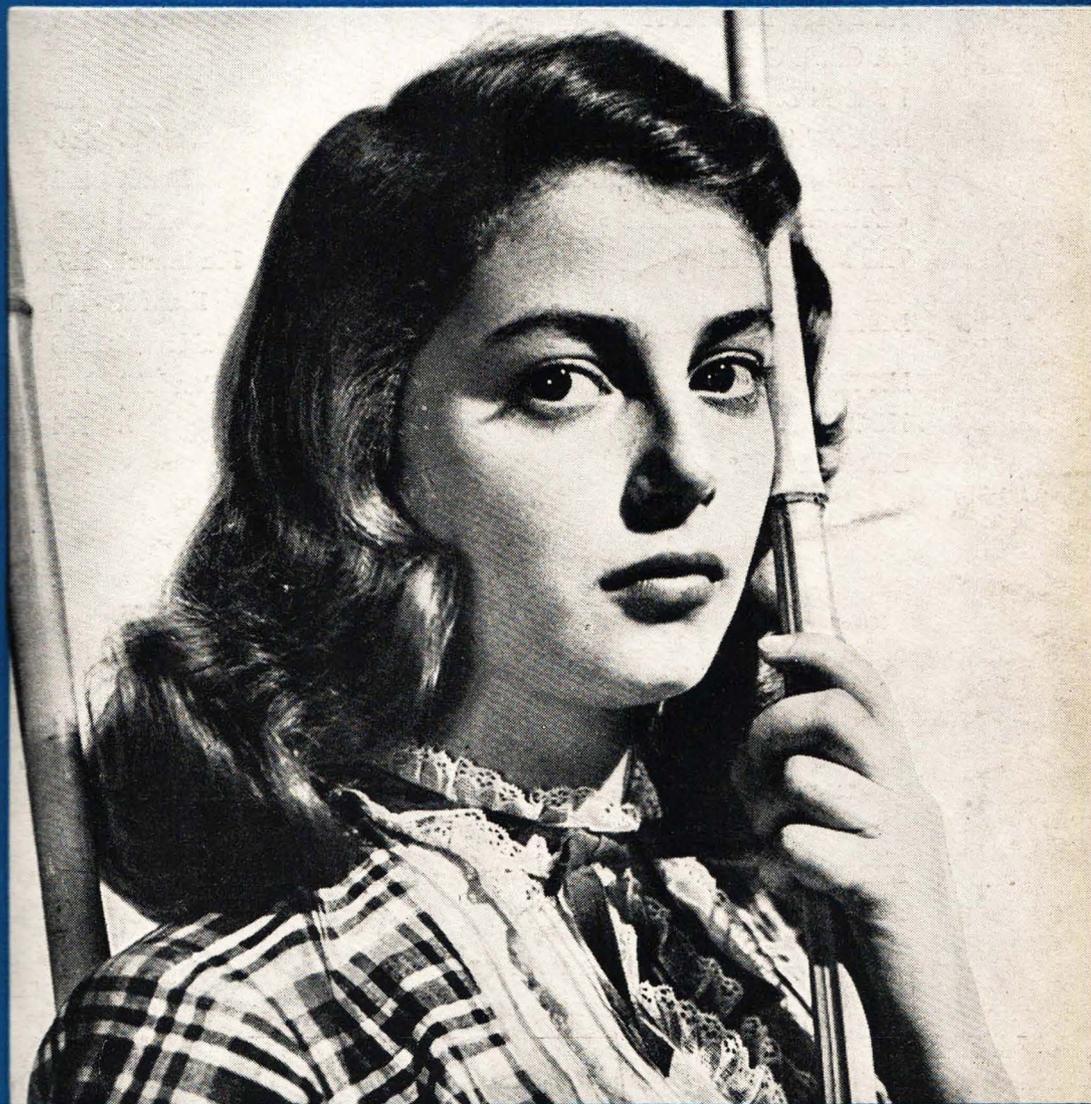


# FILMCRITICA



«TERESA», di ZINNEMANN

LIRE 100

5

Renoir,  
Bianchi, Calderoni, Chiarini,

# FILMCRITICA

VOLUME 1°, numero 5

maggio 1951

## SOMMARIO

AL DI LA' DEI FATTI	e. b.	145
LA CRISI C' E'	<b>Chiarini</b>	147
I TEMPI DI « CINEMA »	<b>Puccini</b>	151
INCONTRO CON RENOIR	<b>G. C.</b>	156
LEGISLAZIONE E LEGGE MORALE	<b>Rondi</b>	158
« L'ANGELO AZZURRO »	<b>Contini</b>	163
TRE MIRACOLI	<b>Marinucci</b>	167
DIBATTITO SU VENEZIA	<b>Bianchi</b>	169
LETTERE AL DIRETTORE	<b>Calderoni</b>	169
NOTIZIARIO	<b>Pandolfi</b>	173
INDICE DEL 1° VOLUME	<b>l.</b>	174
		176

Gli articoli anche se non pubblicati non vengono restituiti



Direttore e redattore capo Edoardo Bruno

Direzione, Amministrazione e Pubblicità: via Saffi, 20 - tel. 587.119 - Roma

Tipografia del Babuino - via del Babuino, 22

**ABBONAMENTO ANNUO: per l'Italia L. 1.000; per l'Estero L. 2.000**

Gli abbonamenti si versano sul c/c postale n. 1/33033

Spedizione Abbonamento Postale Gruppo III

Filmcritica è iscritta al n. 1803 del Registro Stampa in data 16-10-1950

Distribuzione Nazionale: Cidis



IN COPERTINA: Anna Maria Pierangeli in « Teresa » di Zinnemann (M.G.M.)

# Al di là dei fatti

**D**A questo numero « Filmcritica » cessa di essere mensile della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. La collaborazione con la F.I.C.C., che pure per più versi è risultata fattiva, a lungo andare rischiava di divenire assai più politica che culturale travisando il significato stesso della rivista. Non è questa la sede più opportuna per aprire, oggi, una polemica sulla Federazione e sul suo comportamento generale. Non è questa la sede per riportare episodi o atteggiamenti che potrebbero spiegare i profondi screzi di una collaborazione nata per me sotto i segni della buona fede.

C'è solo da notare come, al di là dei fatti in cui si sminuzza la cronaca dei miei rapporti, c'è una *morale* che molto spesso ne usciva dai « colloqui » modificata, alterata se non nella sostanza almeno nella forma. Per questo ogni elemento della rivista, per un atteggiamento, rischiava di apparire più politico che estetico anche se poi ogni cosa ben si inquadrava nella prospettiva di quella mia « Premessa » che null'altro voleva significare se non una presa di posizione estetica e non politica. Ma il giuoco sottile delle sfumature e l'assen-teismo di molti che giustificavano il loro atteggiamento negativo dal fatto che sotto la testata quella dicitura « mensile della F.I.C.C. » era quasi già un impegno politico ben definito, hanno portato « Filmcritica » sino all'orlo di una situazione intollerabile e senza vie di uscite. Inquadrato in tal modo, ogni articolo assumeva un sapore e un significato che andavano al di là dei fatti. Con questo numero « Filmcritica » torna alla sua indipendenza. « Un cinema che prescinda dalla verità, un cinema che non sia l'espressione di un determinato periodo della società rischia di restare solo un gioco fine a sé stesso »; nelle parole riportate della « Premessa » c'è l'impegno di restare legati ad un contenuto più che ad una forma, ad un modo di essere più che di apparire della realtà.

Per questo i lettori capiranno.



PAISA

# LA CRISI C'È

di LUIGI CHIARINI

L'ARTICOLO di Giuseppe De Santis sul numero 4 di *Filmcritica* è una chiara dimostrazione dell'astrattezza in cui cade anche un marxista intelligente, non sprovveduto di facoltà critiche, quando si lascia trasportare dall'entusiasmo ideologico.

Secondo De Santis il neorealismo sarebbe in pieno sviluppo e chi afferma il contrario, chi parla di crisi e di involuzione o è « un pennivendolo, portavoce della stampa più conformista » o uno di quei critici formalisti « patito del cinema », che, secondo il giovane regista, anche se non lo dice esplicitamente, può definirsi come un reazionario perchè fa cadere l'accento del discorso « sul ritmo interno, sul dinamismo esterno, e sulle altre diavolerie del genere ».

Per De Santis il neorealismo è innanzitutto determinato da un cambiamento di contenuti nel film: le vicende della guerra e del dopoguerra hanno fatto registrare « all'obbiettivo della macchina da presa — come a quello della storia — lo spostamento delle forze motrici della vita italiana: l'obbiettivo si spostava da una visione unilaterale del mondo borghese (cui soltanto e superficialmente il fascismo aveva concesso diritto di cittadinanza nelle narrazioni cinematografiche del ventennio), per fissare un altro mondo più vasto, il mondo degli umiliati e degli offesi. Non è possibile perciò non giudicare rivoluzionaria ecc. ecc. ».

Fra gli stessi film neorealisti De Santis distingue quelli che hanno sviluppato « i temi di un movimento di lotta, guardando alla collettività nel suo processo di sviluppo dialettico e considerando gli uomini e le loro storie non come individui, come casi singolari, bensì come protagonisti di un dramma generale (Roma città aperta, Il sole sorge ancora,

Paisà e qualche altro esempio) » dalla « maggioranza degli altri film che quasi sempre hanno rappresentato un mondo dove solamente gli interessi di specie sentimentale erano al centro d'ogni vicenda drammatica... e non coglievano il contenuto totale della realtà italiana con quelle vie d'uscita, e quelle soluzioni indicate dagli stessi ambienti e dagli stessi strati sociali che si voleva rappresentare sullo schermo ».

Da tale distinzione sorge un grave problema per i registi di questa seconda specie di film, tra cui De Sica con *Ladri di biciclette* e Germi con *Il cammino della speranza*, che « hanno rappresentato una nobile testimonianza artistica, una coraggiosa denuncia delle ingiustizie sociali », ma ora devono « superare la denuncia per affiancarsi a quel passo inesorabile della storia che i loro stessi personaggi invocano per poter progredire, andare avanti e sviluppare la lotta contro le ingiustizie ».

In fine De Santis conclude rilevando che De Sica con *Miracolo a Milano* « ... non si è fermato, per essere fedele alla sua natura di artista. E nemmeno noi possiamo fermarci dinanzi a tale nobile posizione, a discutere sulle lacune formali, sulle misure, sulla organicità o meno del racconto: tutte cose sulle quali magari potremmo essere d'accordo coi nostri esacerbati puristi; (chi sono? Aristarco? il sottoscritto?) tutte cose, però, che ben esiguo rilievo prendono nel giudizio complessivo, nel giudizio storico-critico dell'opera. Auguriamoci ecc. ecc. ».

Auguriamoci anche noi che un giovane regista di così innegabile talento qual'è il De Santis pensi a fare dei buoni film, così come la sua sincera ispirazione gli detta dentro, e lasci da parte le esortazioni politiche le « di-

rettive di marcia» che per gli artisti veri non servono a nulla.

Se definire il neorealismo appare un'impresa piuttosto ardua per l'improprietà di tale denominazione — il neorealismo di Zavattini non è quello di De Santis e questo non ha nulla a che vedere con quello di Germi, che d'altronde non ha punti di contatto con Rossellini, come questi si differenzia nettamente da Visconti e tutti insieme non rispondono al concetto che del neorealismo hanno Barbaro o il Padre Morlion — appare più semplice essere d'accordo su quell'indispensabile «realismo» della critica, che consiste nel motivare i giudizi in base alle opere e ai fatti accertati: quelle che si potrebbero dire «pezze d'appoggio».

Innanzitutto non possiamo concordare con lui sul concetto che il neorealismo consisterebbe nello spostamento dell'obbiettivo della macchina da presa da una visione del mondo borghese a quella degli umiliati e degli offesi, all'umanità «scarmigliata e dolente» perchè quello che conta, invece, è l'atteggiamento spirituale dell'artista di fronte alla realtà storica e sociale: una rappresentazione che nello stesso tempo è conoscenza e giudizio nel modo proprio dell'arte. Lo spostamento di cui parla De Santis porterebbe da una visione unilaterale (mondo borghese) a un'altra visione non meno unilaterale (mondo proletario). Ne si può concordare con lui quando accenna allo sviluppo del neorealismo che consisterebbe, se ho ben capito, a far fare all'operaio di *Ladri di biciclette* e ai minatori de *Il cammino della speranza* una bella rivoluzione, ma al cinematografo.

Per obbiettività storica non si può neppure accettare l'affermazione di De Santis circa la cinematografia del ventennio: ma come? *Quattro passi fra le nuvole* non costituisce oggi un'affermazione del neorealismo anche se fatto nel 1942? *E Ossessione? Sole? 1860? Uomini sul fondo e La nave bianca? e Passaporto rosso?* Per citare solo i primi film che mi vengono, ora, alla mente, ma molti ce n'erano che uscivano da una visione del mondo borghese, così come rozzamente l'intende il De Santis. Del resto il fascismo non amava affermare il suo spirito antiborghese?

R retorica? Sotto un certo aspetto può anche darsi, ma bisogna proprio stare attenti a non ricaderci per il gusto tutto borghese delle frasi fatte. Se il neorealismo è il mondo dell'umanità «scarmigliata e dolorante» chi potrà contestare un certificato in tutta regola a *Cielo sulla palude* di Genina? O a *Sotto il sole di Roma* di Castellani?

Riconosci, caro De Santis, che ti sei ficcato in un bel pasticcio.

Allora diciamo che o si abbandona questo termine improprio o gli si dà un diverso significato: neorealismo vorrebbe dire capacità

di guardare alla realtà sociale e umana dell'Italia di oggi con occhi limpidi e soprattutto con un'esigenza di sincerità verso se stessi e verso gli altri. E in effetti il neorealismo sorge da questo bisogno sincero di verità e di umanità dopo tante sofferenze, sorge da un più largo respiro dolorosamente conquistato durante la guerra e l'occupazione straniera che aveva fatto sentire tutto il falso di un cinema commerciale e conformista e presentare un mondo nuovo e migliore da costruire su quello così tragicamente crollato. Neorealismo vuol dire semplificazione e purificazione del cinema da tutti gli artifici spettacolari, da tutta la falsa retorica melodrammatica, da tutti gli elementi extraestetici: dal sensualismo divistico all'emotività granguignolesca. Con neorealismo lo schermo si fa nuovamente specchio della vita, non in senso naturalistico come nei primi documentari dei fratelli Lumière, ma nella sua concreta dialettica storica.

Un altro punto che non è possibile condividere è quello in cui De Santis taccia di formalisti, reazionari che non comprendono il vero valore dei film, quei critici che oltre al contenuto badano anche alla forma, anzi che, giustamente, ritengono non potersi valutare l'opera per uno soltanto di questi aspetti giacchè essi sono inscindibili, e artisticamente un contenuto esiste se ha trovato la sua forma. De Santis, invece, esorta i critici a chiudere un occhio «sulle lacune formali, sulle misure, sulla organicità o meno del racconto... tutte cose di ben esiguo rilievo quando il regista si trova nella «nobile posizione» di colui che vuole sviluppare «la lotta contro le ingiustizie».

Mao Tse Tung non pare sia della sua opinione se, recentemente ebbe a dire agli artisti cinesi: «La bontà o meno della letteratura non dipende dal punto di vista dal quale vi ponete. Esso è talvolta corretto, le vostre intenzioni sono buone, le vostre idee chiare; ma per il solo fatto che voi le esprimete in una forma falsa, ottenete dei risultati cattivi... Noi abbiamo bisogno dell'unità di politica e arte, di contenuto e di forma. Noi siamo contro la tendenza a sopravvalutare il contenuto e a non tenere in alcun conto la forma. Così facendo arte e letteratura diventerebbero nè più nè meno che delle etichette politiche».

