizzassero a dovere. Purtroppo, il resto del "cast" non è neppur lontanamente all'altezza della protagonista: del Chiari ho detto, il Pavese, il Richard, il Cavalieri e quasi tutti gli altri rimangono sul piano della macchietta provinciale ed avanspettacolo, piú o meno felicemente schizzata. Il solo Maurice Teynac ha conferito a Za l'Amour un suo spettrale rilievo.

In sostanza, Cinema d'altri tempi è una buona occasione sprecata. Il che mi sembra tanto più deplorevole, in quanto al film hanno collaborato anche persone di gusto: alludo sopra tutto all'arredatore e costumista Piero Gherardi, che ha fornito qui, con l'ausilio del colore, una delle prove più felici del suo talento, risuscitando alcuni tratti caratteristici dell'orgia ''liberty'' con garbata ironia, la quale ha trovato il proprio miglior risultato in certi costumi ''fatali'', indossati dalla Padovani con grandioso ''allure'', in certi particolari caustici, come il lungo bocchino dalle frange pendule.

#### MISCELLANEA

L' incantevole nemica di Claudio Gora, apparendo a breve distanza dal suo notevolissimo Febbre di vivere (1953), potrebbe indurre in perplessità, lontano come risulta da ogni autentico interesse del regi-

sta. Dico interesse spirituale, ché alle origini dell'opera sta invece un interesse di natura materiale. Gora, a somiglianza di altri suoi colleghi (cito per tutti Lattuada), ha ritenuto conveniente accettare la direzione di questo filmetto su commissione, nella speranza di crearsi un credito commerciale finora mancante, specie in vista di un certo ambizioso e stimolante progetto riguardante il caso Modugno e l'ambiente borsistico milanese. L'incantevole nemica, su scenario di Edoardo Anton ed altri, basato su un soggetto di Metz e Marchesi, è una farsetta dal blando sfondo politico-sociale, imper-niata su una figura di industriale paralizzato dal panico della rivoluzione proletaria ed alle prese con le rivendicazioni dei suoi dipendenti. Un qui pro quo non troppo originale (un mite impiegato viene da lui scam-biato per il capo dei "rivoluzionari") consente al raccontino di svilupparsi, intrecciandosi con un diversivo sentimentale, il quale vale di pretesto a Silvana Pampanini per esibirsi semisvestita, secondo le proprie tradizioni. La storiella è piuttosto sciocca, né lo scenario e il dialogo (dello stesso Anton) la sostengono gran che; malgrado certi accenni "politici" d'attualità dal film spira un'aria vecchiotta, quasi si trattasse d'uno scampolo prebellico (non per nulla vi si agita Campanini). All'attivo di Gora va posta la diligenza di una regia attenta a non concedere più del lecito alle tentazioni del cattivo gusto, ai trabocchetti della chiassosa freneticità, cara a certo cinema comico ita-liano d'oggidí. Da questo bizzarro compromesso è venuto fuori un film palliduccio e non troppo divertente, tenuto assiduamente in bilico tra le opposte posizioni politiche, con un colpo assestato al cerchio ed uno alla botte. Una musichetta del maestro Raffale Gervasio sottolinea, all'occorrenza, il rac-conto con gradevole umore. Uno "sketch" di Buster Keaton, inserito a forza nel film in omaggio ad un calcolo commerciale, reca i segni della stanchezza del grande comico.

Tra le molte mostruosità che hanno sulla coscienza tanto Mario Mattoli quanto Totò

