

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 13

NUOVA SERIE - 30 APRILE 1949



**LA PIU' DIFFUSA
RIVISTA ITALIANA
DI CINEMA**



**LA PIU' DIFFUSA
RIVISTA ITALIANA
DI CINEMA**

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume I

FASCICOLO 13

Anno II - 30
Aprile 1949

Questo fascicolo contiene:

Cinema-gira	386
B.	
Fabbricanti di diligenze	389

OMAGGIO A FRANCESCO:

GUIDO ARISTARCO	
<i>Il critico e il teorico</i>	390
MARIO VERDONE	
<i>Il direttore del Centro</i>	393
<i>Testimonianze di allievi</i>	394
GLAUCO VIAZZI	
<i>Lo sceneggiatore e il regista</i>	395
<i>Testimonianze di amici</i>	399
FRANCESCO PASINETTI	
<i>Parlatorio</i>	402

GIORGIO PROSPERI	
<i>Neorealismo americano</i>	403
O. D. F.	
<i>Rider's indigest</i>	405
RENZO RENZI	
<i>Galleria: Massimo Girotti</i>	406
LEONIDE MOGUY	
<i>La gioventù è innocente</i>	408
ORESTE DEL BUONO	
<i>Biblioteca</i>	409
P. R. PERSICHINI	
<i>Primordi del film giallo</i>	409
ANTONIO CHIATTONE	
<i>Retrospective: "Il fu Mattia Pascal"</i>	410
G. A.	
<i>Film di questi giorni</i>	412
L. Q.	
<i>Nasce "Totò il buono"</i>	414
DOM.	
<i>Pastina e il film storico</i>	414
V. T.	
<i>Circoli del cinema</i>	415
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	416
SPARTACO GIANOGGIO	
<i>La questione panfocale</i>	Terza di copertina

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERRUCCIO PRISONE *

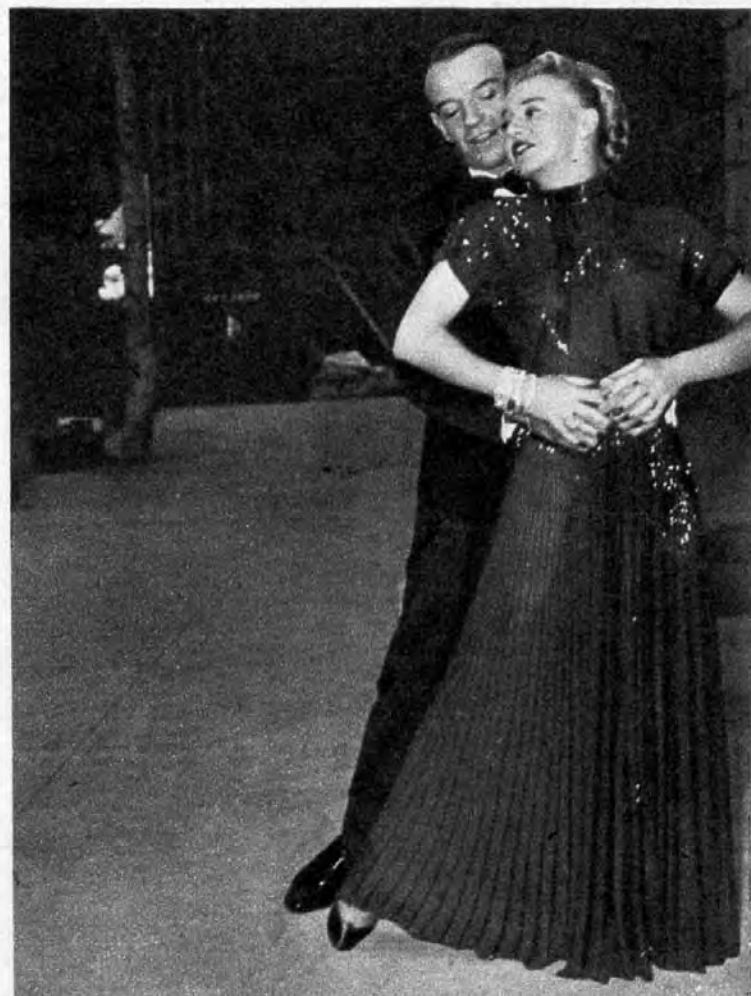
DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Fauro, 84 - Tel. 873159
PARIGI: 5, boulevard de Latour-Maubourg, Paris VIII - NEW YORK: 166 West, 48th
Street, New York City 19 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'amministr.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100, estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Forza espressiva di Bette Davis in un singolare primo piano.



Una singolare fotografia di Katharine Hepburn tratta dal film « Without Love » (Senza amore), realizzato da Harold S. Bucquet nel 1945.



Fred Astaire e Ginger Rogers, dopo il loro « divorzio » cinematografico, si sono di nuovo riuniti per il film « The Barkleys of Broadway ».

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate...