Punto fermo necessario se non si vuole avere, invece che degli artisti, «servi che vogliono piacere ai padroni», come osservava in termini crudamente espliciti Antonio Gramsci, che qui mi guardo dal citare nuovamente perchè spero che nel frattempo l'amico De Santis abbia avuto modo di rileggerlo e rimeditarlo.

Rimane, ora, da vedere l'ultimo punto: il più importante. Se il neorealismo sia o no in



« Il neorealismo di Zavattini non è quello di De Santis e questo non ha nulla a che vedere con quello di Germi che d'altronde non ha punti di contatto con Rossellini come questi si differenzia nettamente da Visconti... ». La fotografia è tratta da « La terra trema ».

fase di crisi e di involuzione. Accennerò brevemente alla mia tesi, affermativa in questo senso, rimandando il lettore a una più ampia trattazione che ne ho fatta in una conferenza tenuta a Bari per il Circolo « Amici della cultura » e che verrà pubblicata prossimamente.

Vediamo innanzitutto su quale basi De Santis contesta la crisi del neorealismo; su quali film appoggia la sua affermazione. Rossellini, che certamente è uno dei maggiori esponenti del neorealismo è scivolato da *Roma, città aperta* a *Stromboli, terra di Dio*; Vergano da *Il sole sorge ancora* a *Santa Lucia Luntana*; Blasetti che è stato ufficialmente neorealista, *Un giorno nella vita*, ha ripreso l'antico cammino e può darsi che tra una *Corona di ferro* e un *Fabiola* gli scappi qualche altro buon film (1); Lattuada è passato dal *Bandito* al garbato *Le luci del varietà*; Malaparte debutta con *Il Cristo proibito*; lo stesso De Santis ha dovuto deporre l'idea di realizzare *Nostro pane quotidiano*, sulla occupazione delle terre in Calabria, e, ora, girerà un film sulle dattilografe; Soldati, il cui ingegno e temperamento avrebbero qualcosa da dire anche nel cinema, sforna riviste e comiche; i film con Totò, per designare un tipo bassamente commerciale, giacché Totò in sé è artista cui andava riservata miglior sorte al cinema, si moltiplicano, inseguiti, a ruota, una serie di *capataz* che minaccia di essere nu-

merosissima; per non parlare, infine, dei tormenti, delle perdizioni, dei contorcimenti dei figli di ignoti, che fan bagnare di lagrime i « moccichini » delle platee popolari.

Dove, dunque, sono questi film che attestano la fioritura del neorealismo? Perché chi parla di crisi è un conformista reazionario? O non è invece, proprio l'opposto?

Intendiamoci bene: io non muovo qui critiche personali a nessuno dei registi nominati. Sono convinto, e l'ho affermato più di una volta, che il cinema risente delle condizioni economiche e politiche del paese in cui i film vengono prodotti. Sui registi, a limitarne la possibilità di espressione, influiscono infiniti fattori: dalle ragioni di cassetta della produzione, alle preoccupazioni di censura e a una legge che col suo automatismo favorisce la speculazione. Influisce grandemente anche in forme indirette e in modo del tutto inconsapevole il « clima politico ».

L'involuzione e la crisi del film neorealista non significa che sia venuta meno l'ispirazione o che si sia inaridito il talento di tanti uomini, ma che mancano le condizioni oggettive per una espressione veramente libera (2).

Il grave è che la crisi del neorealismo può portare a una crisi generale del nostro cinema verso il quale si stanno muovendo attacchi da varie parti, basate sull'onere enorme che que-

sta industria rappresenta per lo Stato. E' di ieri un articolo del settimanale *Il Mondo* (9 giugno), intitolato *Cinema Bengodi* nel quale riportando passi della relazione del senatore Uberti al bilancio di previsione del Tesoro, si torna sulla questione dei premi ai produttori. Per il '51-'52 sono stanziati 3.473 milioni.

Come si potrà seguire a dar torto a coloro che si scandalizzano per una tale spesa, se la maggior parte di questo danaro continuerà a piovere nelle tasche degli speculatori, che ammanniscono al pubblico tanti brutti film e tanti pessimi documentari, mentre non si trova una lira per il cinema didattico, per esempio, e quello scientifico?

De Sica e Zavattini, che con altri pochi resistono sulla breccia nonostante gli ostacoli, con una consequenzialità artistica di cui gli uomini in buona fede devono dar loro atto, potranno seguire a fornir pretesto a certe difese interessate, che sventolano la bandiera del cinema ambasciatore di italianità, o saranno costretti alla fine anche loro ad un adeguamento?

Vorrei che De Santis rispondesse a queste domande.

Tutti e due concordiamo nella difesa del cinema, nell'aiuto da parte dello Stato in quanto fatto di cultura e non mera speculazione; ma difendere il cinema significa anche non nascondersene la situazione, significa battersi non per i buoni film, che è impresa a vuoto come quella di catechizzare i registi, ma per una nuova e migliore legislazione; per un riordinamento delle nostre istituzioni cinematografiche, senza di che non sarà dato uscire da una crisi che può essere mortale nonostante l'euforia dei miliardi che volano tra

nugoli di cambiali. Significa guardare alle cose così come realmente sono.

Tutto il resto è retorica.

LUIGI CHIARINI

(1) *È curioso rileggere, ora, una lettera aperta di Meccoli al "caro Blasetti" pubblicata su Tempo del 10 settembre 1942 nella quale il critico cinematografico consolava il regista per la depressione in cui era caduto, costretto a girare "Quattro passi tra le nuvole", tanto da aver sostituito la sua consueta divisa, stivaloni e maglione, con un semplice abito borghese, ricordandogli che alla fine di quella fatica lo aspettava un film importante "gesta semplice ed eroica di giovani che sognavano la guerra. Quello è il tuo film!".*

*"Quattro passi tra le nuvole", che Blasetti ha girato seppure senza entusiasmo con l'onestà e l'istintivo talento che mette in ogni lavoro, è certamente tra i suoi film migliori e mostra in maniera molto lampante come gli artisti debbano guardarsi dagli incitamenti che vengono loro dal di fuori e financo dai loro stessi entusiasmi ideologici. Quanti film che potevano essere se non delle aquile almeno dei falchi, non sono stati che dei poveri piccioni — piacevole bersaglio della critica — perché il regista gli voleva affidare un "messaggio"!*

(2) *Recentemente Lattuata (8 giugno 1951) ha dichiarato a un redattore dell'Ansa: "Si va indietro, invece di migliorare, nei rapporti tra l'artista cinematografico e l'industria e debbo tristemente constatare che oggi, salvo rare eccezioni, non si ha la possibilità di espressione che si aveva qualche anno or sono, anche considerando soltanto il lato materiale, per fare un film con intenti d'arte".*

# I tempi di "Cinema",

di GIANNI PUCCINI

IL PRIMO numero di « Cinema » vide la luce il 10 luglio 1936. Il « fondo » di Luciano De Feo, il primo direttore della rivista, si apriva con queste parole: « Ogni anno 10 miliardi di uomini spendono 42 miliardi di lire per vedere 1700 film nuovi nelle 90 mila sale del mondo »; e dopo aver tracciato un ampio panorama divulgativo del cammino che un film percorre dall'idea iniziale alla proiezione in pubblico, concludeva così: « Cosa pensa il pubblico? Come penetrano in lui quelle immagini fantomatiche?... Quale reazione — singola e collettiva — determina in lui lo spettacolo filmistico? Questi interrogativi aprono uno spiraglio sopra un aspetto ulteriore del grandioso fenomeno Cinema: l'aspetto sociale, educativo, formativo. Si pongono i problemi del contributo statale sulla produzione e il suo indirizzo ideale; degli aspetti legislativi, propagandistici, nazionali e internazionali di questa nuovissima attività artistico-industriale; dei riflessi estetici; della divulgazione storica e scientifica a mezzo dello schermo... Ma non si finirebbe più. Questo, per sommi capi e nel suo complesso, è il grande mondo genuino del Cinema; questo è, insomma, "Cinema" ». Era un programma, come si vede, indifferenziato e in un certo senso generico: un tipico programma « alla Luciano De Feo ». Questi era un personaggio movimentato e cordiale, dalle grandi seppur disordinate qualità di animatore e organizzatore. Aveva « inventato » l'Istituto Luce, da cui s'era in seguito staccato; poi aveva fondato l'abbastanza nebuloso Istituto per la Cinematografia Educativa (I.C.E.), che pubblicava una rivista specializzata ed era una sorta di filiazione della Società delle Nazioni, con sede a... Villa Torlonia. Non nell'abitazione di Mussolini, s'intende, ma in una « dépendance » appartata, che aveva ingresso a via Lazzaro Spallanzani e dalla quale la dimora del dittatore non era neppure visibile. Per entrarvi, certo, bisognava farsi riconoscere dai poliziotti di guardia anche a quell'ingresso secondario; ed è probabile che altri cordoni sanitari dividessero i funzionari dell'Istituto dai limiti domestici mussoliniani — fatto sta ch'era proibito allontanarsi per l'immenso giardino.

La sede dell'Istituto era una villetta arieggiante il Medioevo, piuttosto triste e scura. C'erano alcuni inquilini stranissimi: Bombacci, ad esempio, i cui piedi piatti da cameriere tutto suggerivano fuorchè l'idea che si trattasse del « temuto comunista » di cui cantavano le canzonette fasciste del 1922, mentre era chiaro subito che dietro il barbone sale e pepe si nascon-

deva un'animula di traditore e di pavido; curiosi personaggi stranieri, un russo bianco, un ebreo polacco (in seguito diventato un noto giornalista americano), una vecchia francese, con indeterminate e pasticciose funzioni di traduttori (Bombacci non si sapeva bene quali compiti svolgesse: probabilmente scaldava con comoda sedia, come guiderdone per il suo « apperoronaamento » al fascismo trionfante). De Feo, uomo di fiuto lungo e di relazioni anche dirette col « duce » (nella villetta « medievale » c'era la famosa sala di proiezione dove tutte le sere, credo, Mussolini visionava i film più importanti) quando intuì o seppe che si preparavano la guerra d'Etiopia e la rottura con la S. d. N. (e di conseguenza la fine dell'I.C.E.), creò un'iniziativa — intelligente, del resto — che gli consentisse di mantenere in vita l'organico del morituro Istituto con tutti gli annessi e connessi. « Inventò » l'Enciclopedia del Cinema, un grosso macchinone organizzativo. Per il lavoro minuto di ricerche e di schede andavano anche i bizzarri pesi morti che le più svariate raccomandazioni e il suo buon cuore (l'ho già detto, ch'era un personaggio sui generis: un fascista del tipo opportunistico molto in voga nell'epoca, ma al tempo stesso, tutto sommato, un brav'uomo, fertilissimo di iniziative e sempre pronto a proteggere i suoi protetti dal rischio della disoccupazione) lo costringevano a tenere al suo fianco. Accanto ai pesi morti c'era anche questo o quell'impiegato capace, almeno in senso burocratico; e De Feo chiamò un gruppo di specialisti: Corrado Pavolini, con funzioni di redattore capo dell'Enciclopedia, Rudolf Arnheim, il geniale (sebbene con certi paracocchi, come vedremo) teorico tedesco, fuggiasco dal suo Paese perchè ebreo, alcuni tecnici (ricordo specialmente Giorgina Madia e Cavazzuti, per la parte scientifica e pratica attinente al sonoro), e tre giovanissimi, il compianto Francesco Pasinetti, indispensabile in un'opera del genere, Domenico Meccoli e il sottoscritto. Così, mentre compilavamo la Enciclopedia, un'opera monumentale e assai seriamente imposta che purtroppo, per tutta una serie di complicate vicissitudini, non fu mai terminata, a Pavolini e a noi altri tutti venne in mente di creare « Cinema ».

Quando ci si accinse a varare « Cinema », il grande successo editoriale dell'epoca si chiamava « Sapere », un serio e rigoroso antesignano dei vari « Digest » scientifici o pseudo scientifici in voga oggi. De Feo pensava che « Cinema » doveva essere redatto in quello stile, colmare, per il « sapere » cinematografico, lo stesso vuoto: una rivista di svariata divulgazione, prevalentemente tecnica, che andasse incontro alla frammentaria e disordinata sete di cognizioni così tipica della borghesia. Non, ancora, una rivista di battaglia, come poi sarà il « Cinema » degli ultimi anni precedenti l'8 settembre; a una simile rivista pensavamo soltanto, ma in modo vago e confuso, soltanto noi tre, i più giovani, i « pivelli » del gruppo, e i soli, del resto, che avessimo un amore e un interesse professionali per il cinema. Pavolini, letterato e uomo di teatro, era incline a considerare il cinematografo con quell'atteggiamento di affettuosa e ironica benevolenza propria agli intellettuali della sua generazione; la curiosità di Arnheim era tutta sperimentale e « psicologica », dopo avere inquadrato e sviscerato il fenomeno film in un rigido sistema estetico-classificatorio (« Film als Kunst »), egli era preso, a quel tempo, da altri problemi e altri studi (tant'è vero che da anni, dopo essere emigrato in America, non si occupa più di cinema); De Feo era primo di tutto preso dal lato organizzativo della questione e in secondo luogo per temperamento e per educazione non poteva andar oltre la formula « Sapere »; noi altri tre, l'ho già detto, eravamo ancora lontani dall'aver

le idee chiare, confusamente desideravamo un cinema serio e migliore, senza sapere ancora quale, incerti tra aspirazioni formalistiche e assolutamente ignari di quelle che poi sarebbero state le fonti profonde del cinema italiano, privi ancora di quell'ardore « riformistico » che soltanto i terribili avvenimenti futuri avrebbero fatto maturare nella nostra generazione.

Con l'aggiunta di Alberto Consiglio e Giacomo De Benedetti, l'eterogenea formazione si mise in marcia. A noi altri tre, naturalmente, furono affidati i compiti più grigi (il più vecchio non aveva ancora venticinque anni, mentre gli altri, oltre che nomi illustri, erano uomini maturi, tra i tretacinque e i cinquanta): le rubriche minori, i notiziari, e via dicendo. No, non avevamo voce in capitolo. Ma questo non si dice a sgravio di responsabilità: il primissimo « Cinema », pur col suo carattere un po' squinternato di zibaldone, era una rivista attendibile e seria. Restava ai margini del cinema attivo, delle sue correnti più vive, del suo moto effettivo: e non poteva non essere così, data la sua redazione, dove gli uomini più influenti erano del tutto estranei al cinema dei teatri di posa e coloro che, per aspirazioni se non altro e per ambizioni, vi si sentivano vicini, non avevano il necessario prestigio. Pasinetti, certo, aveva già realizzato il suo « Canale degli angeli » ed era qualcuno: ma un po' per la sua schiva freddezza di antico gentiluomo veneziano, un po' perchè pensava ad altro (e difatti ci lasciò ben presto per iniziare la lunga e decorosa serie dei suoi documentari), non potè modificare la linea prevalente nella rivista.