Il più comico spettacolo del mondo è certo la più madornale. Nato come parodia del 'colosso" demilliano sulla vita del circo equestre, il film si è risolto in una disordinata accozzaglia di goffi appunti parodistici, di insistite scipitezze, di gratuite volgarità, al di fuori da ogni consistenza narrativa, sia pur modesta. Esso finge di avere una storia (ricalcata su quella dell'archetipo), la quale in realtà non esiste, tanto che il secondo tempo del film, per raggiungere la durata minima regolamentare, è stato riempito a casaccio con la prolissa riproduzione di uno "sketch", quello del parruc-chiere per signora, da Totò a suo tempo interpretato sulle scene. Ogni tanto banali lanci di oggetti in direzione del pubblico denunciano la molla che ha spinto i produttori dell'opera; la volontà, cioè, di sperimentare, nella maniera più triviale, il pri-mo sistema italiano di 3-D: il Poldelvision ad occhiali polarizzati. Col tempismo che spesso li contradistingue, tuttavia, i nostri produttori sono arrivati, per cosí dire, a battaglia finita, quando ormai gli spettatori danno chiari segni di impazienza, di fronte all'impaccio degli occhiali: cosí che, dopo due o tre giorni di proiezioni tridimensionali, i locali si sono affrettati a sostituire la copia con quella normale, basando per di più su questo fatto la loro pubblicità. Poiché ormai la non tridimensionalità sembra esser diventata elemento di richiamo. Operatore del film è stato nientemeno che Karl Struss, quello di Luci della ribalta: il che non ha impedito al "ferraniacolor" di sortire uno dei propri peggiori risultati, del tutto in linea con il generale tono di raffazzonatura che caratterizza il film, nel quale Totò prostituisce il proprio talento, senza rispetto di se stesso.

Riscatto di Marino Girolami rientra nella categoria dei film di esuberante passionalità e drammaticità, cari alla nostra cinemato-grafia minore ad uso delle sale periferiche. Esso merita, tuttavia, ricordo, in quanto, a somiglianza d'altre opere recenti di vario rilievo, intende ispirarsi ad un caso di cronaca che ha commosso l'opinione pubblica: quello relativo all'errore giudiziario che portò alla condanna per omicidio degli innocenti Briganti e Tacconi, liberati solo dopo diversi anni, in seguito all'appuramento della verità. Il film di Girolami ha interpretato il caso liberamente ed in termini di piena convenzione, mirando ai piú facili effetti drammatico-emotivi. Qualche spora-dica ricerca puntigliosa di linguaggio (la panoramica dal basso sulle mura del carce-re ed analoghe inquadrature "psicologiche") rimane isolata e avulsa dal contesto. Che dimostra, comunque, una certa correttezza grammaticale. E si giova di una pittoresca interpretazione, in chiave dialettale, nella scia di Le salaire de la peur (Vite vendute, 1953), di H.G. Clouzot) fornita da Folco Lulli, nei panni del colpevole vero, sospinto, alla fine, dal rimorso a con-

Un'insolita apparizione sui nostri schermi è quella di La banda della città vecchia di Lars-Eric Kjellgren, un film svedese che ricevette il Lauro d' Argento Selznick. A dire il vero, non si tratta di un' opera tra le più significative di quella cinematografia, travagliata, del resto, da una crisi che si trascina ormai da alcuni anni. Al di là della immancabile cura formale emergono, nel racconto, grevi elementi feuilletonistici, conformi con certo gusto

nordico, qui non riscattato né dal delicato naturismo caro a taluni registi né da una particolare attenzione per le psicologie. Tutto si riduce ad una comune storia di "gioventú perduta", di delinquenza giovanile, complicata da uno dei soliti casi di relazione amorosa prematrimoniale, con la immancabile maternità, che conduce ad un matrimonio infelice. L'elemento moralistico è nel film alquanto scoperto, mentre la censura italiana ha provveduto a far sparire qualche tratto sintomatico di acerba sensualità.

Sulle impeccabili forme di Martine Carol si è pure accanita la forbice del censore italiano per quanto riguarda Un capriccio di Caroline Chérie (Un caprice de Caroline Chérie, 1953) di Jean Devaivre, seconda puntata, in mediocre "technicolor", delle avventure erotico-militari della piccante eroina di Cécil Saint-Laurent, già rilevata dai cineasti per Caroline Chérie (id., 1951) di Richard Pottier. Questo secondo zibaldone è assai meno divertente del primo, anche se qua e là il dialogo di Jean Anouilh non manca di forbita arguzia; ed anche più corriva è la realizzazione. L'azione, che nella versione originale si svolgeva in Italia durante le guerre postrivoluzionarie, è stata, dai nostri riduttori, arbitrariamente trasferita nello spazio, in nome di non so ben

Per esigenze di spazio abbiamo concesso una vacanza al Postiglione, che tornerà però puntualmente a cassetta della sua diligenza col prossimo numero.

quali scrupoli nazionalistici. La censura, ripeto, ha poi sacrificato le curve della protagonista, che erano, come al solito, esibite in candida e petulante libertà.