...le riprese del film *Tornerai* (Central Film), regista Domenico Gambino, interpreti Paola Barbara, Maria D'Agata, Piero Palermi.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: *Terra di Dio* (Berit Film, vecchio titolo: *Dopo l'uragano*), in esterni a Stromboli, regista Roberto Rossellini, interprete Ingrid Bergman; *Cielo sulla palude* (ARX), in interni a Roma, regista Augusto Genina, interpreti Rubi D'Alma, Ines Orsini, Mauro Matteucci, Giuseppe Marletta, Domenico Viglione-Borghese; *Il lupo della Sila* (De Laurentiis - LUX), in esterni in Calabria, regista Duilio Coletti, interpreti Amedeo Nazzari, Silvana Mangano, Vittorio Gassmann, Jacques Sernas, Luisa Rossi, Olga Solbelli, Laura Cortese e il cane lupo Ador; *Rondini in volo* (Mayor Film), in esterni nei dintorni di Roma, regista Luigi Capuano, interpreti Andrea Checchi, Massimo Serato, Giovanni Grasso, Mario Ferrari, Umberto Spadaro, Guido Celano, Clara Calamai; *La luce che non si spegne* (O.R.S.A. Film), in esterni nei dintorni di Roma, regista Vittorio B. Cottafavi, interpreti Gino Cervi, Maria Denis, Leonardo Cortese, Luigi Tosi, Tino Buazzelli, Daniela Benson; *Gente così* (ICET - Artisti Associati), in esterni nei dintorni di Milano, regista Fernando Cerchio, interpreti Camillo Pilotto, Luigi Tosi, Raffaello Niccoli, Renato De Carmine e altri; Ralph (Pa-

thè - Italia), in interni a Roma, regista Jacopo Comin, interpreti Jone Salinas, Eleonora Rossi, Gaby Morlay, Peter Trent, Maria Grazia Francia, Olympe Cristina (con una versione francese diretta da J. Gehret); *E' primavera* (Universal-cine, vecchio titolo: *Il bigamo celibe*), a Milano (esterni e interni dal vero), regista Renato Castellani, attori non professionisti; *Vespro Siciliano* (E.P.I. C.A. Film), in esterni a Palermo, regista Giorgio Pastina, interpreti Marina Berti, Clara Calamai, Roldano Lupi, Aroldo Tteri, Stephen Barklay, Paul Muller, Aldo Silvani, Carlo Tamberlani, Gabriele Ferretti.

"Città Alta"...

...è il titolo del primo cortometraggio che la Record Film di Bergamo, una Casa di produzione costituitasi di recente, metterà in cantiere in questi giorni. La Record Film intende specializzarsi in questo particolare genere di film, di cui, in particolare curerà la diffusione sul territorio nazionale e all'estero. Direttori artistici della Record Film sono Giulio Questi e Corrado Terzi (che i lettori di questa rivista ricorderanno come uno dei nostri collaboratori). E' prevista, entro l'anno la realizzazione di un primo gruppo di cortometraggi da realizzarsi in parte a Bergamo (su soggetti di carattere locale) e in parte in altre regioni.

"Fabiola" ha subito...

...alcune modifiche. Prima che il film affrontasse le seconde visioni, Blasetti ha apportato

alcuni ritocchi e ha presentato il nuovo montaggio a un gruppo di critici e di studiosi di cinema. Secondo l'Agenzia Telegraph, col nuovo montaggio, il film ha acquistato «stringatezza» e «una più viva chiarezza della narrazione».

La LUX ha definito...

...il programma della sua prossima attività. Esso comprende: Anselmo ha fretta, produzione Baccio Bandini, regia Gianni Franciolini, interprete Gino Cervi, data d'inizio 2 maggio; Come scopersi l'America, produzione Rovere, regia Carlo Borghesio, interpreti Macario e Delia Scala, data d'inizio 15 maggio; Non c'è pace tra gli ulivi (già annunciato col titolo *Ultimo incontro*), produzione Domenico Forges Davanzati, regia Giuseppe De Santis, interpreti Silvana Mangano e Raf Vallone, data d'inizio 15 giugno. A questi seguiranno: Miss Italia, produzione ATA (Mambretti), regia Alberto Lattuada; Terroni, produzione Rovere, regia Pietro Germi; Adamo ed Eva, produzione Dino De Laurentiis, interpreti Totò o Macario e Silvana Mangano; Guardie e ladri, regia di Luigi Zampa. Ancora dubbio è Paese felice. Rinvitato il progetto del film tratto dal romanzo *South Wind* di Graham Greene, Mario Soldati sta preparando per la LUX, associata a una Casa inglese, una commedia satirica sul mito dell'intraprendenza e della virilità latina, commedia derivata da *Quel bandito sono io* di Peppino De Filippo. Attualmente, Soldati è

a Londra, sceneggiando il film con lo scrittore inglese Noel Langley, autore di *Lucrezia non mi guardare*, satira sulla fedeltà coniugale della moglie di Collatino. Quale protagonista viene annunciato Robert Newton.