Già dal sommario del primo numero traspaiono tutti i motivi più evidenti della convivenza tra De Feo da una parte, e Pavolini, Arnheim, Consiglio, De Benedetti dall'altra. Ecco: « I popoli africani dinnanzi allo schermo », di Maurizio Rava, articolo razzista e colonialista (De Feo ci teneva ad essere sempre, sia pure con un solo pezzo per numero, « allineato » con i problemi agitati dal « regime ») che chiedeva una « censura severa » sui film destinati agli « indigeni », per evitare che attraverso i prodotti più spregiudicati della cinematografia occidentale, essi potessero sospettare che l'uomo bianco non è un dio impeccabile; « Bizzarrie sonore e trucchi ottici » (sottotitolo: Primo avviamento ai trucchi), ovvero la formula « Sapere » in atto, come in « Da quattro mura a un cinema sonoro » di Virgilio Marchi, « Il carrello », « Cinque gemelle e un operatore » di V. Algardi (consigli ai dilettanti che intendano riprendere i bambini, tratti dall'esperienza dell'operatore che filmò e realizzò il film, celebre a quei tempi, con le cinque piccole Dionne), in « Televisione » di Orso Mario Corbino, nella rubrica « Fotografia e passo ridotto », nello stesso notiziario che dava largo spazio alla parte tecnico-divulgativa: la divulgazione estetica era riservata a un brillante articolo del duo Consiglio-De Benedetti, « Attore o regista? », che illustrava la carriera di Marlene sottolineando i meriti dei suoi registi e la docilità creativa dell'attrice, chiarificando così punti piuttosto oscuri per il pubblico di allora.

Per un anno circa la formula « Sapere » restò in piedi, ma sempre meno validamente, attaccata com'era da tutti i lati; e soprattutto dal più importante: quello formato dal pubblico. Cresceva allo studio e all'amore del cinema un'intera generazione, quella che ha dato al cinema attivo i nomi di punta di Visconti, De Santis, Germi, Castellani, Lattuada, Antonioni, Zampa, Fellini e via dicendo (e al cui influsso non sono estranei, come vedremo, né Rossellini nè De Sica); era nato il Centro Sperimentale, dove Barbaro e Chiarini perfezionavano, nella scuola, il loro prezioso e sistematico lavoro di

scoperta e di battaglia; alla base, per così dire, si formava una « coscienza cinematografica » che maturava e proponeva esigenze nuove, imperiose. I lettori di « Cinema » non si accontentavano più delle briciole di « sapere » spicciolo: sia pure in modo informe, chiedevano che ci si battesse per « qualcosa ». Per quel stesso « qualcosa », del resto, per cui s'era battuto Blasetti con le sue riviste di otto o cinque anni prima, e attorno a lui il « gruppo Cines » presieduto da Emilio Cecchi e di cui avevano fatto parte i migliori cineasti di allora, da Camerini a Barbaro, da Soldati a Perilli, da Solaroli a Serandrei: per un cinema italiano, in sostanza, che superasse la stracca vuotaggine dei « telefoni bianchi ». Un « qualcosa » vago, ripeto, perchè il fascismo, prima ancora di vietare, impediva con la sua stessa esistenza di comprendere e approfondire: talchè troppi da noi, a quel tempo, si limitavano a sognare fumisterie formalistiche o a imparare l'abbicì in una attesa incerta e « ignorante » di altro. Gli scossoni che ci avrebbero gettato tutti coi piedi per terra erano ancora lontani: Anschluss, Spagna, seconda guerra. Vivevamo al buio, ma intuivamo che un giorno si sarebbe fatta un po' di luce; e amavamo il cinema anche come un presagio di avvenire diverso...

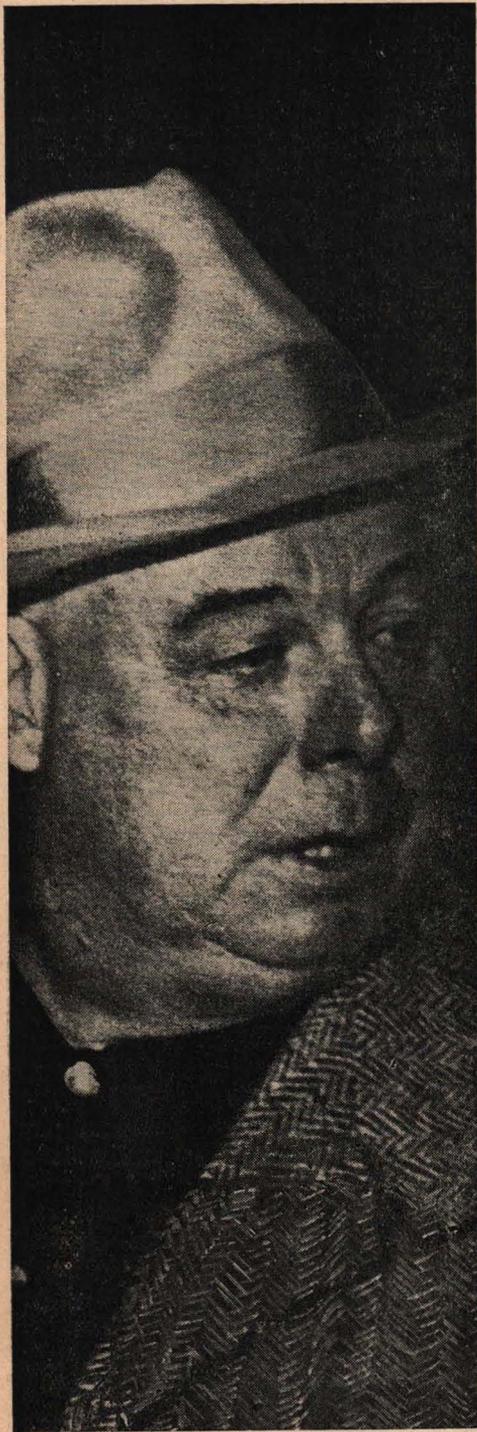
Le modificazioni che si produssero nella compilazione di « Cinema » non furono troppo appariscenti: a tentoni, si direbbe, così come a tentoni si sviluppava quel pubblico da cui sarebbero emersi i registi di domani. E' difficile perfino citare, e credo valga la pena di limitarsi appena a qualche indicazione: ecco un concorso di soggetti (« La borsa dei soggetti »), che segnala il lavoro di uno sconosciuto di nome Pietro Germi, via S. Croce 9/4, Genova; ecco una numerosa serie di colloqui con i lettori nella rubrica « Capo di Buona Speranza », tenuta prima da me, poi da Arnheim e infine (fino agli ultimi tempi) da Pasinetti, colloqui spesso più indicativi che una intera annata di rivista; ecco un curioso articolo di Renato Castellani (« Sceneggiatura di un quadro celebre »), che sembra precorrere sia documentari di Emmer che la sua prima vena formalistica (« Un colpo di pistola », « Zazà »); « L'obiettivo nomade » di Domenico Purificato, in cui il noto pittore, che poi avrebbe fatto parte del « gruppo di Cinema » propriamente detto, quello combattivo e iconoclasta degli anni 1940-43, pubblicando alcune fotografie di Fondi e di Sperlonga, ovvero dei luoghi dove più di dieci anni dopo De Santis avrebbe ambientato « Non c'è pace tra gli ulivi », afferma che « la ricchezza, la varietà, la luce del paesaggio italiano attendono sempre di essere scoperte dal cinematografo »; un'intervista con Soldani e Camerini in un film sbagliato (una prova evidente del disorientamento politico di uomini reduci dal « Grande appello », nella quale il primo, aiuto regista del secondo onesti e anche allora ostili, ma vagamente, ma « privatamente », al fascismo), dove peraltro avevano compiuto un'esperienza abbastanza viva di cinema con attori « presi dal vero »: e Soldani racconta come Camerini li facesse recitare « ritrovando in ciascuno dei suoi estemporanei interpreti il punto preciso delle loro anime popolari e regionali »; « I dolori di un giovane soggettoista », intervista con Zavattini al suo primo contatto col cinema (« Darò un milione ») e in cui il futuro collaboratore di De Sica polemizza assai vivacemente con le « incomprensioni » di Camerini; ecc. ecc.

Non mancavano, s'intende, gli articoli fascistizzanti nè, in altri, l'acquiescenza sciocca così tipica dell'epoca. Ci asteniamo dal citare, perchè non ne vale la pena (ci basti sottolineare che nessuno tra i giovani indulse a tiritare del genere). Appare la firma di Vittorio Mussolini, che in un articolo

licealfascista propugna l'imitazione dei modelli americani, con argomenti invero troppo banali perchè sia interessante citarli. E a proposito di Vittorio Mussolini...

Tutti sanno che il secondogenito del « duce » fu per molti anni direttore di « Cinema »: ma pochi sanno in che modo. Vittorio non era un cattivo ragazzo, tutt'altro; era pigro, soltanto, fiacco, e più ingenuo che stupido. Quando De Feo, che frattanto si era staccato dal cinematografo e da « Cinema », per fondare, con la tipica volubilità degli organizzatori del suo stampo, un'ennesima iniziativa che valesse sia a mantenere gli stipendi dei suoi fedeli protetti (in pericolo con la mancata pubblicazione dell'Enciclopedia) che a soddisfare la sua perenne irrequietezza, un Istituto per le Relazioni Culturali con l'Estero (I.R.C.E., un'altra sigla; De Feo le amava molto, le sigle), quando De Feo si staccò da Hoepli e si accordò con Rizzoli, ebbe la brillante idea di affidare a Vittorio Mussolini la direzione della rivista. Significava aiuti da ogni dove, pubblicità imponenti assicurate: un bel colpo. Ma Vittorio non si occupò mai gran che di « Cinema »: i redattori lo vedevano tre o quattro volte l'anno, egli si limitava a farci arrivare osservazioni e proposte, di solito generiche e mai imperative, attraverso Rosario Leone, in origine suo segretario e poi redattore: anche lui un buon ragazzo. Tutt'e due erano più due « tifosi » del cinema che due « gerarchi ». Non impedirono mai nessuna manifestazione poco ortodossa, e tutte del resto furono sempre mascherate come usava a quei tempi; semmai furono utili proprio in quanto le coprivano con i loro nomi rispettabili, Vittorio, dunque, non aveva davvero la stoffa di un tiranno; era apatico, tollerante, indifferente e triste. Nessuno di noi anche quando il nostro antifascismo diventò una ragione di vita, di speranza e di lotta, fu mai capace di odiarlo.

Verso il 1938, ci furono dei mutamenti nella redazione. Pavolini, Consiglio e De Benedetti l'abbandonarono, chi scrive questi ricordi, dopo aver frequentato il Centro Sperimentale, andò all'estero. Si avvicendarono altri redattori: Gino Visentini (che per un certo tempo fu anche il critico di « Cinema », dopo Consiglio-De Benedetti, De Benedetti solo, il duo Candido-Arpagone, ovvero Arnheim e io, e prima di Giuseppe Isani che fu il predecessore immediato di Giuseppe De Santis), Michelangelo Antonioni, P. M. Pasinetti, Vittorio Calvino, i primi due più a lungo e lasciando un'impronta più duratura. Visentini, un tipico esponente del gruppo dei « giovani liberali » che contemporaneamente creava prima l'« Omnibus » di Longanesi e poi l'« Oggi » di Pannunzio, trasformò « Cinema » avvicinandolo agli schemi eleganti e tersi delle riviste compilate dai suoi amici. Al diretto e sia pure sconnesso interesse per il cinema che abbiamo definito « attivo », alle variazioni per altro profondamente specializzate di Arnheim (fuggito anche dall'Italia dopo le leggi razziali di Mussolini), alle brillanti puntualizzazioni — stile Cecchi, per intenderci — del « team » Consiglio-De Benedetti, Visentini sostituiva l'ironica osservazione marginale, l'attenzione curiosa e mordente ai fatti del costume, la raffinatezza tipografica così tipiche dei giornalisti longanesiani. Fu un lungo e per certi versi non inutile interregno tra il primo « Cinema » avidamente divulgativo e l'ultimo disperatamente battagliero: un interregno placido e volutamente indifferente, ch'era il loro modo specioso, spiritoso. « *audessous de la mêlée* », ma in sostanza neutrale e alieno, di sporcarsi il meno che fosse possibile coi moduli e le rozzezze del fascismo dominante.



Jean Renoir

# INCONTRO

## con Renoir

— Quanti anni sono che non ci vediamo? — chiede a sé stesso Jean Renoir, mentre, comodamente seduto in un'accogliente poltrona, sto rimescolando col cucchiaino lo zucchero del caffè — Otto... no... voyons... dieci o dodici. E in questi anni — soggiunge — molte cose sono accadute... des desagréables aussi.

— Dieci... dodici anni... prima in Inghilterra e poi, di là, in America: dove ho girato diversi film; ma per me uno solo valido: "The Southerner" —

— Che fu considerato il migliore della "ripresa" veneziana nel '46 — aggiungo io —. Ma Renoir, rilevata l'interruzione appena con un lieve sorriso, continua:

— Ed era logico: perchè ho incontrato difficoltà enormi ad accordare, ad inserire il mio stile alla vita che ci circondava laggiù. "Colgo la palla al balzo e gli chiedo un giudizio sul film americano.

— Non si può chiedere che cosa uno pensi del cinema "americano" tout court: perchè in America c'è cinema e cinema. C'è quello fatto dalle cose indipendenti: ed è simile, per impostazione e per sistema di lavoro a quello di Francia o d'Italia. Poi esiste quello industrializzato: ed è in questo speciale cinema, organizzato come una fabbrica di spaghetti o di scatole di carne, ch'io non sono riuscito ad inserirmi. Per questa industria della pellicola, tutto è previsto con la meticolosità che un direttore di usine pone nello studiare i sistemi per ottenere il massimo risultato (numerico) con il minimo sforzo. Il soggetto inventa il soggetto: poi lo sceneggia, il dialoghista vi aggiunge le parole che i personaggi pronunceranno, il "gagghista" vi infila le sue trovate comiche o drammatiche, il direttore artistico insegna agli attori come debbano recitare, l'elettricista piazza le luci, l'operatore sceglie gli obiettivi e l'inquadratura e così via, fino ad arrivare al prodotto pronto per essere spedito nelle migliaia di sale dei vari circuiti. —

— Ed il regista? —

— Oh, molto spesso si limita a dire "Go on" e "stop". Magari qualcuno, per darsi un po' d'importanza qualche volta aggiunge: "Questa scena è venuta troppo veloce, rifacciamola più lentamente o viceversa. Questa la norma della produzione industrializzata: ma esistono, anche nel suo ambito le eccezioni: ad esempio — cito i primi nomi che mi vengono in mente — i Wilder, i Mankiewicz, gli Huston

si occupano, assommandole, delle attribuzioni di molti specialisti. Ed ecco perchè anche la produzione industrializzata crea qualche volta il film importante che si distacca dallo standard.

E, "The River"?