Non meno sfortunato è stato il bagno che la stessa attrice si concedeva in Lucrezia Borgia (Lucrèce Borgia, 1953) di Christian-Jaque. Ma stavolta la diversa misura delle esibizioni di Martine in tenuta "nature" era stata calcolata fin dalla fase della produzione. Cosi, di questo film italo-francese è stata girata una doppia versione che, per alcune scene, teneva assai conto della 'pruderie" ufficiale e provinciale di casa nostra. Christian-Jaque si è ovviamente preso con la storia tutte le possibili, disinvolte libertà, nell'intento di idealizzare la figura di Lucrezia, divenuta, come qualcuno ha scritto, una variazione cinquecentesca di Caroline (non per nulla lo scenario è dovuto al Saint-Laurent, con la collaborazione di Jacques Sigurd e del regista). Nel che non vi sarebbe ragione di scandalo, se la favola avventurosa raccontata dal regista di Barbe-Bleue avesse una sua diversa ragion d'essere, un suo slancio fantastico: invece, si tratta di una collana di luoghi comuni relativi al "genere", pimentati dal-la presenza fisica di Martine Carol, Non è dato riscontrare qui né una malizia irriverente né un impegno umano che giustifichino la confidenza con i personaggi della tradizione storica, e neppure una consape-volezza decorativa nell'impiego del "technicolor", che vada oltre la dignità di un risaputo mestiere. E' doveroso tuttavia riconoscere che i costumi di Marcel Escoffier (attuale collaboratore di Visconti per Senso e già collaboratore di Cocteau) recano una nota di magnificenza rinascimentale, specie per quanto riguarda gli abiti indossati dalprotagonista.

Oltre alle avventure "storiche" hanno abbondato, in queste ultime settimane, quel-

le attinte al romanzo di cappa e spada. Cosí André Hunebelle ha fornito un'ennesima edizione cinematografica dei dumasiani « Tre moschettieri »: Fate largo ai moschettieri! (Les trois mousquétaires, 1953), caratteriz-zata da una paurosa povertà di inventiva e da un pietoso squallore formale ("gevacolor", scene e costumi, da recita in parrocchia), non che da un intento, oggi discutibile, di narrare quelle improbabili vicende prendendole, almeno relativamente, sul serio. La recitazione di un gruppo di attori francesi, in prevalenza di second'ordine, in mezzo ai quali è coinvolto Gino Cervi, non si eleva sul livello generale. Alla larga da simili co-produzioni, Anthony Hope ha ancora una volta fornito esca ai cineasti col suo Il prigioniero di Zenda, che soltanto gli americani hanno omai confezionato quattro volte. Oggi la firma è di Richard Thorpe (The Prisoner of Zenda, 1952), che aggiunge il colore ai requisiti esteriormente dinamici delle versioni precedenti. Questa ha per protagonista Stewart Granger, che oggi la Metro considera il proprio atout, specie per film del genere. Antagonista è James Mason, per il quale continua il processo di declassamento. Il convenzionalismo abbonda, il buon gusto è assente, da questa confezione di serie, relativa al caso di un turista coinvolto in loschi intrighi di palazzo in uno stato immaginario e indotto a prendere il posto del re rapito, al quale assomiglia in maniera singolare. A fonte piú nobile, e precisamente a Robert L. Stevenson, si è abbeverato William Keighley per II principe di Scozia (The Master of Ballantrae, 1953), dove peraltro egli ha cercato soltanto occasione per uno spettacolare racconto colorato, sulla misura di Errol Flynn e a base di congiure scozzesi settecentesche, di pirateria e di duelli.