Anche in Italia...

...si produrrà in Technicolor. Il dott. Guido Manera, presidente della Phoenix Film, è tornato da Parigi dove ha firmato un importante accordo in base al quale la Phoenix Film inizierà in maggio una propria produzione di Technicolor, con ripresa diretta in 35 mm. Il dott. Manera ha annunciato di avere già impostato la preparazione di un primo gruppo di 4 documentari e cortometraggi da girarsi nell'estate sotto la direzione di Vittorio Gallo. A questo primo gruppo seguirà subito un secondo; e non è escluso che in Technicolor venga realizzato uno dei film a soggetto che la Phoenix ha in preparazione.

Una Mostra retrospettiva...

...del cinema si svolgerà a Roma dal 2 al 12 maggio, sotto gli auspici della Presidenza del Consiglio e della E.I.A.F. La Cineteca Italiana che organizza la Mostra con la collaborazione del Centro Sperimentale di Cinematografia, annuncia il seguente programma: 1) I due timidi di René Clair e tre film di Méliès; 2) Il cappello a tre punte di Camerini e una selezione di film muti italiani; 3) L'angelo azzurro e *Salvation Hunters* di Sternberg; 4) *L'Atalante* e *Zéro de conduite* di Jean Vigo; 5) Il vampiro e *Pagine del diario di Satana* di Dreyer; 6) *L'opera del quattro soldi* di Pabst e *Genuine di Wienen*; 7) *Nana* e *La petite marchande d'allumettes di Renoir*; 8) *M. e una selezione di Metropolis* di Lang.



A sinistra: Ginger Rogers rilegge la sceneggiatura di «The Barkleys of Broadway», film musicale in technicolor. A destra: Anna Magnani a Londra, durante un ricevimento in suo onore al Brown Hotel. La Magnani interpreterà, diretta da William Dieterle, un film che ha per sfondo Stromboli, la stessa isola dove Ingrid Bergman e Roberto Rossellini stanno girando «Terra di Dio» (già annunciato come «Dopo l'uragano»).

9) Tempeste sull'Asia di Pudovkin e film d'avanguardia di Richter, Clair, Fischinger, ecc.; 10) Nascita di Charlot, antologia delle più belle comiche di Charlie Chaplin dalle origini a Il monello.

Per il trimestre...

...gennaio-marzo, il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici ha segnalato, quali possessori di notevoli requisiti artistici e tecnici, i seguenti film: all'unanimità, in nome della legge (italiano), di Pietro Germi; La perla (messicano), di Fernandez; La città nuda (americano), di Jules Dassin; a maggioranza, Amleto (inglese), La colpa di Janet Ames (americano) e Lettera da una sconosciuta (americano).

Prosegue la preparazione...

...di Quo vadis? Il direttore di produzione del film, Henry Hennigson, e il Presidente di Cinecittà, Tilo Marconi, hanno firmato l'accordo che praticamente mette a disposizione della M.G.M. l'intero stabilimento fino al 31 dicembre. Già al primo giugno, Cinecittà sarà perfettamente a punto per poter eseguire le riprese in technicolor sia per gli impianti elettrici, sia per gli impianti del condizionamento dell'aria necessario nei teatri di posa per il calore derivante dall'elettricità, sia infine per la messa in azione di generatori di corrente che avranno una potenza di seimila ampères. A quanto si dice, gli interpreti delle parti di Ursus e di Poppea saranno scelti fra gli attori italiani, mentre per la parte di Petronio Arbitro si fa il nome di Robert Donat e per quella di Vinicio il nome di Gregory Peck.

Una Commissione di esperti...

...sta preparando la lista dei film stranieri da invitare alla X Mostra di Venezia. Questa Commissione è stata nominata per affiancare l'opera del giornalista Antonio Petrucci nominato Direttore generale della Mostra stessa, dopo le varie rinunce di cui abbiamo già dato notizia.

Abbiamo rivisto a Roma...

...Valentina Cortese, niente affatto mutata dall'aria di Hollywood. Per il momento non ha voluto precisare le sue intenzioni, ma ha dichiarato che si tratterà in Italia alcuni mesi.

I gusti cinematografici...