— La storia del mio ultimo film, realizzato in India e ancora inedito, è molto semplice, ma dimostra come, talvolta, un film possa nascere da circostanze fortunate. Un giorno, per caso, lessi un romanzo di Rumer Godden: di una scrittrice inglese, cioè, che era vissuta per molti anni in India e che, di conseguenza, conosceva perfettamente paesaggio, usi, costumi ed atmosfera indiani. Poi mi incontrai con il produttore McEllowney che aveva fondi disponibili in India e che, appunto per questo, voleva realizzare un film laggiù. Ci mettemmo facilmente d'accordo: e da questi incontri fortuiti è nato "The River": un film basato su un triangolo perfetto, formato da una Jeune fille, un'etranger e l'India. Coadiuvato dalla Godden, che volli accanto a me durante tutta la lavorazione, con alcuni attori professionisti e molti non professionisti a mia disposizione, girai il film: un film che, più che di fatti, è costituito da un contrasto di sentimenti influenzati dal paesaggio e dall'atmosfera dell'India: un film che illumina i rapporti tra gli esseri umani e il grande fiume, la religione indù e la famiglia inglese: insomma tra coloro che vivono in India e l'India stessa. Raccolti gli interpreti, una bambina, Patricia Walters, che scoprii in una scuola di Calcutta, una danzatrice indiana, Radha, e tutti gli altri, cominciai a girare: e il film è stato anche una scuola, perchè in India non erano conosciuti i procedimenti della ripresa in technicolor, e, dopo aver allenato una equipe indiana, oggi anche laggiù sanno realizzare film a colori: girai il 60% delle riprese en plain air: e confesso che sono soddisfatto del risultato ottenuto, perchè credo di aver realizzato un'opera che, ripeto, illumina un conflitto di sentimenti in un ambiente eccezionale. —

— E del film che realizzerà in Italia che cosa può dirmi? —

— Niente di veramente particolare; solo che da tempo con me stesso continuo a studiare il modo migliore per realizzare un progetto a cui due volte ho già pensato, ma sempre con un animo diverso: perchè sono convinto che i concetti che informano l'attività di un regista non possono essere statici, ma dinamici e in continua evoluzione. Qui era pronto uno "scenario" già scritto: lo sto leggendo e può darsi che lo trovi ottimo, come può darsi che debba essere rifatto ex novo, perchè credo che il film dovrà essere impostato secondo alcune idee fondamentali che hanno già preso forma in me. La prima idea è che qualunque sia la storia da rivestire di immagini, girando in Italia e con la Magnani, occorre fare qualche cosa che sia le-

gata e all'Italia e alla Magnani. La seconda idea deriva dalla constatazione che l'histoire si svolge in un momento importantissimo, direi tragico, della storia e delle Arti: nel momento in cui l'autore rimpiazza l'attore. Bach aveva ideato una gamma molto semplice che permetteva al musicista di esprimere sé stesso. In Italia, per quanto riguarda il Teatro, Goldoni aveva fermato sulla carta — come Shakespeare in Inghilterra e Molière in Francia — quelli che prima erano solo i "canovacci" della Commedia e dell'Arte. Se supponiamo che "Camilla" (la "Perrichole" di Merimée trapiantata nel film) appartiene ad una Compagnia di Comici dell'Arte potremo stabilire un primo contrasto: quello tra questa personalità vibrante, violenta, abituata all'improvvisazione ed all'estemporaneità, e il testo scritto dall'autore. Un altro punto fermo è quello della necessità di illuminare il conflitto tra la comediènne e la femme: una donna esuberante, sinceramente religiosa — di una religione semplice e primitiva — ambiziosa: ma di un'ambizione di gloria in cui nulla ha a che fare il danaro. Queste sono le prime idee, i concetti che terrò presenti in questa fase preparatoria: una fase di lavoro ancora vaga nelle sue linee, che, però, prenderà forma non appena avrò visitato la Sicilia ed avrò sistemato i rapporti tra il personaggio "Perrichole-Magnani", che non è minimamente artificiale, e la natura isolana che mi appresto ad esplorare".

— Quando avrà inizio la lavorazione? —

— In settembre: e non so ancora se il film sarà in bianco e nero o a colori, in quanto attendo, prima di prendere una decisione, i risultati dei provini eseguiti con un certo sistema —

— E gli altri interpreti?

— Non so ancora: saranno scelti dopo che avrò visto chiaro in me e dopo che avrò pronto uno scenario definitivo, base indispensabile per costruire.

— Che pensa del cinema italiano?

— Non sono capace di generalizzare: vi dirò solamente che amo profondamente le opere di due uomini del vostro cinema: le opere di Rossellini e di De Sica. Tutte. Io son fatto così: quando un uomo, un artista mi interessa, nelle sue opere, anche le meno riuscite, riesco sempre a scoprire delle cose che mi interessano. E questo vale appunto per De Sica e Rossellini.

Ma la lunga chiacchierata volge ormai al termine: lascio Renoir alla lettura del "copione" che gli hanno fatto trovare al suo arrivo; ma prima strappo al Maestro un appuntamento per il giorno in cui, tornato dalla Sicilia, potrà dirmi le sue impressioni sul decor del suo film italiano.

G. C.

# LEGISLAZIONE E LEGGE MORALE

di GIAN LUIGI RONDI

**Q**UAL'È l'influenza del cinema sull'infanzia? Questo compito di uno studente americano dai 13 ai 14 anni potrà facilmente illuminarci sulla questione. Scrive il giovane: « Mi capita talvolta di lasciarmi andare alle fantasticherie e concepire idee irrealizzabili. Mi sembra di essere un famoso bandito con una rivoltella in ogni tasca del mio impermeabile. Sono il freddo e cinico capo di una spietata gang. La polizia mi cerca, ma non mi pesca mai. Sulla mia testa c'è la taglia di una somma favolosa. Ho già svaligiato le principali banche del mondo. Un giorno, non avendo il denaro per pagare i miei amici, decido di rubare in una grande banca di New York. Preparo il piano e lo metto in attuazione. A piccoli gruppi ci avviamo agli angoli delle strade vicine. Ognuno di noi, fatta la irruzione, uccide un impiegato. Forziamo le porte. Ci impadroniamo del bottino e fuggiamo con le stesse auto della banca; ma questo non è tutto. Con l'immaginazione io ho depredata depositi d'oro, ho fabbricato banconote false e compiuto grandi viaggi. Sono diventato il terrore del mondo. Ma poi interrompo le mie fantasticherie perchè penso che tutti i banditi finiscono sulla sedia elettrica ».

Il ragazzo che ha scritto queste righe appartiene alla buona borghesia americana; vive in un ambiente onesto e pulito, dove non corruzione, nè vizio, hanno mai regnato. Pure un giorno, avendo avuto come tema le proprie fantasticherie, ha scritto questa orribile pagina. Ci si domanda come e perchè abbia potuto pensare cose simili e la risposta è evi-

dente: perchè tutto questo lo ha visto lo ha imparato, lo ha conosciuto al cinematografo.

Anni fa, a Parigi, ho assistito a un processo davanti al tribunale minorile della Senna; si giudicava un ragazzo di 12-13 anni, che aveva sparato due colpi di rivoltella alle spalle di un amico, uccidendolo. L'avvocato gli aveva detto di negare tutto. Quando, però, il ragazzo si trovò di fronte ai giudici, e si intese fare la domanda di rito, egli, dopo un istante di imbarazzo, e un primo tentativo di negazione, rispose fieramente: « Sì, l'ho ucciso io », e ai giudici che gliene domandavano il motivo, disse: « L'ho visto al cinema; volevo vedere anch'io se ero capace di uccidere ». L'avvocato difensore, che vide crollare tutto il sistema di difesa, concluse allora: « Se condannate questo ragazzo, dovete condannare per primo il cinematografo ».

Accusa grave, questa, che negli ultimi anni si va levando sempre più di frequente contro il cinema. Non possiamo non preoccuparcene, soprattutto se, essendo cattolici, sentiamo come dovere apostolico la missione di occuparci del nostro prossimo. Definire, però, i pericoli del cinema, non è facile, nè semplice. Non vi sono statistiche esatte, non vi è possibilità di giudizi assoluti. Le conclusioni cui è arrivato, ad esempio, il presidente dell'Istituto di Filmologia dell'Università di Parigi, il Cohen-Séat, sono quanto mai relative. Egli dice, infatti: « Sì, il cinema è un elemento pericoloso; ma non possiamo giudicarlo in blocco, non possiamo dire che sia pericoloso per tutti, e in quale maniera ». Dal punto di vista della ses-

sualità, per esempio, tanto il Cohen-Séat che il dott. Le Moal, hanno dimostrato che le scene considerate pericolose dalla censura, non colpiscono minimamente il bambino di 5-6 anni, il quale invece, resta molto più profondamente colpito da immagini apparentemente anodine, simboleggianti una franca amicizia, come quella di un ragazzo che prende per il braccio una ragazza.

Quanto alla criminalità, il dott. W. J. Inglis, dell'Università di Glasgow, ha dimostrato che se essa è aumentata in questi ultimi anni soprattutto fra i giovani, la causa va principalmente ricercata nel peggioramento delle condizioni ambientali in cui la gioventù si evolve e non nel cinematografo.

D'altro canto, però, il comportamento di molti giovani porterebbe a indicare nel cinema uno dei principali elementi di questa rinnovata criminalità. Come si spiega? Si spiega molto semplicemente: l'ambiente, le condizioni familiari, le condizioni sociali peggiorate hanno favorito nei giovani l'inclinazione alla criminalità. Il cinematografo non accende questa inclinazione se già non esiste, ma la perfeziona, suggerendone — secondo il Lanoux e secondo lo stesso Jean Chagan, giudice di minorenni a Parigi — la tecnica e il sistema. Il cinema è diventato uno degli strumenti di perfezionamento tecnico della criminalità; i colpi di mano e tutti gli altri atti di banditismo, vi sono spiegati con una tale precisione tecnica, che il giovane già inclinato al male vi trova tutti i consigli e gli incitamenti che gli sono necessari.

Tutto ciò trova conferma in un eccellente studio del Le Moal che Daniel Rops ha riportato per intero sulla *Nation Belge*. Dice, dunque, il Le Moal:

«Su 1163 fanciulli interrogati in Parigi e provincia tra i 10 e 16 anni, solo l'uno per cento dei fanciulli ed il trenta per cento delle fanciulle hanno risposto di non andare al cinema. Se alcuni ragazzi assistono a quattro films al mese, quelli trovati moralmente colpevoli di mancanze serie e ripetute, assistono a 6,6 proiezioni al mese. Il 65 per cento dei ragazzi interrogati hanno dichiarato che avevano paura, al cinema, maschi e femmine nella stessa proporzione; da 10 a 16 anni la curva diminuisce, evidentemente, presso i ragazzi, ma bisogna tener presente che un certo rispetto umano impedisce loro spesso di dire tutta la verità; a 15 anni hanno ancora paura, nella misura del 44 per cento; a 16 anni del 30 per cento; nelle fanciulle non solo la paura non cessa, ma la curva sale leggermente con l'età. Soprattutto per films spaventosi, ma anche per i mostri, i fantasmi, gli scheletri e gli stregoni, le atrocità, le torture, i delitti, le bestie selvagge le battaglie, i bombardamenti, ecc. Altra prova dell'impressione su-

bita: il pianto. Il 60 per cento di ragazzi di 10 anni piangono al cinema, nello stesso momento in cui hanno paura; la proporzione cade al 30 per cento ai 16 anni, dopo una recrudescenza a 15; anche qui però il rispetto umano può condurre a risposte inesatte. Nelle fanciulle la curva è ascendente: 85 per cento a 10 anni, 93,94 per cento a 15 anni. Alla paura si devono aggiungere i pianti sentimentali.

«Esistono, infine, i sogni, il cui tema risale ai films veduti e il 60 per cento dei ragazzi, tra i 10 e 12 anni, hanno di tali sogni; la curva discende al 35 per cento a 15 anni; nelle fanciulle il massimo viene raggiunto attorno ai 12 anni: 60 per cento. Sogni che si riferiscono a scene d'atrocità, di spavento, a crimini, fantasmi, cadaveri, ecc.; a volte scene allegre. Tali sogni sono accompagnati talvolta da agitazioni e da reazioni emotive. Fisiologicamente e psicologicamente è dimostrato che il cinema agisce in modo grave sugli ipermotivi e sui fanciulli che hanno tendenza all'ossessione.

In numerosi casi si sono avute crisi di lacrime, di tachicardia e si sono constatate crisi di angoscia notturna. Nel momento della pubertà si può giungere fino a serie conturbazioni. D'altra parte, in maniera più generale, il fanciullo suggestionabile subisce profondamente l'influenza di tutti i films in cui crede di ritrovare la storia di se stesso».

Il dott. De Moal cita il caso di un fanciullo che tentò di impiccarsi dopo aver visto «Pel di carota». Infine il fanciullo tende ad imitare quello che vede e la influenza del film è tanto maggiore quanto più l'atmosfera del film gli ricorda quella del suo sogno intimo in cui tutto è possibile: da ciò la influenza disastrosa dei film polizieschi di gangsters.

Su un migliaio di ragazzi, scolari di 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> elementare, è stata fatta un'inchiesta circa la loro frequenza al cinema, le pellicole preferite, gli effetti, ecc.

Dalle loro risposte è risultato che «nello spazio di due o tre mesi hanno assistito a 110 pellicole diverse che presentano: suicidi, omicidi, violenze, atti di brigantaggio, furti, rapimenti, ubriachezze, adulterio, baci passionali, danze discinte, nudità quasi complete» (Rodighiero, pag. 21 del Cinema e i fanciulli).

Un insegnante di religione fece una specie di statistica in cinque classi di alunni. Su 299 scolari 271 erano stati al cinema, in un mese, dalle 6 alle 18 volte; altri 24 volte, ed

Negli Stati Uniti le limitazioni variano: in alcuni Stati i minori non possono accedere alle rappresentazioni se non accompagnati, in qualche altro solo in ore particolari, alcuni tutti i giorni.

Questi scolari avevano veduto in un mese: 914 risse, 360 spettacoli di ubriachezza, 165 rapine, 120 adulteri, 224 omicidi, 645 atti di

brigantaggio, 179 furti, 71 incendi ed assassini, 65 suicidi.

Le 90 risposte ad un'altra limitata inchiesta svolta in una scuola elementare di campagna (due quarte maschili ed una quinta femminile) sono tali da far pensare.

Nessuno dichiara che un atto umanitario o gentile lo ha colpito, ma molti invece confessano di aver avuto paura davanti a qualche scena rimasta così impressa nella fantasia da impedire il sonno o da produrre sogni agitati:

«Quando Oliver ha fatto impiccare Bill», «quando torturavano il prete», «quando il ladro si è impiccato», «quando Genoveffa non avendo inchiostro per scrivere si è tagliata la mano», «quando Tarzan ha lanciato il coltello nella pancia di un tedesco», «quando il capo spagnolo stava morendo con la mitragliatrice in mano».

Questi gli influssi anormali del cinema sull'infanzia; non meno importante, però, il problema della comprensione del cinematografo e dei suoi mezzi espressivi. Ci guidano qui, gli studi di psicologia tentati dall'U. N. E. S. C. O. ad opera dell'italiano Enrico Fulchignoli. Qual'è la reazione che il cinema produce sull'infanzia al di fuori di quello che può essere l'oggetto contemplato, tenendo conto che l'infante, il pubere ed anche l'adolescente sono abituati ad una realtà particolare, come la nostra realtà quotidiana, che il cinema per esigenze espressive deve necessariamente sovvertire? Nel cinema, infatti, l'unità di tempo e l'unità di spazio sono completamente mutate rispetto alla realtà; per il ragazzo, così, l'adeguamento del piano reale al piano della finzione filmica è sempre molto difficile e, al di fuori di quella che può essere la reazione sessuale e criminale; vi è, in lui una reazione psicologica di adattamento che può produrre sovente delle turbe nervose a seconda l'età del soggetto e il suo sviluppo mentale.

Come risolvere questi problemi? Ci si è occupati, in Italia e fuori, di ricercare le soluzioni adatte ad ogni età e ad ogni condizione?

Di recente a Venezia (nel 1950) un Convegno Internazionale di studi per il film dell'infanzia ha cercato di far il punto sulla questione e dopo aver ascoltato i rapporti dei delegati dei vari paesi (delegati inglesi, australiani, francesi, brasiliani, uruguaiani, ecc.) ha stilato una mozione conclusiva, inoltrata, in seguito, all'U. N. E. S. C. O. In tale mozione si invitavano i governanti, gli psichiatri, gli psicologi a trovare degli elementi costruttivi per risolvere il difficile problema del film per l'infanzia e si cercava di dividere l'infanzia, nei riguardi del cinema, in tre periodi: prima infanzia (fino ai 7 anni); infanzia propriamente detta (dai 7 ai 12); adolescenza (dai 14 ai 16).