Avventure africane sono invece quelle raccontate da Henry Hathaway in Tempeste sul Congo (White Witch Doctor, 1953), film che rispolvera tutta una veneranda tematica, ponendo a contrasto un uomo rude e cinico ed una bella donna caparbia nel cuore della foresta vergine, uomo e donna destinati a cadere l'una tra le braccia dell'altro con lo stesso gusto con cui si erano dapprima dimostrati reciprocamente inconciliabili e sprezzanti. Ma non basta: perché la donna, capitata in Africa come infermiera dietro la spinta di dispiaceri privati, finisce con l'avvertire il fascino, la poesia della propria missione di "stregona bianca", di medico consolatore degli indigeni sventurati. La materia, insomma, è quella consueta da sempre ai film d'avventure tropicali, né Hathaway ha minimamente inteso evadere dal formulario caro al "genere" Solo, ad esso ha prestato il sussidio di un mestiere esperto di eclettico praticone, riuscendo a conferire qualche sporadico e superficiale vigore al racconto (vedi la caccia iniziale all'ourang-outan, vedi la descrizione del villaggio della temibile tribú dove la protagonista si reca inerme a svolgere il suo difficoltoso salvataggio, ecc.). Allo spettacolo collaborano con un mestiere adeguato a quello del regista Robert Mitchum e Susan Hayward, un'attrice sensibile che meriterebbe miglior sorte di quella cui la riserva, in genere, la Twentieth Century Fox.

Del tutto inefficiente anche sul piano del puro spettacolo è invece Essi vivranno! (Battle Circus, 1953) di Richard Brooks scenarista e regista che si era fatto apprezzare sopra tutto in virtú di un film abbastanza (Continua in terza di copertina)

insolito sul mondo giornalistico: L' ultima minaccia (Deadline-USA, 1952). La vita di un ospedale da campo in Corea viene ricostruita, qui, su una base di generica schematicità, al di fuori da ogni impegno di ambientazione. Monotonamente impostato su una serie di spostamenti dell'ospedale, collegati da un risibile romanzetto tra una infermiera che ha il lezio di June Allyson e un medico che ha la grinta di Humphrey Bogart, scipitamente condito di tratti solo intenzionalmente comici, il film non fornisce la minima indicazione sulla realtà della guerra, sui suoi aspetti umani, relativi ai singoli ed alla collettività, ed appare il frutto di una anodina intenzione propagandistica.

Una occasione perduta, sempre sul piano dello spettacolo, è Titanic (id., 1953) di Jean Negulesco. Il disastro marittimo, che una quarantina d'anni fa, costò la vita a centinaia di persone, colate a picco con quella nave, la quale costituiva quanto di meglio offrisse allora la marina passeggeri del mondo, poteva invogliare ad una indagine, magari epidermica, di una certa so-cietà, ad un racconto articolato ad episodi, che intrecciasse un certo numero di casi umanamente significanti. Tre scenaristi di valore come Charles Brackett, Walter Reisch e Richard Breen hanno preferito invece accentrare il proprio interesse intorno alla inutile storia dell'incomprensione che divide un marito fatuo e mondano, di educazione europea, da una moglie di aspirazioni americanamente borghesi e provinciali, i quali si trovano sulla nave a contendersi la prole, una figlia ed un figlio (quest'ultimo scoperto poi dal presunto padre come nato da un altro uomo). Il "mélo" è completato da alcuni casi e figure marginali, tra cui un sacerdote beone, preda di una crisi conseguente alla sua riduzione allo stato laicale. Il centone, tecnicamente realizzato con una certa cura nella sequenza del naufragio, è stato diretto da Negulesco con grigia anonimità ed interpretato senza troppo rilievo eccetto che da Clifton Webb, il quale riesce a dare al suo dandy attempato un certo stile, mentre Barbara Stanwyck soggiace al convenzionalismo della parte. Altri attori rispettabili come Thelma Ritter o Richard Basehart rimangono in ombra per difetto di consistenti accasioni interpretative.

La morale di La sposa sognata (Dream Wife, 1953), di Sidney Sheldon è vecchia come il mondo: "Moglie e buoi dei paesi tuoi". Per arrivare a tale peregrina conclusione si è immaginato che un commesso viaggiatore si metta in mente di sposare la figlia di uno scià del medio oriente, come donna in possesso di una educazione ben liversa da quella spregiudicata delle donne l'occidente. Il matrimonio viene favorito dalla sua società e addirittura dal governo americano, in quanto collegato con certe forniture di materie prime ch'essi attendono dallo scià, ma finisce con l'andare a monte, una volta che, stancatosi l'ingenuo 'yankee'' di una simile fidanzata, destinata ed essere eccessivamente tabu fino al matrimonio in omaggio alla rigida norma orientale, la esotica ragazza avrà assaporato troppo vivacemente il gusto dell'emancipazione alla maniera dei nostri paesi. E il giovanotto riterrà saggio ritornare all'antica fidanzata, abile manovratrice, tra le quinte, della situazione, in proprio favore.