...dei nostri parlamentari sono stati saggiati dal settimanale L'Elefante che ha rivolto a dieci senatori e deputati questa domanda: « Quale film le è maggiormente piaciuto nel periodo 1948-49? ». Nitti, Porzio e Segni hanno risposto che da tempo, per diverse ragioni, non frequentano i cinematografi. Andreotti ha dichiarato che la sua attenzione « è stata particolarmente attirata da In nome della legge ». Al comunista on. La Rocca è piaciuto Notorious, l'on. Campilli ha provato « diletto » a vedere Duello al sole e Fabiola, l'on. Nenni ha visto con molto « interesse » Anni difficili che gli sembra « lo specchio dell'anima nazionale »; al-

l'on. Longo sono piaciuti Anni difficili e In nome della legge, all'on. Malvestiti Amleto, all'on. Saragat Via col vento. Interrogati anche riguardo all'attore che preferiscono, Nitti, Porzio e Segni non hanno dato alcuna risposta; Andreotti preferisce Massimo Girotti e Carla del Poggio; Campilli, Michèle Morgan e Massimo Serato; Nenni, Ingrid Bergman; Malvestiti, Jean Gabin e Anna Magnani; Longo, Massimo Girotti; Saragat, Greta Garbo, Merle Oberon e Massimo Serato. La risposta più completa è quella dell'on. La Rocca: « Fra gli attori preferisco senz'altro Charles Boyer specie in Delirio ed in alcune scene di Arco di Trionfo. E preferisco fuor di dubbio l'intelligente espressione di Ingrid Bergman alle gambe (sia pure... eloquentissime) di Rita Hayworth ed alla morbidezza di Hedy Lamarr che pure tutti dicono una musica degli occhi ». Com'è noto, deputati e senatori fruiscono di una tessera di libero ingresso in tutti i cinematografi e quindi dovrebbero essere molto al corrente della produzione cinematografica.

FRANCIA

Il film non è un'opera collettiva...

...ma il risultato di una collaborazione: questo stabilisce una sentenza del Tribunale Civile di Parigi. Per conseguenza, il produttore non ha alcun diritto morale sul film tranne che non possa portare la prova della sua collaborazione intellettuale. La sentenza è stata emessa in seguito all'azione intentata da Bernard Zimmer e Pierre Blanchard alla Société Gaumont che aveva operato dei tagli al film Un seul amour senza interpellarli. Zimmer e Blanchard hanno ottenuto 100 mila franchi di danni per ciascuno. Analogamente, hanno ottenuto 100 mila franchi di danni ciascuno Marcel Carné e Jacques Prévert che avevano intentato causa alla Pathé perché aveva « condensato » Les Enfants du Paradis.

I Direttori dei cinematografi...

...temono la televisione. Riuniti in assemblea, essi hanno deciso di rifiutare il passaggio sui loro schermi della pubblicità per gli apparecchi di televisione, comunque essa sia fatta. Hanno inoltre richiamato l'attenzione delle autorità sulla necessità di far pagare la debita tassa a quei caffè o altri locali pubblici che protettano spettacoli cinematografici televisionati.

Al Congresso Mondiale della Pace...

...che si è svolto a Parigi, Charlie Chaplin ha inviato il seguente telegramma: « Sono molto lieto di unirmi alla legione di coloro che desiderano pace e dignità nel mondo intero. Aggiungete pure il mio nome nel Comitato di collegamento internazionale dei partigiani della pace ». Come si ricorderà, nell'estate del 1948, l'Associazione francese della critica cinematografica aveva preso l'iniziativa di proporre che il Premio Nobel per la pace fosse assegnato a Charlie Chaplin.



La « vecchia guardia » del cinema americano continua ad assottigliarsi. Anche il cattivo dal cuore grande come una casa se n'è andato: Wallace Beery è morto il 15 aprile a Hollywood, all'età di 60 anni, dopo trenta anni di attività cinematografica. La lista dei suoi film, da « I tre Moschettieri » (1920) a « Bascomb, il mancino » (1946) è lunghissima. Ricordiamo, in particolare: « Il campione » (1931), « Grand Hotel » (1932), « Pranzo alle otto » (1933), « Viva Villa » (1934), « Sui mari della Cina » (1935) e, fra i più recenti, inferiori ai primi poiché l'attore era ormai costretto a ripetere senza variazioni la medesima formula, « L'uomo del Wyoming ». Molti dei film interpretati da Wallace Beery negli ultimi dieci anni non sono ancora arrivati sui nostri schermi.

Henry Hathaway...

...è arrivato a Parigi. Dovrà dirigere il nuovo film di Tyrone Power The Black Rose la cui azione si svolge nel XIII secolo. Il film sarà girato in Africa del nord e in Inghilterra.

A partire dal 1 marzo...

...è stata limitata, per la durata di un anno, la programmazione dei cinegiornali di attualità. La disposizione è dovuta alla scarsità di pellicola positiva.

Il Comitato di difesa...

...del cinema francese ha diffuso un manifesto in cui fra l'altro si legge: « Il settanta per cento degli spettatori preferiscono i film francesi. Perché vi vengono mostrati così pochi film francesi, perché vedete tanto raramente i vostri interpreti

preferiti quando nel 1948 sono stati girati in Francia 94 film? In gennaio, sugli schermi parigini, sono usciti 36 film di cui 23 americani, 8 di altre nazionalità e soltanto 5 francesi. La saturazione dei nostri schermi provocata dai troppi film stranieri è un pericolo mortale per la nostra produzione nazionale. Una quarantina di film francesi attendono da mesi di esservi presentati ». Dopo aver elencato gli attori e le attrici che hanno interpretato questi 40 film, il manifesto continua: « Ogni film non sfruttato è un nuovo film francese che non esce; è l'assfissia della nostra produzione; è la chiusura dei nostri stabilimenti; è la disoccupazione per gli autori, gli attori, i tecnici e gli operai. Bisogna che i film francesi abbiano la priori-



James Stewart e June Allyson durante una ripresa del film «The Stratton Story», diretto da S. Wood.

za sugli schermi francesi. Bisogna che i film stranieri vadano all'estero (particolarmente in tutti quei paesi che ci inviano i loro film). E conclude: «Perché il cinema francese è la voce della Francia».