Ispirandosi a questa divisione si è consigliata, da un punto di vista positivo, una produzione cinematografica che possa essere indirizzata alle tre categorie, tenendo presente quelle che sono le esigenze psicologiche e morali di ciascuna di esse.

Tali conclusioni naturalmente non hanno ancora potuto attuare nulla di concreto, datando solamente di pochi mesi, ma hanno già suscitato in molti paesi dei movimenti tendenti a favorire una produzione cinematografica per ragazzi e, da noi, sembrano avere ispirato parte della legislazione oggi allo studio. Prima, tuttavia, di affrontare la questione della legislazione italiana, vediamo quanto sull'argomento si è fatto all'estero, tanto da un punto di vista negativo, che da un punto di vista positivo; termini questi strettamente connessi fra loro poichè se si vuole, ad esempio, proibire l'ingresso dei ragazzi al cinematografo, bisogna, per un altro verso, favorirlo ai fini didattici o anche di semplice svago, dando tutto l'appoggio a una cinematografia per la gioventù.

Nel *Belgio* la legge del 10 settembre 1920 vieta l'ingresso nelle sale cinematografiche ai minori degli anni 16 che non siano accompagnati; con la legge del '28 è stata creata una commissione di controllo la quale può respingere quelle pellicole che possono nuocere alla fanciullezza.

Nel *Lussemburgo* la legge 13 giugno 1922 vieta l'ingresso alle sale cinematografiche ai minori, di ambo i sessi, di 17 anni compiuti.

In *Norvegia* la legge 25 luglio 1913 proibisce ai ragazzi di 16 anni di entrare nelle sale cinematografiche.

In *Olanda* le Commissioni di Censura hanno il compito, di vedere se i film sono nocivi all'ordine pubblico ed al buon costume, e quali in particolare siano adatti ai ragazzi fino ai 18 anni.

In *Austria*, una Commissione di censura incaricata di vedere le pellicole destinate ai minori degli anni 16, composta di esperti nel campo dell'educazione e della previdenza per la gioventù, decideva per l'ingresso eccezionale di ragazzi che non avessero compiuto gli anni 16 (nel Tirolo 17, nel Voralberg 18).

In *Grecia*, per l'articolo 10 del decreto-legge settembre 1926 n. 38730, i minori non possono essere ammessi nelle sale cinematografiche fino al decimo anno di età; dagli 11 ai 15 se non siano accompagnati dai genitori, dal tutore o da persone espressamente delegate. L'età dei ragazzi per la legge 24 maggio 1930 n. 4767, viene severamente controllata perchè non vi siano evasioni alla proibizione della censura.

Quanto alla *Svizzera*, fin dal 1912 il Dipartimento di Giustizia e Polizia di Zurigo promulgava un'ordinanza che interdiceva ai

fanciulli, anche se accompagnati da adulti, l'accesso alle rappresentazioni normali.

Nello stesso anno, il Cantone di Berna formulava la seguente disposizione: « Considerato che un gran numero di rappresentazioni cinematografiche rappresentano un vero pericolo per i fanciulli, o esercitano sulla loro fantasia una influenza pernicioso; che queste rappresentazioni per la frequente rievocazione di scene criminali, immorali, o inadatte in ogni modo al grado di intelligenza dei fanciulli, hanno per effetto di dare ad essi il senso della vita emotiva e di indebolire o falsare la loro coscienza morale; che esse favoriscano spesso il tardivo ritorno a casa dei fanciulli; che assorbono completamente la loro attenzione e li distraggono dai loro doveri verso la famiglia e la scuola; che sono anche causa di dissipazione e di spese esagerate per i fanciulli; ritiene di vietarne la visione ai fanciulli di età inferiore agli anni 16 ».

In Germania la censura ha subito naturalmente delle modifiche in seguito agli avvenimenti bellici. Oggi essa è sostituita da un auto-controllo da parte delle industrie cinematografiche che valutano il film in rapporto alla destinazione del pubblico infantile. Vi sono però dei dissensi su questa formula perchè molti ritengono che le decisioni dell'auto-controllo siano troppo severe; si è quasi arrivati a una produzione esclusivamente dedicata all'infanzia che tratta unicamente problemi didattici e scolastici, e che quindi, pur dirigendosi a un pubblico scolastico, finisce per annullare quella forma di divertimento cui il ragazzo ha diritto.

Il Bundstag attualmente prepara una legge che tende a limitare la frequenza delle sale cinematografiche da parte dei giovani, e tende a favorire la frequenza ai film adatti per i ragazzi.

Veniamo ora al nostro Paese. Come tutti sanno, in Italia, con legge 10 dicembre 1925 n. 2267, in base all'art. 78 del T. U. della Legge di P. S. si vieta l'ingresso nelle sale cinematografiche ai minori di anni 16 qualora questo sia richiesto espressamente dalle Commissioni previste dal Regolamento 24 settembre 1923, n. 3287. Fino ad oggi ci si è contentati di questa limitazione. Fortunatamente per noi, tuttavia, la politica cinematografica in Italia ha subito in questi ultimi anni numerose modifiche. Il cinema è stata l'unica materia che nel dopoguerra abbia avuto una completa e totale regolamentazione legislativa. L.U.C.E. Per tale proposta si ritorna, con l'articolo 1 alla costituzione, presso la Presidenza del Consiglio, di un Comitato consultivo nazionale per la cinematografia per i ragazzi. Non poteva perciò mancare un concreto interessamento anche in un campo, come questo dei giovani, che non può non imporsi dram-

maticamente alle coscienze cristiane di coloro che ci governano. Il convegno di Venezia ha chiarito molti punti e gli ultimi studi degli psicologi e degli psichiatri sono arrivati a suggerire limitazioni che, senza ferire la libertà individuale sancita dalla Costituzione, autorizzano lo Stato a stabilire divieti nell'interesse di tutti.

La legislazione attualmente allo studio consta di alcuni progetti di deputati e di un progetto ufficiale che la Presidenza del Consiglio ha di recente presentato alle Camere. Prima, in ordine di tempo, è venuta la proposta di legge dell'on. Mary Tibaldi Chiesa, annunciata l'8 marzo 1950, in iniziativa con gli onorevoli deputati Chiostergi, Belloni, Calosso, Cimenti, Codacci Pisanelli, De Carolis, ed altri. All'art. 1 di detta proposta si prospettava la costituzione di un comitato nazionale per la cinematografia per ragazzi, riconosciuto dalla Presidenza del Consiglio e dal Ministero della P. I. All'art. 2 si proponeva che un membro di detto comitato entrasse a far parte della commissione di censura di primo e secondo grado. Questa commissione dovrebbe determinare la qualifica dei film ammessi per i minori di anni 16.

All'art. 3 si proponeva di vietare l'ingresso nelle sale cinematografiche ai minori di anni 16 quando vi fossero programmati film che non fossero ammessi dal comitato di cui all'art. 1.

E' venuta quindi, annunciata alla Camera il 23 marzo 1950, la proposta che va sotto il nome dell'on. Maria Pia dal Canton, che ha raccolto l'adesione degli onorevoli Lazzati, Scalfaro, Concina ed altri. In essa si faceva egualmente divieto ai minori di anni 16 di frequentare sale cinematografiche salvo il caso in cui vi ci proiettassero pellicole riservate ai ragazzi. Non si creava il comitato richiesto dall'on. Tibaldi Chiesa, ma si chiedeva l'integrazione delle commissioni di censura con un insegnante elementare, un professore di scuola media, due genitori di provata probità ed un medico psichiatra.

A queste due proposte ne seguiva una terza, che era l'unificazione del progetto Tibaldi Chiesa e del progetto Dal Canton. In essa si ribadiva il concetto del divieto per i minori di anni 16 di frequentare sale cinematografiche a meno che non vi si proiettassero film per ragazzi, e si abbandonava l'idea del comitato confermando la richiesta di integrare, come già si è detto, la commissione di censura.

A queste tre proposte ne seguì una quarta, quella della Presidenza del Consiglio dei Ministri, di intesa con l'A.G.I.S., con l'A.N.I.C.A., con la Mostra di Venezia e con l'Istituto Detto Comitato sarà composto dal Direttore Generale dello Spettacolo, da due genitori

rappresentanti di enti e di istituzioni che hanno scopo di difendere l'istituto familiare, da un insegnante elementare, da un professore di scuola media, da un professore di psicologia, da un rappresentante dei produttori, da un rappresentante dei distributori, da un rappresentante degli esercenti, da un rappresentante dei lavoratori, da uno scrittore di opere per l'infanzia, da un regista cinematografico, da un critico cinematografico.

All'art. 2 si sancisce che una speciale commissione, composta dal Direttore Generale dello Spettacolo e dai membri del Comitato Consultivo, sia competente a dichiarare se un film, per il suo contenuto morale, culturale, ricreativo, è adatto per ragazzi.

All'art. 3 si sancisce che la dichiarazione di adatto per ragazzi od escluso per ragazzi, venga resa immediatamente di pubblica ragione, ed inserita nel nulla osta di proiezione in pubblico del film.

All'art. 4 si dichiara che i film nazionali a lungo metraggio o dichiarati adatti per ragazzi, sia pur di lunghezza inferiore ai 2000 metri e non inferiori ai 1.200 siano ammessi al godimento delle provvidenze di cui alla legge 29 dicembre 1949, fermi naturalmente tutti gli altri requisiti e condizioni richieste dalle relative disposizioni.

All'art. 6, si stabilisce che agli esercenti di sale cinematografiche i quali effettuino spettacoli esclusivamente composti di film dichiarati adatti per ragazzi, sia concesso un abbuono pari al 50% dei diritti erariali introitati a norma di legge.

Con l'art. 7, si vieta l'accesso ai minori di 14 anni, alle sale cinematografiche ove non siano proiettati esclusivamente film dichiarati adatti per ragazzi. Ai contravventori si applica la disposizione dell'art. 78 del T. U. della legge di P. S. Salvo quanto disposto in questo precedente comma, possono essere esclusi dagli spettacoli cinematografici, ai sensi dell'art. 78, i minori di anni 18.

Con l'art. 8 si stabilisce che agli esercenti di sale cinematografiche sorpresi nella inosservanza della legge, venga applicata dalla autorità di P. S. la sospensione della licenza, da uno a sei mesi. Nei casi più gravi la sospensione da tre mesi ad un anno, o la revoca della licenza.

Questa proposta di legge contiene provvedimenti di carattere positivo e di carattere negativo. Gli elementi di carattere negativo sono l'inserimento nel nostro apparato legislativo del divieto di ingresso nelle sale cinematografiche ai minori di anni 14.

Perchè di anni 14 e non di anni 16 come la maggior parte delle legislazioni europee? Perchè il legislatore, ispirandosi al Diritto Canonico che autorizza il giovane di anni 14

a contrarre matrimonio, ha pensato che i 14 anni siano l'età massima oltre la quale non si possa andare senza ferire la libertà individuale. D'altro canto, però, il legislatore mantiene la speciale proibizione per i minori di anni 16, elevandola fino ai minori di anni 18; questo significa che, mentre lo spettacolo cinematografico, nella sua totalità (a meno che non sia adatto per ragazzi) resta inibito ai minori di anni 14, il legislatore si riserva il diritto di inibire anche altri spettacoli ai minori di anni 18 qualora la censura lo ritenga necessario. Provvedimento importante perchè dimostra da parte del nostro legislatore una oculata preveggenza nel tutelare al massimo la moralità dei giovani.

Gli elementi di carattere positivo sono altrettanto importanti. Quando lo Stato dà all'esercente che proietta un film per ragazzi un abbuono del 50% dei diritti erariali, l'esercente è invogliato a proiettare film per ragazzi. Con l'art. 6, quindi, si dà il via, in Italia, alla apertura di sale cinematografiche in cui o si proiettino esclusivamente film per ragazzi, oppure in cui gli spettacoli per adulti si alternino con una certa frequenza agli spettacoli per ragazzi.

All'art. 4 si favorisce invece la produzione quando si stabilisce che godono dei benefici della legge 29 dicembre 1949, quei film riconosciuti dalla commissione adatti per ragazzi, anche se non hanno superato i 2.000 metri. Duemila metri è la lunghezza normale per ogni film e la legge stabilisce che possono godere dei benefici di legge quei film italiani, che non siano inferiori a tale lunghezza. Il fatto che oggi il legislatore preveda gli stessi benefici per quei film, riconosciuti adatti per ragazzi, che siano inferiori ai 2.000 metri (e comunque non inferiori ai 1.200) mostra che lo Stato tende a favorire la produzione cinematografica per ragazzi. Lo ha precisato di recente anche il Direttore Generale dello Spettacolo, quando ha dichiarato che precise indagini hanno dimostrato che quando un film supera i 2.000 m. di lunghezza, genera nei ragazzi un senso di fastidio e di stanchezza. Abbassare, quindi, nel film per ragazzi, la cifra di metraggio dai 2.000 ai 1.200 metri è da parte del legislatore, chiaro indizio che si desidera favorire la produzione cinematografica per ragazzi, almeno quanto, in questo senso, è già stato fatto in Inghilterra, in Australia, in Francia e negli altri Paesi. Risolverà questa legge tutti i problemi della cinematografia per ragazzi? Lo si spera, ma ogni vero cristiano sa che di fronte al passo di Matteo sugli scandali, prima ancora di invocare l'intervento dello Stato, deve, secondo i suoi mezzi, con la sua vita, provvedere, sempre e prima di tutto, di persona.

## “L'angelo Azzurro,,

di ERMANNO CONTINI

**N**ATO sul finire del secolo a Vienna, punto d'incrocio della civiltà tedesca e latina, nel periodo più fervido della letteratura austriaca profondamente impregnata di romanticismo, di psicologismo, di sensualità, di raffinate e complicate riverberazioni intellettualistiche, Joseph Von Sternberg partecipò attivamente al fermento culturale di quegli anni: studiò letteratura e filosofia, scrisse poesie e racconti, si avvicinò al teatro. Ma il suo spirito inquieto non riuscì a trovare in nessuna di queste attività di che appagarsi.

La natura vagabonda e avventurosa della sua razza lo spinse a varcare l'oceano appena ventenne e a tentare nuove esperienze: prima fra tutte quella del cinematografo. Negli studi di New York si assoggettò a tutti i mestieri: fece via via la comparsa, l'elettricista, il direttore delle luci, e sotto la guida di Emile Chautard, (un pioniere del cinema francese divenuto uno dei più accreditati confezionatori di film e ridottosi, infine, a fare l'attore), divenne montatore e soggettista. Quando il centro della produzione si spostò definitivamente dalla metropoli atlantica in California, Sternberg, dopo essere tornato nel '20 a Vienna per laurearsi in filosofia, raggiunse Hollywood ricco di quelle conoscenze tecniche che dovevano marcare la sua opera di regista (il gusto pittorico della fotografia e l'intensità del montaggio). Da montatore ad aiuto regista il passo è breve, e fu proprio come assistente di Roy Neil, nel film «By divine right», che ebbe occasione di dimostrare le sue possibilità di regista sostituendolo, durante una malattia, nella direzione di alcune scene che si svolgevano in una sala operatoria. La disposizione degli attori e gli effetti lumi-

nistici fecero notare il giovane assistente per la novità della composizione e gli attirarono molte simpatie. Con l'aiuto finanziario del produttore indipendente Asher e dell'attore inglese George Arthur, che ne fu interprete insieme a Georgia Hale, poté così dirigere nel '24 il suo primo film, «Salvation hunters» («Cacciatori di salvezza»).