La commediola è tutta scontata fin dall'inizio, ma non manca, nella prima parte, di trovatine piú o meno vivaci, di contrasti piú o meno arguti, grazie anche alla immancabile dolce stolidità di Cary Grant ed alla quieta ironia di Deborah Kerr (l'ex fidanzata), la quale rivela qui finissime doti di commediante. Nella seconda parte, poi, il raccontino scivola con una accentuata stanchezza verso la prevedutissima conclusione.

Un'idea non infelice sarebbe stata quella di chi ha rimesso in circolazione parecchie comiche di Ridolini (tra cui l'esemplare Ridolini e la collana della suocera, la quale presta il titolo all'antologia), se non si fosse voluto far ad esse violenza, con una goffa sonorizzazione, funestata dalla voce di Tino Scotti, che tenta, con freddure da avanspettacolo di estrema provincia, di creare un

impossibile nesso tra i vari filmetti. Per tacere del bizzarro procedimento di stampa, che arieggia con scadenti risultati i "viraggi" caratteristici del muto. Per fortuna, la vitalità di Larry Semon è intatta e la meccanica perfezione di certi suoi gratuiti ingranaggi frenetici non cessa di apparire esemplare. (2).

#### GIULIO CESABE CASTELLO

 v. Federico Frascani, Per andare in Africa Huston parte da Ravello, in Cinema Nuovo, n. 8, 1 aprile 1953.

n. 8, 1 aprile 1953.

(2) Per Teresa Raquin (Thérèse Raquin, 1953) di Marcel Carné. v. Cinema n. 116 (Venezia); per Carnaval (id., 1953) di Henri Verneuil, v. n. 112 (Locarno); per Vacanze romane (Roman Holiday, 1953), di William Wyler, v. n. 116; per Io confesso (I confess, 1953) di Alfred Hitchcock, v. n. 106 (Cannes); per Lili (id., 1953) di Charles Walters, v. n. 106; per Peter Pan (id., 1953) di Walt Disney v. n. 106.

(Continuazione dalla pag. 306)

curare la pubblicazione di un bollettino bimestrale di informazione bibliografica della stampa specializzata italiana ed estera. Il lavoro di raccolta e traduzione del materiale verrà svolto in collaborazione con i vari Centri.

Si è inoltre dato mandato alla Segreteria di aiutare la diffusione e lo scambio delle dispense edite da'le Sedi in occasione di corsi monografici o generali del cinema, e di promuovere un concorso tra gli studenti italiani per un saggio monografico di argomento cinematografico; il saggio vincente verrà pubblicato a cura dell'Ufficio Cinema dell'UNURI.

Si è pure dato mandato alla Segreteria di provvedere alla redazione e alla stampa delle schede informative relative al ciclo "Aspetti del cinema

Si è inoltre rilevato come i rapporti con la stampa specializzata vanno divenendo sempre piú soddisfacenti.

TESSERAMENTO: Si è dato mandato alla Segreteria di definire più specificatamente sulla tessera del prossimo anno le attività e gli scopi dei Centri Universitari Cinematografici.

CENTRI DI O. R. NON ADERENTI ALL'U-NURI: E' stato deciso che per l'anno accademico 1953-54 partecipino alle attività dell'Ufficio Cinema dell'UNURI anche i Centri di O.R. non aderenti all'UNURI stessa, tenendo presente che per tali Centri saranno effettuate maggiorazioni nei prezzi dei film distribuiti, maggiorazioni la cui entità dovrà essere stabilita dalla Segreteria. Inoltre tali Centri saranno inseriti nel calendario delle proiezioni, dando la precedenza a quelli aderenti all'UNURI, e avranno l'obbligo di organizzare le manifestazioni relative ai film distribuiti dall'Ufficio Cinema, sotto l'egida dell'UNURI.

Comunque per l'anno 1954-55 è stata assolutamente esclusa la partecipazione dell'attività dell'Ufficio Cinema per i CUC di Sedi non aderenti all'UNURI.