SVIZZERA

Sulle nevi di Zermatt...

...Leopold Lindtberg ha iniziato le riprese di Swiss Tour BXV, film di produzione associata americana e svizzera. Cornel Wilde vi sostiene la parte di un marinaio americano che va a passare una licenza in Svizzera e vi scopre il paesaggio e l'amore. Le principali interpreti femminili sono due attrici francesi: Josette Day e Simone Signoret.

RUSSIA

Un gruppo di critici...

...cinematografici sono stati accusati di sabotaggio e di deviazionismo nei riguardi dell'industria sovietica. La Pravda e altri giornali hanno richiesto la eliminazione del «cosmopolitismo borghese» dall'industria cinematografica. Particolarmente preso di mira è stato L. Braunberg, accusato di aver lodato «i film borghesi e di aver indicato che l'arte cinematografica sovietica ha le sue origini in America e si è sviluppata sotto l'influenza dei registi americani, francesi e tedeschi».

SPAGNA

51 film a soggetto...

...e 142 cortometraggi, ecco il bilancio della produzione spagnola nel 1948. Questi film sono costati complessivamente 170 milioni di pesetas, forniti principalmente dallo Stato con gli introiti delle tasse sui film stranieri presentati in Spagna. Nel corrispondente periodo, i film stranieri importati sono stati 112, così suddivisi: 58 americani, 18 messicani, 14 argentini, 11 italiani, 4 francesi, 3 svedesi,

2 inglesi, uno svizzero e uno danese.

INGHILTERRA

Una recente statistica...

...informa che nel 1948, nei 31 stabilimenti britannici sono stati realizzati 71 film, di cui 63 da produttori inglesi e 8 da produttori americani. Il numero massimo di persone impiegato nella produzione è stato di 7.800 nell'estate del 1948, il numero minimo 2.000 nel febbraio di quest'anno. I film di maggior costo sono stati Bonnie Prince Charlie, di produzione Korda (600 mila sterline), Amleto (550 mila sterline), London belongs to me, del gruppo Rank (500 mila sterline).

INDIA

A Nuova Delhi...

...nella prima quindicina di maggio si svolgerà un Festival internazionale cinematografico al quale l'Italia parteciperà col film Senza pietà, di Lattuada.

GERMANIA

La produzione tedesca...

...sta rifacendo le ossa. Durante il 1948 sono stati messi in cantiere 68 film, fra cui 14 documentari. Alcuni di questi film sono ancora in lavorazione. Helmut Käutner, una delle figure più importanti dell'attuale ripresa, ha abbandonato la Camera Film Gesellschaft per costituire una Casa di produzione indipendente.

BRASILE

Il Governo brasiliano...

...ha emanato un decreto che limita la percentuale dei distributori al 42 per cento. La disposizione ha messo soprattutto in allarme i distributori dei film americani che vedono minacciati i loro floridi guadagni.

ARGENTINA

Produzione associata...

...con gli americani anche in Argentina, sempre a causa dei crediti congelati. La Republic International ha infatti iniziato

a Buenos Aires la realizzazione di un film (La Vengadora) in doppia versione, spagnola e americana. Parte dei 650 mila dollari di spesa previsti per questo film, saranno tratti dai crediti bloccati.

STATI UNITI

Rossano Brazzi...

...lascia Hollywood e torna in Italia, scritturato da Ferruccio Caramelli per la parte maschile principale nel film Stromboli, che sarà parlato in inglese e diretto da William Dieterle. La data di inizio del film è stata fissata per il 15 maggio prossimo ed è già partita per Roma Geraldine Brooks che prende parte anche al film. Ma la «star» del film è Anna Magnani. Non ci vuol molto a capire che Anna ha voluto impegnarsi in un film che ha per sfondo la stessa isola dove sta già «girando» la sua rivale: Ingrid Bergman. Il confronto è pericoloso; ma Anna ha coraggio e merita una rivincita. Se non altro nel senso che anche la sua interpretazione sarà importante. Intanto, questo «capriccio», Anna lo sta pagando già sui giornali americani i cui cronisti cinematografici, dopo di averle fatto fare le spese del romanzo d'amore Rossellini-Bergman, ora trionfano su questo film il cui annuncio è scoppiato come un fulmine. Two on Stromboli, è il titolo di una notizia apparsa sul Tribune, e su un altro foglio si avverte di non confondere Stromboli, titolo del film di Anna con quello del film di Ingrid, che si svolge nella stessa isola, che verrà girato nello stesso periodo.