Esso costò quasi 5000 dollari, piacque a Chaplin e, per suo interessamento, venne acquistato dagli Artisti Associati.

«Salvation hunters» è un film realistico e sociale ambientato nel vecchio porto di San Pedro a Los Angeles intorno ad una draga. Crudo, amaro, squallido, scorato, deprimente, il film, pur denunciando una certa influenza di Griffith e particolarmente del «Giglio infranto», contiene già quelle che saranno le tipiche caratteristiche del suo autore: la fatalità che si accanisce contro le creature umane, il gusto per i più sordidi aspetti della realtà, il torbido compiacimento per la morbosità e la corruzione, la mancanza di misura nella ricerca degli effetti e uno spiccato senso pittorico, più formale che sostanziale, più decorativo che funzionale, il quale doveva degenerare, soprattutto con «L'Imperatrice Caterina» e «Capriccio spagnolo», in un esasperato barocchismo fine a se stesso.

Sternberg sembrava ormai lanciato; ma il successo non fu seguito, dalla fortuna. Dopo un fallito progetto di collaborazione con Mary Pickford, egli venne scritturato dalla Metro per la quale girò due film: «Escape» con Renée Adorée e «The Masked bride» con May Murray. Il primo, ritirato in seguito alle fredde accoglienze ricevute all'anteprima,



Marlene Dietrich come Lola Lola

fu rifatto da Phil Rosen; il secondo rimase incompiuto e fu finito da Christy Cabanee, il regista dei primi film di D. Fairbanks.

La sprezzante superbia di Sternberg non si accordava col conformismo che già allora regolava l'attività degli scritturati dalle grandi case. Non soltanto egli rifiutava ai dirigenti di far vedere il materiale girato fino a che non fosse finito il film; non soltanto non tollerava interferenze di divi e di aiutanti pretendendo la più cieca e paziente obbedienza; ma, pieno di esigenze e di capricci che manifestava spesso in modo quasi isterico, assumeva intollerabili atteggiamenti da superuomo. Le sue pretese, le sue pose e le sue eccentricità, quel tanto di dannunzianesimo che amava esibire e che, a quanto si racconta, riempiva Hollywood di pettegolezzi e di storielle, dovevano renderlo piuttosto insopportabile. Dormiva in una vecchia cassapanca, portava camicie nere, si copriva le spalle con uno scialle scarlatto e non lavorava se non quando si sentiva toccato dall'ispirazione. In attesa di questo stato di grazia, passava intere giornate chiuso in una stanza dello studio a me-

ditare sopra una scacchiera. Credeva forse, così facendo, di fare colpo; ma non fece che il proprio danno. Anche in questo gli mancò la misura.

Spinse a tal punto questo sprezzante senso di superiorità che, chiamato da Chaplin a dirigere «The sea gull» che avrebbe dovuto lanciare definitivamente Edna Purviance, distrusse il negativo del film ricominciandolo da capo; e poichè Chaplin, non soddisfatto della seconda versione, vietò di proiettarla in pubblico, si impadronì della copia e la presentò di sua iniziativa in un cinema di Beverly Hills. Da ciò nacquero discussioni e liti interminabili che costrinsero Sternberg a lasciare Hollywood per andare a cercar lavoro in Europa.

Il viaggio gli fruttò soltanto il matrimonio. Tornato deluso in America, accettò un contratto dalla Paramount per la quale diresse in tre anni una serie di sei film e terminò la seconda parte di «The wedding march» lasciata incompiuta da Stroheim. Moderati gli eccessi del carattere, Sternberg conobbe un periodo di proficuo lavoro riuscendo ad ac-

cordare le esigenze spettacolari con quelle artistiche. Sebbene i risultati ottenuti siano inferiori a quelli che comunemente gli vengono accreditati, i suoi film ebbero ottimo successo stabilendo definitivamente la fama del nuovo direttore. Sono film di forte tensione drammatica, densi di atmosfera, ricchi di gusto pittorico, di unità narrativa, di ritmo, anche se non sempre sostenuti da un rigoroso senso dei valori cinematografici e psicologici. Più che una vera originalità, è riconoscibile in essi lo sforzo di riuscire originali: ciò che è sempre indizio di un non completo dominio, di una non sicura coscienza dei propri mezzi. E furono queste qualità negative, questi vizi, per così dire, che lo portarono a elaborare sempre di più la composizione dell'immagine, ad appesantire con sovrabbondanze di colore la ricerca del particolare realistico, a scivolare, insomma, lentamente, verso un preziosismo di caratterizzazione meramente decorativo.

Fu a questo punto, nel '29, che Eric Pommer lo chiamò all'Ufa per dirigerli i primi film sonori. Scelto come soggetto un romanzo di Heinrich Mann che venne sceneggiato con la collaborazione dell'autore e di Karl Zuchmayer (un giovane commediografo che ridurrà il romanzo anche per il teatro), si trattò di trovare i protagonisti: per la parte maschile prese Emil Jannings che aveva già diretto in «Crepuscolo di gloria» e per la parte femminile Maria Maddalena Von Losch, ribattezzata per l'occasione Marlene Dietrich, una giovane attrice approdata al varietà dal teatro di prosa e che, pur avendo girato due film, era ancora sconosciuta al grande pubblico. L'incontro con questa donna fu fatale a Sternberg quasi quanto il personaggio che lei interpretava lo è per il professor Unrat: l'amore e la predilezione per la diva durante una travagliosissima collaborazione durata sei anni, doveva lentamente e inesorabilmente portarlo alla decadenza avvolgendolo sempre più in quelli che erano i vizi della sua arte o, se si preferisce, della sua maniera.

«L'Angelo azzurro» modifica notevolmente la vicenda del romanzo di Mann che vuol essere la rappresentazione dell'austera borghesia di Lubeca al principio del secolo con le sue ipocrisie, i suoi pregiudizi, le sue colpe, i suoi vizi. Nella prima parte, vale a dire fino al matrimonio del professore con la canzonettista, il film segue abbastanza fedelmente il testo del romanzo mostrandoci in Emanuele Raat un uomo intransigente e severo, ligio alla morale corrente e ai suoi più rigidi pregiudizi, che si sente investito dallo Stato della missione di educatore e che l'esplica, da zelante funzionario, con un rigore estremo. Privo di esperienza e di comprensione, questo puritano non di vocazione ma di mestiere, si erge contro ogni esuberanza giovanile, contro ogni manifestazione di li-

cenza e di leggerezza inseguendo i colpevoli fin nel covo del loro piuttosto platonico libertinismo: in quel sordido, fumoso, assordante «Angelo azzurro» nel quale entra come un cavaliere dell'apocalisse e dove resta preso come in trappola.

E' da questo punto che il film si discosta dal romanzo. Nel libro il vecchio pedagogo soprannominato ormai Unrat (e cioè immondezza, rottame), è preso da un acre desiderio di vendetta contro chi gli ha appioppato l'ingiurioso nomignolo: da tutore della morale si fa corruttore gestendo nella propria casa una bisca fino a che viene arrestato come truffatore insieme alla moglie che attira e lusinga i clienti. Bisogna riconoscere che non ostante tutto, voglio dire non ostante l'implicita polemica contro una borghesia che mette ipocritamente al bando quanti sono al servizio del suo piacere e della sua corruzione; bisogna riconoscere, dicevo, che la versione del romanzo è assai più convincente e umana di quella del film nel quale Unrat si lascia passivamente travolgere dalla passione e dall'ambiente in cui si è accesa, degradandosi nella più vile bassezza, fin quasi all'ebetudine e al larnetico, senza un attimo di ribellione, senza un briciolo di dignità.

Ma Sternberg non ama coloro che reagiscono alle forze avverse e che, in un modo o nell'altro, vincono. I suoi personaggi sono sopraffatti dalla fatalità, impregnati di indifferenza, travolti da un destino ineluttabile al quale si arrendono e del quale si potrebbe dire che si compiacciono. E «L'Angelo azzurro» è, infatti, pervaso da un gusto per il disfacimento che trova rari incontri. Una creatura non può scendere più in basso di Unrat, non può più ignominosamente calpestare la propria dignità, nè farsi più crudelmente avvilito riducendosi una larva bestiale che non ha più nulla di umano. La scena finale del tabarin, quando il prestidigitatore gli sfrange le uova sulla testa fra i clamori eccitati della folla e lo istiga a gridare quel disperato «chicchirichì» che esce dalla sua bocca come un delirio di demente, è di così angosciante e ingiuriosa ferocia da superare quasi i limiti della sopportabilità. Ma è una scena che rispecchia il genere di drammaticità caratteristico di Sternberg con i suoi eccessi e le sue retoriche.

Bisogna però riconoscere che questi eccessi e queste retoriche erano allora nell'aria, e che riecheggiavano, in modo particolare, esacerbati aspetti dell'arte e del costume tedeschi dell'altro dopoguerra. L'espressionismo da Kaiser a Grosz, da Nodle a Doëblin, con la sua deformante, convulsa violenza fu la risultante, come riflesso e come protesta, della rilassatezza morale, si potrebbe anzi addirittura dire di certa depravazione, che devastò la Germania sconfitta e che portò alle reattive aberrazioni del nazismo. Chi ricorda «Gio-

ventù malata» di Bruckner che fu scritta nel 1926 si è certamente reso conto che i suoi personaggi si potranno ritrovare fra gli aguzzini delle S.S. e fra i carnefici dei campi di concentramento). Bisogna riconoscere, dicevo, che questi eccessi e queste retoriche di sapore spesso melodrammatico, trovano nel film una straordinaria efficienza di rappresentazione, così come il film trova una solidità di impianto e di costruzione, un'intensità d'atmosfera e di tensione, un'unità, una progressione, una correlazione narrative non comuni. Dato il tono e lo stile del film, tutto è dosato con esatto senso delle proporzioni, in maniera che appena si è entrati nel suo clima tutto trova una giustificazione ed un equilibrio capaci di rendere plausibile qualsiasi forzatura. Il valore del film sta tutto nel felice incontro di un mondo e di un regista congeniali. E proprio per questo l'«Angelo azzurro» segna il culmine della carriera di Sternberg, il suo più alto punto di arrivo verso cui confluiscono tutte le opere precedenti e dal quale derivano o decadono, tutte le seguenti.

A parte la robusta ossatura ereditata dal romanzo di Mann che si prolunga nella incisiva forza dei particolari, l'intero film riflette la felice concordanza fra narrazione e narratore. La fantasia di Sternberg si accende ad ogni scena con straordinaria vivacità. I personaggi trovano così un evidente rilievo che non si fa dimenticare; anche i secondari, come il silenzioso, spaurito clown che si aggira con scrotata malinconia fra la torbida promiscuità delle quinte, straniato ormai da tutto e da tutti, preannunciando il penoso destino di Unrat; e come la vecchia canterina ruffianesca e sentimentale, ostentante i resti di una laida galanteria e pronta sia a brindare come una mezzana al professore in avventura, sia a commuoversi come una collegiale alle sue nozze. E che dire dei due protagonisti? Il professore Unrat, non ostante la punta di pedantesco gignismo col quale l'ha caratterizzato quell'enorme attore che, malgrado tutto, è Jannings, è definito pienamente fin dalla prima scena grazie alla metodicità con cui si versa il caffè, si volta a chiamare il canarino, si assesta il mantello sulle spalle. Un uomo così tronfiamente meschino non può non essere esposto alle insidie del caso. Non ci meraviglieremo, più avanti, di vederlo carponi sotto la toletta di Lola-Lola annaspare col fiato corto tra le gambe della donna; nè tanto meno di vederlo pavoneggiarsi alla presentazione che di lui fa al pubblico il padrone del locale dal palco in cui l'ha deferentemente collocato. Già quando, rimasto solo nel suo studio dopo l'interrogatorio dello studente sgobbone, lo vediamo lasciarsi andare a soffiare sulle piume della fotografia fatale, quasi per rendersi conto del piacere che potevano trovarvi i ragazzi, si capisce quale è la sorte che l'aspetta. Non ci

sarà bisogno di vedere Lola-Lola ostentare con apatica spudoratezza professionale le sue gambe impudicamente divaricate unendo un'indolente volgarità di atteggiamenti a una provocatoria malizia di promesse, per comprendere che egli sarà facile preda di quella donna in cui sembra personificarsi la perfidia e la perdita dei tabarin che servirono da leit-motif a tutte le canzonette popolari di quel tempo.

Tuttavia gli aspetti più interessanti del film sono, forse, la ricostruzione degli ambienti e l'uso del sonoro. Gli sbilenchi, angusti vicoli che si stringono intorno al porto di Lubeca e la soffocante promiscuità del tabarin dove è quasi impossibile muoversi tanta è la folla, ristretto lo spazio e folto il sordido ciarpame, danno un senso ossessivo di corruttela e di disfacimento. Sembra quasi di sentir l'odore ammorbante di polvere e di cipria, di birra e di tabacco, di sudore e di fiati, che prende alla gola, prima di dare alla testa, fra tutto quel disordinato groviglio di reti (le famose, gratuite, ma fotogeniche reti di Sternberg) di tavoli, di scale, di corridoi, di bauli, di stracci. La realistica raffigurazione di un tale ambiente è trasfigurata dall'accesa fantasia del regista fino a diventare quasi il simbolo, se non la caricatura, della realtà stessa. Come gli è abituale, egli affida alla scenografia, all'illuminazione, alla composizione dell'inquadratura, funzioni psicologiche stimolanti una tesa atmosfera che si riflette sui personaggi, sui sentimenti e sulle azioni. La carica drammaticità che addensa nelle varie sequenze parte, in tal modo, più dall'esteriorità decorativa che dall'interiorità psicologica. Ne è una riprova la scena delle truccatura di Unrat da clown che ha l'evidente incarico di visualizzare l'estrema abiezione a cui si è ridotto. Piuttosto che parlare con le immagini, preferisce, insomma, far parlare le immagini; e per quanto possa sembrare capziosa, questa differenza è importante.

Il sonoro è usato con identici intendimenti, con analoga varietà e abbondanza di effetti. E poiché (non si dimentichi) si era nel 1929, quest'uso fu veramente una scoperta e un'invenzione. Le interferenze fra i rumori e le voci, l'irrompere di musiche e di canti all'aprirsi di una finestra o di una porta, il dare ad ogni ambiente una particolare sottolineatura di suoni tipici e, soprattutto, la voce di Marlene bianca e quasi infantile nei dialoghi, roca e velata nel canto, ma sempre psicologicamente penetrante, costituiscono un'intelaiatura sonora ricca di emotività che accentua la sottile seduzione di tutto il film. Il quale lascia un angoscioso senso di pena, un turbamento indefinibile e profondo nel quale l'attrazione e la repulsione si mescolano come nel vizio che rappresenta.

## Tre miracoli

di VINICIO MARINUCCI

**M**ENTRE il documentarismo italiano rischia di morire soffocato dalla speculazione, innestatasi proprio su quell'assistenza che voleva invece condurlo a duna nuova fioritura, a Roma si sono verificati tre autentici miracoli, che potrebbero preludere a quello, auspicatissimo, della resurrezione di un « genere » tanto importante nell'attività cinematografica: le proiezioni al Planetario, quelle del festival sovietico e quelle dei film di Cinecultura.

Il Planetario ha compiuto e compie, settimanalmente, delle rassegne di documentari di ogni paese, che hanno trovato e trovano un pubblico numerosissimo e interessato, di gran lunga superiore alle più rosee previsioni. Il festival del documentario sovietico ha presentato opere di una tale bellezza e di una tale importanza scientifica che hanno fatto parlare a lungo i più diversi ambienti cittadini ed hanno lasciato in un gran numero di persone il desiderio vivissimo di vedere o di rivedere film purtroppo talmente inconsueti per i nostri schermi. Le proiezioni di Cinecultura, infine, hanno iniziato il tentativo di portare il documentario nelle sale normali, come spettacolo regolare.