La Commissione ha infine eletto alla Segreteria Nazionale dei CUC Agnelli (CUC Trieste), Saba (CUC Sassari), Natoli (CUC Palermo), Non appena la Giunta dell'Unione Nazionale avrà provveduto alla ratifica dei tre membri designati e alle nomine dei due suoi rappresentanti presso la Segreteria, sarà convocata la Segreteria Nazionale dei CUC per l'elezione del Segretario.

#### Attività del C. U. C. Milano

IL Circolo Universitario Cinematografico Milanese (C.U.C.MI.), Organismo Tecnico comune degli Organismi Rappresentativi Universitari dei 4 Atenei milanesi, ha al suo attivo un'assidua opera concretatasi finora nella proiezione di circa quarantacinque film e altrettanti cortometraggi di vivo interesse e in un'azione di studio il cui elemento più significativo resta il primo corso universitario sulle teoriche del film.

versitario sulle teoriche del film.

Il C.U.C.MI. si propone ora, nel suo quarto anno sociale (1953-54), di estendere e approfondire le sue attività, nel quadro di quel movimento dei Centri Universitari Cinematografici coordinato e

sostenuto dall'Unione Nazionale Universitaria Rappresentativa Italiana, che ha quali suoi scopi l'accostamento degli Universitari al Cinema, inteso come fatto d'arte e di cultura, l'inserzione dei problemi del Cinema in quelli della cultura prodotta negli Atenei, l'avvio all'uso del Cinematografo come mezzo didattico.

Anche quest'anno, per integrare il vasto programma culturale, diffonderlo tra gli studenti e proseguire la formazione di una solida base con una concreta e organica attività di proiezione, si è particolarmente curato il complesso dei film presentati; esso si articola in due cicli fondamentali, dedicati l'uno al sorgere di quel realismo italiano che è oggi il fatto più positivo registrato nel nostro cinema e l'argomento su cui maggiormente si concentra attualmente l'attenzione della critica più seria e impegnata, l'altro al parallelo sviluppo del cosiddetto verismo nero americano; altri film (e i documentari) entrano in un discorso ai margini di questi temi, o forniscono una fondamentale documentazione per la conoscenza della storia del Cinema.

Il ciclo sul neo-verismo americano, le cui proiezioni verranno effettuate nelle prossime settimane comprenderà I gangsters di Siodmark (12 gennaio), Forza bruta di Dassin (19 gennaio), Odio implacabile di Dmytrick (26 gennaio), Stasera ho vinto anch'io di Wise (2 febbraio) e La città nuda di Dassin (9 febbraio).

L'attività principale del C.U.C.MI. 1953-54 consisterà in un corso di lezioni sulla Storia del Cinema Italiano, cui la serie di proiezioni riservata al sorgere del realismo cinematografico in Italia servirà da complemento.

Le lezioni saranno tenute dalla prof. Maria Adriana Prolo (per il Cinema muto) e dal dottor Fernaldo Di Giammatteo, in un'Aula della Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi. Il corso di lezioni sarà completato da altre conferenze e dibattiti.

Sarà, durante l'anno sociale, ampliata e posta a disposizione dei soci una Biblioteca comprendente testi e riviste italiani e stranieri.

Un'iniziativa presentemente allo studio è la presentazione in anteprima assoluta ai soci del film Cronache di poveri amanti di Carlo Lizzani, tratto dal romanzo di Vasco Pratolini.

Alla fine dell'anno sociale sarà indetto dal C.U.C.MI. un festival del passo ridotto tra gli studenti milanesi cineamatori, per selezionare le opere che dovranno partecipare al concorso nazionale che sarà bandito dall'Ufficio Cinema dell'U.N.U.R.I.

Sempre in collaborazione coll'Ufficio Cinema dell'Unione Nazionale si svolgerà pure a cura del C.U.C.MI. un'inchiesta sulla cultura cinematografica e sugli indirizzi e opinioni in materia di estetica del Cinema negli Universitari di Milano, parte di un'inchiesta su base nazionale.

Infine, in collaborazione coi Centri Universitari Culturali degli Organismi Rappresentativi milanesi, il C.U.C.MI. organizzerà in sede universitaria proiezioni di documentari d'arte e scientifici, con presentazioni e discussioni.