I produttori americani...

...sono sempre più preoccupati per l'ammontare dei loro crediti bloccati all'estero. Per recuperare almeno una parte di quelli che sono in Italia hanno iniziato trattative con un Seminario cattolico americano, il North American College, che, per ampliare i propri impianti,

impiegherà i capitali cinematografici bloccati rifondendo in America i produttori interessati. A proposito di tali trattative, la MPEA ha emanato un comunicato in cui si dichiara: «La Associazione (dei produttori) sta conducendo trattative col North American College che desidera ampliare i propri impianti di Roma per l'istruzione dei sacerdoti. Il North American College, che ha la sua sede principale nel Maryland, è sostenuto da capitali americani. La cifra considerata dai presenti negoziati si aggira sul milione di dollari. Né il Vaticano né l'Archidiece di New York hanno mai preso parte ai negoziati in questione. Qualunque accordo dovrà avere l'approvazione del Governo italiano». La smentita alla partecipazione del Vaticano e dell'Archidiece di New York alle trattative deriva dal fatto che, secondo certe voci, le trattative stesse erano state iniziate dal Cardinale Spellman. Sembra che la cifra complessiva prevista in questa specie di «clearing» sia di 3 milioni di dollari.

L'attività della MPEA...

...(Motion Picture Export Association) la quale monopolizza l'esportazione dei film americani in Bulgaria, Cecoslovacchia, Ungheria, Polonia, Romania, Jugoslavia e Russia, continuerà la sua attività fino all'agosto del 1950, anziché fino al settembre di quest'anno. Per la Germania, l'Austria, il Giappone, l'Indonesia e la Corea, paesi che attualmente entrano anch'essi nella sfera di competenza della MPEA, non è stata, per il momento, presa alcuna decisione.

Basta con la propaganda...

...e con la mania di fare di ogni film un messaggio sociale, ha dichiarato il regista Sam Wood, incitando la produzione a tornare a programmi di puro e semplice divertimento.

L'assegnazione degli «Oscar»...

...ha scatenato un putiferio. Poiché ben otto «Oscar» sono andati a due opere inglesi, la Metro Goldwyn Mayer, la R.K.O., la Paramount, e la 20th. Century-Fox hanno ritirato il loro appoggio finanziario alla Motion Picture Academy of Arts and Sciences, assegnatrice degli Oscar, dichiarando di «non voler creare sospetti di collusioni commerciali nell'assegnazione di premi artistici». Il Presidente dell'Accademia, l'attore Jean Hersholt, ha dichiarato che farà a meno dei loro appoggio e ha avuto parole dure contro il commercialismo di certi produttori.

Altri attori...

...che diventano produttori: Joan Fontaine produrrà, insieme con William Dozier, A Very Remarkable Follow; James Cagney e William Cagney hanno in programma due film; Humphrey Bogart e Robert Lord produrranno per la Columbia Knock On Any Door e Tokyo; Joan Crawford sta terminando Miss O'Brien; Ida Lupino prepara Not Wanted e Mickey Rooney Quick Sand, con Peter Lorre.

NUOVA SERIE

30 APRILE

1949

CINEMA

13

FABBRICANTI DI DILIGENZE

BASTA dare un'occhiata all'elenco dei film attualmente in lavorazione in Italia, per sentirsi invasi dallo scoraggiamento; né le cose migliorano se si esaminano i film che andranno in lavorazione fra poco. Salvo rare eccezioni, si tratta di lavori affidati a registi di provata incapacità e di sicuro cattivo gusto, quindi non sono necessarie doti profetiche per affermare in anticipo che risulteranno brutti sotto ogni aspetto: non interesseranno il pubblico meglio provveduto, che cerca l'opera d'arte, e non avranno neppure quel minimo di mestiere che occorre per tener desta l'attenzione dello spettatore medio, il quale va al cinematografo per svagarsi durante un paio d'ore.

Non siamo tanto ingenui da domandarci come mai ciò possa accadere: generalmente i film si combinano a tavolino, fra un signore provvisto di milioni e un altro signore provvisto di abilità dialettica. Si dà il caso che alcuni fra i più deleteri registi del cinema italiano siano particolarmente dotati di parlantina, cosicché essi riescono a farsi affidare dei milioni sui quali incombe un tristo destino, e tristemente li adoperano. Ciò è assai dannoso per la nostra cinematografia, la quale ha necessità, più ancora che di capolavori, di film di mestiere ben fatti, che le facciano riguadagnare la simpatia del gran pubblico.