E' già prodigioso che questi tre miracoli siano avvenuti, ma le loro conseguenze, i loro insegnamenti sono addirittura carichi di un valore eccezionale, risolutivo per il vasto e complesso problema del documentario in Italia. Esaminiamoli con l'attenzione che meritano.

La prima considerazione è quella d'ordine

commerciale. Un programma di documentari, se veramente interessante e se ben presentato, può costituire uno spettacolo spesso molto più attraente di tanta paccottiglia narrativa straniera e nostrana, uno spettacolo ospitale anche — seppur non regolarmente — in sale normali, alle quali può assicurare un incasso remunerativo.

Il documentario, quindi, può non essere un parassita dello Stato, può vivere anche di vita propria e non essere costretto a chiedere l'elemosina del tre per cento, cercando d'impinguarsi con le truffe all'elemosiniere. Per giungere a tanto, però, è necessario che le opere siano di quella qualità artistica o scientifica che si è registrata soprattutto nei film del festival sovietico ed in quelli di Cinecultura e che i programmi siano compiuti con quella ricchezza e quella varietà che hanno caratterizzato le prime settimane di proiezione al Planetario; ricchezza e varietà sensibilmente diminuite in seguito, anche per il prevalere del solito tarlo politico, che ha condotto all'esclusione delle opere proprio di quei paesi più progrediti nella realizzazione dei documentari quali sono le nazioni del « blocco orientale ». E non intendo parlare, naturalmente, dei documentari di propaganda.

Per alimentare le proiezioni d'interesse e di successo occorrono quindi i film meritevoli. In Italia, oggi, nonostante la produzione di centinaia di documentari all'anno e nonostante i miliardi erogati dal Tesoro, questi film non sono in numero sufficiente, anzi costituiscono

un'aliquota minima del fabbisogno. Passati alla regia dei film a trama quasi tutti i nostri migliori documentaristi, il campo è stato invaso dagli speculatori e le conseguenze sono state, com'era prevedibile, disastrose. La necessità di riformare la legge sul documentario e sul cortometraggio in genere è di un'impellenza che tutti riconoscono. Però, non esiste ancora un progetto accettabile e accettato da tutti in materia e si rischia di andare alle calende greche, con l'incancrenirsi di una situazione già rovinosa. La nuova legge dovrebbe, per raggiungere lo scopo, svincolare l'incasso del documentario da quello del film « abbinato » e dovrebbe garantire a tutti una remunerazione proporzionale alle qualità artistiche, educative e tecniche. Soltanto così si potranno invogliare i migliori e stimolare nuove energie, nuove iniziative di valore.

E' necessario, poi, che in campo documentaristico si formi in Italia una mentalità del tutto nuova. Un esponente del cinema sovietico mi diceva, al mio stupore per il numero relativamente basso di film a trama che vengono prodotti annualmente nell'URSS, come la realizzazione dei documentari di lungo metraggio sia considerata, nel suo paese, d'importanza pari, se non superiore, a quella dei film normali. E' su questa base di parità che la Russia ha potuto giungere alle conquiste che tutti le riconoscono in campo documentaristico e che sono state ultimamente ribadite anche dal festival di Cannes. In Italia, le finalità educative sono certamente meno vaste ed impellenti che in Russia, tuttavia un criterio di parità tra le due espressioni cinematografiche del film ad intreccio e del film a carattere documentario sarebbe una conquista d'importanza risolutiva. Non dico certamente che anche in Italia si dovrebbe realizzare un numero di documentari a lungo metraggio uguale a quello dei film a soggetto, ma sarebbe altamente vantaggioso per il nostro cinema e per il nostro popolo se potessimo contare un certo numero di registi di documentari il cui lavoro fosse considerato identico per importanza e per estimazione generale a quello dei registi dei film a trama.

Chi potrebbe rischiare la produzione, da noi, di documentari a lungo metraggio? Innanzi tutto, la realizzazione di essi non dovrebbe costituire un rischio maggiore di quella degli altri film, in quanto tali documentari, qualora risultassero meritevoli artisticamente e culturalmente, dovrebbero essere ammessi a godere le stesse provvidenze concesse ai film normali. Inoltre, abbiamo un ente che già in tale campo ottenne, nel passato, affermazioni notevoli, particolarmente nel settore scientifico: l'Istituto nazionale LUCE. E' oggi ad esso che spetta di aprire la strada alla grande produzione documentaristica italiana, a quelle realizzazioni che

possono essere di alto giovamento all'Italia ed al suo popolo, tanto sotto l'aspetto artistico che sotto quello educativo e di aumento della conoscenza del nostro paese.

Qui si entra in un altro argomento: quale indirizzo dovrebbe avere questa produzione documentaristica così intensificata? A mio parere, essa dovrebbe svilupparsi simultaneamente lungo le tre direttrici del film d'arte, del film illustrativo-esplicativo e di quello scientifico-didattico.

Oggi, i documentari e cortometraggi d'arte non rappresentano più dell'uno-due per cento della numericamente imponente produzione italiana. Senza parlare dei risultati. Il motivo è stato detto: l'inutilità, anzi il danno finanziario di uno sforzo maggiore, dato l'attuale regime di sfruttamento e di premi. Per quanto riguarda i film di tipo illustrativo-esplicativo, che certamente risulterebbero di numero maggiore degli altri, il discorso merita qualche esemplificazione.

I documentari che riproducono quadri insigni o gli aspetti più decantati delle nostre più celebri città dovrebbero essere finalmente banditi dagli schermi. Un'opera o la personalità di un pittore dev'essere rivissuta, interpretata artisticamente o spiegata tecnicamente. I belgi, di recente, ci hanno dato lavori magistrali in quest'ultimo senso. Perché un dipinto è bello, su quali basi tecniche poggiano le sue armonie, i suoi valori? Nessuno ha risposto, in questa ricchissima terra d'arte che è l'Italia, a simili domande dallo schermo. Il nostro paese, poi, possiede bellezze naturali e architettoniche ignote o mal conosciute in numero incomparabilmente superiore a quello delle più celebrate. Scoprire l'Italia prima agli italiani e poi agli stranieri dovrebbe essere il compito più alto della nostra documentaristica.

Vi sono infine ancora due campi, un appena incominciato ad arare ed uno del tutto incolto, nella produzione italiana di cortometraggi, che andrebbero curati sì da dare sollecitamente e copiosamente fiori e frutti: quello del disegno animato e quello dei programmi per la televisione, programmi da sfruttare ora all'estero e domani anche da noi, affinché non giungano primi gli stranieri.

Dinanzi a tanti compiti e a tanta attività, i tre miracoli verificatisi a Roma in questo primo anno del secondo mezzo secolo finiscono forse per apparire modesti. Ebbene, affinché da essi nascano nuovi e maggiori prodigi bisogna avere sempre nuova e maggiore fede, sempre nuovo e maggior fervore di operosità. Bisogna non stancarsi di portar pietre a questa autentica, meritevolissima causa, ed anche di lanciarle in suo favore: l'edificio che nascerà potrà essere, un giorno, un vanto di tutti gli italiani.

# DIBATTITO SU VENEZIA

## Bianchi

La mia esperienza, ormai antica, del festival veneziano, e recente, di quello di Cannes non può suggerire che un benevolo scetticismo. A differenza delle arti sorelle, il cinematografo ha infatti due grossi privilegi che ne determinano l'imperio spirituale. Il primo privilegio è la sua potenza immediata sul pubblico, ciò che influisce favorevolmente sui "benpensanti" di destra e di sinistra, preoccupatissimi di preservare dal contagio i loro adepti. Il secondo privilegio consiste nel fatto che il cinema reca con sé interessi economici cospicui, ciò che dopo averne impedito all'origine la piena libertà finisce poi, ovviamente, per limitarne l'influenza all'epilogo.

Aggiungendo l'attributo benevolo al nostro scetticismo volevamo tuttavia suggerire che qualcosa è possibile fare. A Cannes è risultato chiaro quest'anno che con un po' di buona volontà è possibile ottenere un panorama delle espressioni filmistiche mondiali un po' più completo di quel che ci abbiano offerto le ultime edizioni veneziane. Un altro punto sul quale sembra opportuno insistere riguarda le "personali" o re-

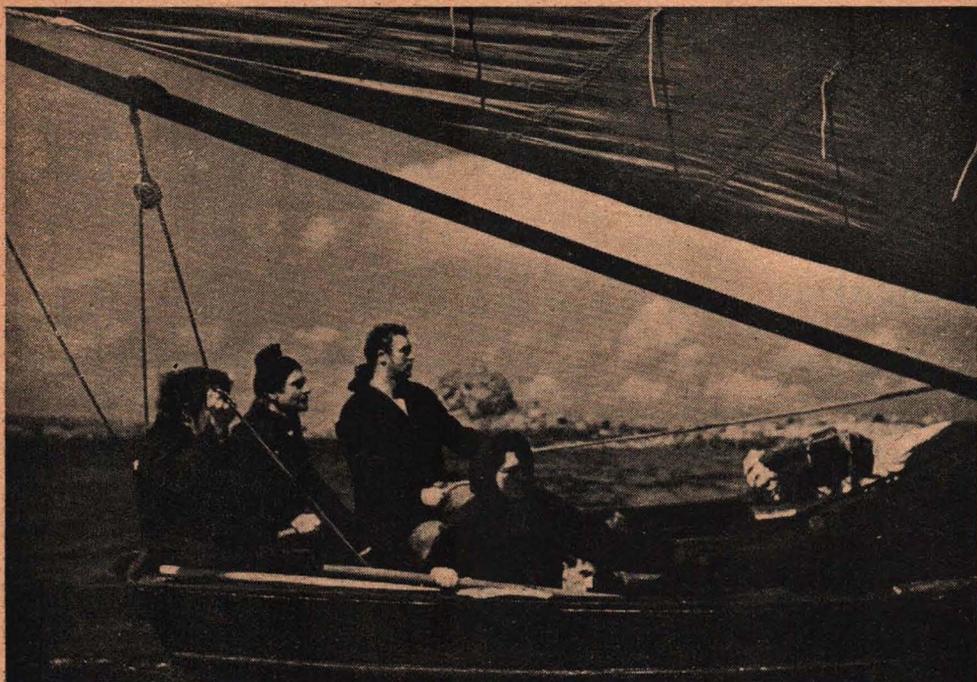
trospettive che dir si voglia. Man mano che il tempo passa risulta sempre più chiaro che il cinema del passato, con speciale riguardo agli anni tra il '25 e il '40, ha detto parole di importanza vitale. I festival dovrebbero preoccuparsi di permettere una "rilettura" agli studiosi e un'accesione diretta delle fonti ai più giovani. Invece dei chilometri di celluloidi insensata, che tra l'altro rivedremo puntualmente nelle sale normali, quanto sarebbe più utile lo studio di opere introvabili, tipo "Front Page" o "Underworld" o "Il paese del peccato"!

Altro tasto dolente è la giuria, sia a Cannes che a Venezia. Per tacer dei nostri, si son visti legiferare a Cannes il noto autore di "vies romancées" André Maurois e Madame Bidault: segno evidente del "complesso di superiorità" di tanta brava gente nei riguardi del cinema. Ha bisogno di protezione, secondo loro. Ora, mentre non accade mai che nella giuria di un premio letterario o di una mostra d'arte venga chiamata gente che non ha nulla da spartire con la poesia o con le arti figurative, nel cinema letterati ignari di qualsiasi nostro problema vengono invitati a giudicare di cose di cui non capiscono nulla. Poi ac-

cade che si prenda "Justice est faite" per un film importante (Venezia) e che si creda "Il cammino della speranza" un'opera meno significativa di "Napoli milionaria" (Cannes)!

## Calderoni

Caro direttore, rileggendo l'articolo su Cannes e Venezia, apparso sull'ultimo numero di Filmcritica, ora che tu mi inviti a entrare nel dibattito aperto dalle ultime righe dell'articolo stesso su come migliorare la massima manifestazione cinematografica italiana, mi accorgo che l'ignoto autore (non sarai tu per caso?) ha dovuto sfogare un incomprensibile rancore verso la mostra stessa e coloro che vi partecipano come pubblico, prima di riuscire, in pochissime righe, ad abbozzare il problema che ci sta a cuore. Ma che gli ha fatto Venezia? E' stato forse derubato della valigia in albergo e dell'orologio durante una proiezione? Solo in questo caso una tanto dichiarata antipatia per tutto ciò che si svolge durante il mese di agosto nella Serenissima, può avere una giustificazione. Comunque siano andati i suoi



« Dio ha bisogno degli uomini » il film per il quale si sono accese, l'altro anno, le più strane polemiche sul Festival di Venezia.

fatti personali, debbo dire che non è serio impostare un dibattito scrivendo tre colonne di roba e dedicando i tre quarti di questo spazio a contumelie sciocche e a confronti che non stanno in piedi. A sentir lui, infatti, da quando gli "orientali" hanno cominciato a rifiutare sistematicamente gli inviti di Palazzo Giustinian, tutto è cambiato precipitato, crollato. La manifestazione veneziana ha perso dinamicità e la cultura è emigrata. Dove? A Karlovy Vary e ad Antibes. Non è finita: sempre da quel momento funesto i giornalisti, attori, registi, produttori, che si danno convegno sulla laguna, sono di-

ventati "chierichetti" che, abbandonata ogni forma civile, non meritano considerazione se non come tipi di una "fau-na snobistica concentrata vita natural durante nelle dorate prigioni dell'Excelsior o del Carlton". Pensate poi che questa gente si è abbruttita a tal punto che l'autore non può immaginare come si comporterebbe di fronte "a un ritratto di Stalin o una bandiera rossa nel fotogramma di un film sovietico" e nemmeno di fronte a "un affisso che porti ben visibili gli occhi a mandorla di Mao Tse Tung"!

Caro direttore, tu che fai ogni anno parte della "fau-na" veneziana e che conosci

in buona parte i bipedi che albergano in Venezia durante l'agosto, dovresti proprio, con molto tatto e molta pazienza, cercare di tranquillizzare il tuo collaboratore: è un pessimista, decisamente.