Per quanto riguarda i film importanti, non v'è ragione di preoccuparsi: abbiamo quattro o cinque registi eccellenti, i quali dirigono un film ciascuno ogni anno, dimodoché, pur considerando le possibilità d'errore, possiamo sempre contare su due o tre opere veramente riuscite in ogni stagione, ed è il massimo che qualsiasi cinematografia abbia mai dato. Ma poi, da quei bellissimi film, generalmente cadiamo nello sciocchezzaio più detestabile; storie insulse, raccontate pessimamente da pseudo-registi, recitate in modo melenso da attori di terz'ordine. Film in cui niente funziona, la trama è stupida, le carrellate ballano, le dissolvenze sono fuori posto, e il montaggio sembra fatto dal fattorino dello stabilimento.

Sentiamo ripetere ogni giorno che il cinema è un'industria, e ce lo ricordano con tono di rimprovero tutti coloro i quali pretenderebbero di vederci rinunciare ad ogni tentativo d'arte. Ma se si tratta di un'industria, sia almeno un'industria seria; assodato che la Lancia e la Fiat fabbricano automobili di buon livello tecnico, con motori perfettamente funzionanti, non crediamo che qualcuno finanzierebbe una fabbrica specializzata in automobili con le ruote ovoidali e l'avviamento a manovella. Dunque, anche nel cinema, l'industria come tale deve mantenere una certa dignità e non scendere mai sotto un livello medio di rendimento. Noi non proviamo alcun entusiasmo per i film fatti da mestieranti, sappiamo però che sono necessari per tenere in piedi l'industria e per interessare la grande massa del pubblico. Ben vengano, dunque, anche da noi, i buoni mestieranti che sappiano raccontare in modo interessante una storia ben scelta, anche se di sapore rotocalcografico. Venti film di tal genere gioverebbero dal lato commerciale alla nostra cinematografia

assai più di dieci capolavori; ma non abbiamo mai avuto quei venti film, perché troppi produttori sono convinti che il pubblico sia una bestia affamata, che mangerà pan di crusca senza accorgersi che vi manca la farina. Così si afferma sempre più, presso lo spettatore medio, il film americano, che non è quasi mai un capolavoro, ma è spessissimo un buon prodotto, ben confezionato, e degnamente avvolto in cellophane. In America v'è tutta una complessa organizzazione che assicura la riuscita tecnica di quasi tutti i film; i registi sono sempre competenti, se non geniali, e conferiscono un aspetto di pulita dignità anche a lavori privi d'ogni brivido d'intelligenza. Invece in Italia molte persone sono arrivate abusivamente alla regia, e continuano ad esercitare un mestiere di cui ignorano i principi essenziali; molti scrittori pensano che qualunque sciocchezza, purché scritta su un foglio diviso in due colonne, sia una sceneggiatura; molti fotografi immaginano che far l'operatore sia facile, purché si abbia una macchina da presa a disposizione. Mettete insieme una decina di tali imprudenti, e avrete come risultato duemila metri di pellicola malamente impressionata; e chiamatelo magari film, ma sarà un film in arretrato di vent'anni sulla cinematografia attuale.

Evidentemente non si può impedire a un uomo d'affidare il proprio denaro a chi gli pare, per farne quel che gli pare, nell'ambito delle leggi; data quindi la conformazione cranica di parecchi finanziatori, pare che non vi sia rimedio, essi continueranno a pagare degli incapaci perché, nell'epoca delle carabine automatiche di precisione, fabbrichino fucili a pietra focaia. Ma il governo rimborsa a ogni film italiano una notevole quota della tassa erariale pagata dal pubblico, e non è giusto che la rimborsi anche agli incapaci o agli sventati. Tempo fa, l'onorevole Andreotti, con intelligente iniziativa personale, scrisse all'Anica che se fosse continuata la messa in cantiere di film troppo scadenti, sarebbe stato costretto a escluderli dalle facilitazioni governative. Crediamo che il momento d'attuare tale iniziativa sia giunto, e non vediamo perché il contribuente debba ancora mantenere in vita lavori privi di qualsiasi dignità.

La nostra cinematografia ha raggiunto nel suo complesso un livello tecnico veramente buono; bisogna, per quanto è possibile, impedire che alcuni incoscienti la facciano cadere nel ridicolo. Se qualcuno ama costruir diligenze in concorrenza con gli aerei transoceanici, benissimo, ma lo faccia a sue spese e a suo rischio, senza incoraggiamenti statali. E può darsi che quando, per due o tre volte consecutive, una seria commissione governativa ha escluso dal rimborso della tassa erariale i film d'un regista incapace, questi non trovi più finanziatori per altre sue avventure; il che, oltre a tutto, porterà due braccia in più all'utile e onesto lavoro di spalatura invernale della neve, per cui non occorrono doti artistiche, né cognizioni tecniche troppo profonde.