E' ovvio pertanto che non si possono accettare le premesse biliose a quelle venti righe dell'articolo in cui si sfiora finalmente il problema. E detto questo, aggiungo subito che non sono disposto a difendere la Mostra veneziana a spada tratta. Ha i suoi difetti e non sono pochi. E un dibattito sul suo stato e su come migliorarlo potrebbe essere davvero importante. Anche senza lasciarci andare in

escandescenze, possiamo riconoscere che la defezione degli "orientali" ha tolto alla manifestazione molte possibilità di rappresentare veramente un punto d'incontro internazionale e che il problema delle cinematografe minori va studiato e affrontato con maggiore solerzia se si vuole che la Mostra mantenga quell'interesse che è nei suoi scopi. Non sappiamo ancora che cosa ci riservi il programma di quest'anno e quindi possiamo sperare (non essendo dei compilatori di annunci di morte presunta) che qualcosa sia già cambiato e che l'organizzazione sia migliorata in questo campo, tanto più che la Direzione della Mostra ha affidato ai Film Clubs e alle Accademie Cinematografiche il compito di segnalare direttamente quelle opere che, a loro giudizio, meritino di essere presentate alla mostra, indipendentemente dalle segnalazioni che verranno fatte dai singoli produttori o dalle commissioni delle varie Nazioni. Questa innovazione potrebbe, se non subito almeno nel giro di qualche anno, risolvere appunto il problema delle cinematografe minori ed eliminare la possibilità che si ritorni a presentare film come *September Affair* dimenticando un *Sunset Boulevard*. Ripeto che non possiamo oggi, alla vigilia quasi della nuova edizione della Mostra, dire se qualcosa è cambiato, ma c'è da sperarlo. In caso contrario gli organizzatori dovranno spiegare come mai, avendo davanti un intero anno di lavoro, non siano an-

cora una volta riusciti a selezionare le opere da presentare. Magra soddisfazione per noi, se si vuole, ma tuttavia sarebbe già qualcosa. Un buon aiuto a questo fine potrebbe venire certo dagli "orientali" che negli anni scorsi hanno preferito (condividendo forse l'opinione dell'autore della filippica sull'odota) chiudersi nella turris eburnea di Karlovy Vary e distribuirsi gerarchicamente premi e onori. Se infatti il gruppo dei Paesi dell'Europa orientale scendesse di nuovo in lizza il panorama veneziano acquisterebbe immediatamente più largo respiro e forse sarebbe facilitata la scoperta di altre cinematografe meritorie. Infatti penso che l'organizzazione di una Mostra internazionale come quella di Venezia non possa nascere e vivere sul lavoro di alcuni funzionari isolati, ma dalla collaborazione costante di tutti coloro che direttamente o indirettamente hanno interesse a che una simile manifestazione viva e migliori.

Un'altro grosso appunto si può fare a Venezia. Si tratta della organizzazione di mostre retrospettive e personali. Finora questo lato della manifestazione è stato poco curato, mentre potrebbe diventare la spina dorsale della manifestazione stessa. Opportuni e tempestivi accordi con le Cineteche potrebbero annualmente assicurare programmi di per sé sufficienti a dare un tono a tutta la Mostra e quindi contribuire in notevole misura a quella divulgazione di opere artisticamente e culturalmente va-

lide, di cui Venezia negli ultimi anni si è andata privando.

Quest'anno sembra che la Mostra abbia organizzato la presentazione di tutte le opere che furono premiate a Venezia da quando la manifestazione è nata. Perché? Non sarebbe stato meglio prendere un periodo particolarmente importante nella storia del cinema e cercare di documentarlo il più ampiamente possibile? Non sarebbe stato meglio prendere un regista e fargli una personale il più possibile completa?

E' su questo piano che l'organizzazione veneziana pecca principalmente e coloro che si lamentano (molti per fortuna) della scarsa efficienza culturale della manifestazione hanno tutte le ragioni. Tanto più che, avendo mezzi e tempo a disposizione, non dovrebbe essere difficile mettere insieme un programma unitario e valido. Questo, secondo me, è il punto sul quale occorre maggiormente puntolare la direzione della Mostra, il punto sul quale la si può direttamente chiamare in causa. Per il resto gli organizzatori hanno evidentemente bisogno di quella collaborazione internazionale che anche in questo campo manca.

N. d. D. - Precisiamo: solo per un errore tipografico l'articolo precedente è apparso firmato da un asterisco. L'autore — che andava siglato C. C. — è C. Cosulich: non credo che la sua polemica derivasse solo da una valigia perduta, comunque fu lui ad aprire il dibattito. Qualcosa concluderà.



« L'école buissonnière » è un film di Le Chanois assai importante per i temi che affronta e che sono prevalentemente di carattere pedagogico.



# LETTERE

## al Direttore

Roma, 10-5-51

Signor Direttore,

in merito a quanto Umberto Barbaro dice nell'ultimo numero della rivista da Lei diretta, riferendosi ad alcuni miei scritti, mi consenta di precisare quanto segue:

Non ho accusato di provincialismo la cultura cinematografica italiana; mi sono anzi «rallegrato» (Cinema n. 69), nel constatare come «discutendo i problemi suscitati dall'arte cinematografica», si vengano automaticamente a coinvolgere gli argomenti più attuali e importanti». Resto invece del parere che la cultura critica italiana in genere (quindi un settore assai più ampio) non abbia approfondito filosoficamente i suoi metodi, nè resi concretamente operanti i suoi studi; i nomi e le tendenze di cui secondo Umberto Barbaro avrei fatto sfoggio, li si può ritrovare in qualsiasi manuale di storia della filosofia ad uso dei licei, Dewey lo si legge nelle scuole magistrali; citando questi nomi e queste tendenze, non intendo affatto invitare la cultura critica italiana, e tanto meno quella che studia l'espressione cinematografica, a porsi sotto la loro ombra. Intendo soltanto, ed appare chiaro, invitarla a giovare del loro contributo filosofico. Ritengo che l'opera del pensiero

umano sia continua e possa venire arricchita dalle parti più diverse.

Come ha tanto dovuto al pensiero marxista, perchè non può attingere al lavoro di altri pensatori che pur non essendo marxisti, e magari tra errori e incertezze, hanno dato un non trascurabile apporto alla scienza della realtà umana e naturale?

In quanto poi ad affermare che un'estetica ispirata a Dewey, Husserl, Jaspers (davvero singolare, trattandosi di pensatori che all'estetica non hanno rivolto particolare attenzione, e per di più profondamente dissimili tra di loro) sia un'estetica del fascismo, come fa Barbaro, lascio giudicare a chiunque conosca la loro opera. Mi accontento di osservare che i primi due filosofi furono banditi dal nazismo, il terzo praticamente messo a tacere. L'israelita Husserl e i suoi discepoli furono cacciati dal suolo tedesco: e condannata al rogo ogni loro opera.

Sono ben lontano dal concordare con gli studi e l'opera di questi filosofi. Ma mi rifiuto di credere che non si possano trovare anche in loro elementi positivi e utili, sia pure soltanto a sprazzi. Molti sono gli apporti che possono essere giovevoli agli uomini: nè si può mai respingerli a priori. Non credo che concorderebbe con questo punto di vista l'estetica del fascismo: il fascismo l'ho sofferto e l'ho combattuto da vicino, e so per lo meno quanto Umberto Barbaro cosa significhi.

Grato della pubblicazione, Le porgo i migliori saluti

VITO PANDOLFI

## Edizioni dell'Ateneo - Roma

Publicazioni cinematografiche di **BIANCO E NERO** a cura di  
**LUIGI CHIARINI**

Di imminente pubblicazione una nuova collana **Biblioteca Popolare di Cultura Cinematografica**, che metterà a disposizione degli amatori e degli studiosi del cinema, a prezzi modici, testi di carattere divulgativo ma condotti con metodo critico

Appariranno prossimamente:

L. Solaroli

G. C. Castello

F. Montesanti

L. Chiarini

F. Di Giammatteo

U. Barbaro

G. Aristarco

**Come si organizza un film**

(Manuale per il direttore di produzione)

**Piccola storia del film d'arte**

**Il Divismo**

**Problemi del cinema italiano**

**La censura**

**Guida dello spettatore di cinema**

**La critica cinematografica**

# Notiziario

## 1951

### Lizzani a Genova

Carlo Lizzani sta affrontando il film a soggetto — dopo la sua tenace e preziosa attività di sceneggiatore e di documentarista — dirigendo « Achtung banditi », sulla Resistenza del popolo genovese alla oppressione nazifascista. Auguriamo a Carlo Lizzani ed ai suoi collaboratori — Massimo Mida e l'operatore Gianni Di Venanzio — il più grande successo. Lo merita anche l'iniziativa di produrre un film con la collaborazione degli spettatori.



\* \* \*

**D**UE FILM drammatici ambientati nel mondo delle corride stanno variamente interessando la critica e il pubblico d'America. Si tratta di THE BRAVE BULLS di Robert Rossen e di THE BULLFIGHTER AND THE LADY di Budd Boetticher. Il primo film ha come princi-

pali interpreti l'attore-regista Mel Ferrer, Miroslava, un'attrice cecoslovacca sfuggita alle persecuzioni naziste ed ora cittadina messicana e Anthony Quinn. Il regista Rossen, con il suo stile asciutto e incisivo, ha saputo narrare una drammatica e sconcertante storia, riuscendo a presentare in una nuova luce fatti ed ambienti finora piuttosto infelicemente sfruttati dal cinema. Il film di Budd Boetticher, che rappresenta la prima fatica di John Wayne come « producer », ha ricevuto ottime critiche; sono stati anche molto lodati Robert Stack (un giovane attore fino a poco tempo fa adoperato in parti



“La città si difende,,

Un « si gira » del nuovo film di Pietro Germi « La città si difende ».



Van Johnson mentre si gira « Allo sbaraglio » (Go for Broke!) diretto da Roberto Pirosh, lo sceneggiatore di « Bastogne »

senza rilievo) e Gilbert Roland, quest'ultimo in un'ottima caratterizzazione.

\*\*\*

Dopo un periodo di attività non molto brillante, Henry Hathaway è tornato ad interessare la critica statunitense con il suo recentissimo **FOURTEEN HOURS**, un ottimo film ispirato ad un fatto di cronaca nera. Hathaway ha ritrovato lo stile vigoroso di **IL BACIO DELLA MORTE**, quello stile dimenticato per correr dietro alle notissime fantasie esotiche di « La Rosa Nera ». Gli interpreti principali del film sono Richard Basehart, che si sta affermando come uno dei più seri e preparati attori di Hollywood, Paul Douglas, Barbara Bel Geddes e Agnes Moorehead.

\*\*\*

Verrà dato quanto prima a Roma il primo giro di manovella di **WHEN IN ROME**, diretto da Clarence Brown e interpretato da Van Johnson e Paul Douglas. Il soggetto del film è stato scritto da Robert Buckner. Douglas e Brown sono già in Italia, mentre Johnson arriverà verso la fine del corrente mese.

\*\*\*

Un altro film ambientato in parte in Italia è **ALLO SBARAGLIO!** (Go for Broke!) che rin-

Brunella Bovo sarà quanto prima Silvia in « Delitto sull'isola delle capre » di Betti che a colori dirigerà Musso



nova e forse supera il successo di « Bastogne ». La pellicola è diretta da Robert Pirosh, il premiato sceneggiatore del film di Wellman ed è interpretata da Van Johnson, da un gruppo di attori di origine giapponese e dall'attrice italiana Gianna Maria Canale.

\*\*\*

Sembra ormai certo il ritorno allo schermo di Greta Garbo. Lo scrittore John Gunther è stato incaricato dalla « Metro » di sviluppare un soggetto che sembra particolarmente adatto alla personalità dell'attrice.

\*\*\*

Il regista Max Ophuls sta preparando a Parigi una nuova versione cinematografica di « Melo » il lavoro di Henri Bernstein già portato sugli schermi nell'interpretazione di Gaby Morlay e Victor Francen nel 1933.

\*\*\*

Un nuovo film a colori sta per entrare in lavorazione nei teatri di posa di Budapest. Si tratta di una commedia sul football diretta da Marton Keleti.

# INDICE DEL VOLUME 1°

G. ARISTARCO: <i>A proposito di «L'arte del film»</i> . . . . .	Pag. 132	— <i>Cannes e Venezia</i> . . . . .	Pag. 138
B. BÁLÁZS: <i>Materia e tema nelle riduzioni cinematografiche</i> . . . . .	» 46	G. DE SANTIS: <i>E' in crisi il neorealismo?</i> . . . . .	» 109
U. BARBARO: <i>Servitù e grandezza del cinema</i> . . . . .	» 8	S. M. EISENSTEIN: <i>Dickens e il cinema americano</i> . . . . .	» 4 e 50
— <i>Ricordo di S. A. Luciani</i> . . . . .	» 43	N. GHELLI: <i>Neorealismo americano</i> . . . . .	» 16
— <i>L'arte del film</i> . . . . .	» 82	J. IVENS: <i>Nota sui cine-club</i> . . . . .	» 119
— <i>Importanza del realismo</i> . . . . .	» 113	P. JACCHIA: <i>Cinema cinese</i> . . . . .	» 40
P. BIANCHI: <i>Dibattito su Venezia</i> . . . . .	» 169	T. KEZICH: <i>John Ford un sudista del nord</i> . . . . .	» 75
E. BRUNO: <i>I films, «Cristo tra i muratori», «La bandiera sventola ancora», «Amanti della città sepolta», «La corda di sabbia», «È più facile che un cammello» e «Domani è troppo tardi»</i> . . . . .	» 28	J. LAWSON: <i>Al servizio della società</i> . . . . .	» 85
— <i>«Il cammino della speranza», «L'edera», «Non c'è pace tra gli ulivi» e «Cronaca d'un amore»</i> . . . . .	» 59	C. LIZZANI: <i>Addio documentari</i> . . . . .	» 38
— <i>«Giungla d'asfalto», «Viale del tramonto», «Tutti gli uomini del re» e «Miracolo a Milano»</i> . . . . .	» 95	V. MARINUCCI: <i>Censura?</i> . . . . .	» 37
— <i>«Francesco giullare di Dio», «Stromboli», «Cristo proibito» e «Harvey»</i> . . . . .	» 139	— <i>Tre miracoli</i> . . . . .	» 167
G. F. CALDERONI: <i>Miciurin</i> . . . . .	» 26	P. OJETTI: <i>Soprattutto la sincerità</i> . . . . .	» 73
— <i>Dibattito su Venezia</i> . . . . .	» 169	V. PANDOLFI: <i>Lettera al direttore</i> . . . . .	» 173
L. CHIARINI: <i>Nota a Francesco</i> . . . . .	» 35	G. PUCCINI: <i>I tempi di Cinema</i> . . . . .	» 151
— <i>Il cinema e i giovani</i> . . . . .	» 71	L. QUAGLIETTI: <i>In pericolo il cinema nazionale</i> . . . . .	» 74
— <i>La crisi c'è</i> . . . . .	» 147	J. RENOIR: <i>Incontro con Renoir (intervista)</i> . . . . .	» 156
E. CONTINI: <i>«Contro ogni violenza»</i> . . . . .	» 118	G. L. RONDI: <i>Legislazione e legge morale</i> . . . . .	» 158
— <i>«L'angelo azzurro»</i> . . . . .	» 163	E. ROSSETTI: <i>I circoli del cinema</i> . . . . .	» 23
C. COSULICH: <i>Il fenomeno H. G. Clouzot</i> . . . . .	» 12	G. SADOUL: <i>Il surrealismo nel cinema</i> . . . . .	» 128
— <i>«Anna Szabó» e «Cantando la vita è bella»</i> . . . . .	» 54	P. STRAND: <i>Native Land e il documentario americano</i> . . . . .	» 122
		V. TOSI: <i>Cinema scientifico</i> . . . . .	» 19
		— <i>Il cinema e l'uomo moderno</i> . . . . .	» 65
		— <i>L'età ingrata del cinema</i> . . . . .	» 136
		G. VIAZZI: <i>Nota a Native Land</i> . . . . .	» 124

**Abbonatevi a "FILMCRTICA",**

DAL PROSSIMO NUMERO INIZIA IL 2° VOLUME - NUOVO  
FORMATO, AUMENTO DI PAGINE, PREZZO INVARIATO

LA DITTA

# Comm. Nicola Filippi

*presenta il:*

## “CAB S3,,

*Il più moderno e perfetto proiettore cinesonoro a passo 16 m/m*

**PREZZO L. 460.000**

**COMPLETO DI CAVALLETTO TRASFORMATORE, RADIO E MICROFONO**

**PAGAMENTO RATEALE - OPUSCOLO GRATIS**



# Comm. Nicola Filippi

**ROMA - VIA DELLA CONCILIAZIONE, 44 - TEL. 564.442**





“VOGLIO ESSERE TUA.” di Robert Stevenson con ROBERT MITCHUM e AVA GARDNER (R. K. O.)