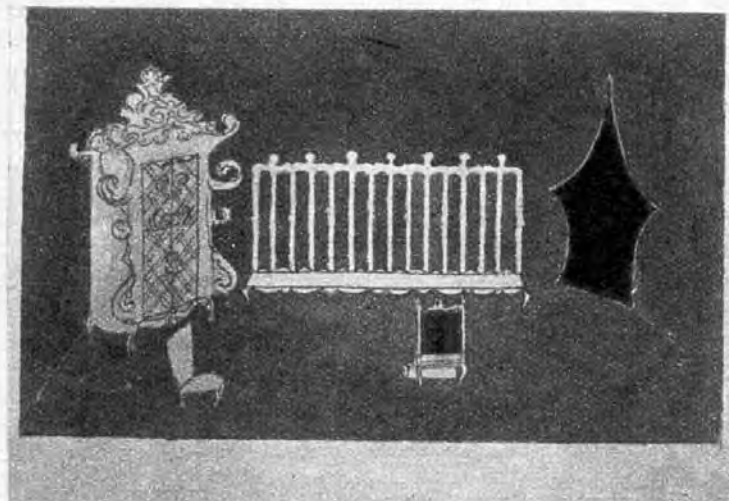
R.



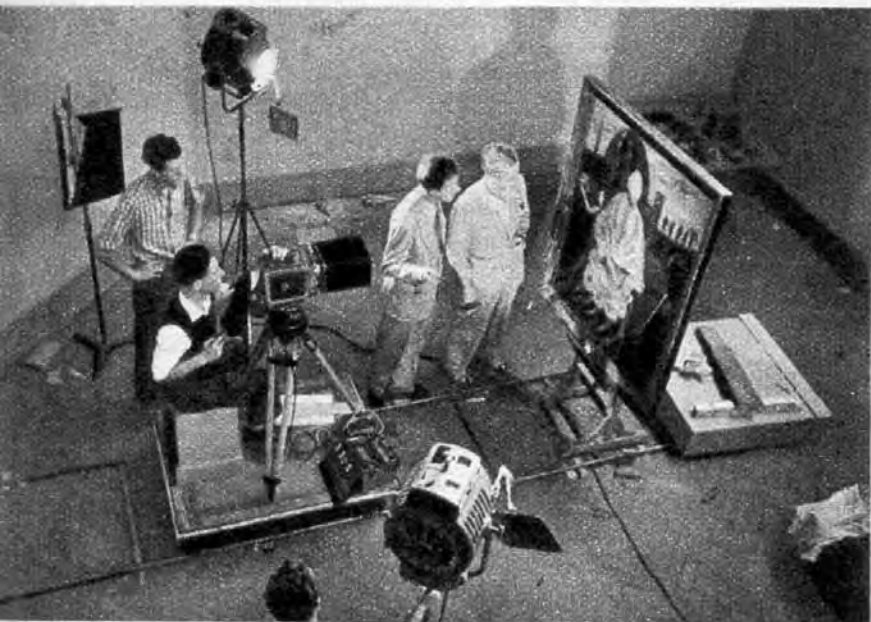
Pasinetti mentre discuteva una scena di « Nasce una famiglia » (1943).



Pasinetti durante una ripresa di « Il giorno della Salute » (1948).



Una scena di Francesco Pasinetti per « L'Orfeide » di G. F. Malipiero.



OMAGGIO A

IL CRITICO E IL TEORICO

« EISENSTEIN O DELLA COERENZA STILISTICA », pubblicato da Francesco Pasinetti in *Bianco e Nero* (marzo 1948), rimane tra i migliori saggi scritti in occasione della morte del grande regista e teorico russo. Forse perché Pasinetti sentiva nella coerenza di Eisenstein la sua stessa coerenza, se non uguale analoga per diversi e particolari aspetti non soltanto stilistici, ma anche critici teorici ed umani. « Da un lato il cosiddetto mestiere, che non ci interessa; dall'altro una tendenza verso un gustoso decorativismo, appoggiato ad una tecnica. Sia in questa che in quello, il risultato di un discreto e talvolta addirittura vistoso successo commerciale; comunque di una fiducia da parte dei produttori ovvero dei capitalisti, tra i quali sono vecchie volpi e nuovi ingenui. Ma i segni di un cinema che sia avvincente, s'avvertono soltanto per qualche barlume ». Così Pasinetti iniziava un suo articolo in *Invito alle immagini* (Forlì, 1943); e tutta la sua opera, dal 1931 — anno nel quale debuttò come critico — sino alla sua morte, ebbe sempre un unico scopo: il rinvenimento di quei "barlumi", la difesa di quei segni di un cinema "avvincente", sviare le "cattive intenzioni dei produttori". In questo particolare aspetto di coerenza la prima e determinante importanza dell'opera di Pasinetti. Infatti il Pasinetti "raccoltitore di dati" e "schedatore" è un mito che, se superficialmente può anche sembrare esatto, ad una analisi più approfondita risulta in massima parte arbitrario; così come è arbitrario attribuire a Pasinetti una natura "fredda". E' indubbio che *La storia del cinema dalle origini a oggi* (Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1939), *Mezzo secolo di cinema* (Milano, Poligono, 1946) e *Filmlexikon* (Milano, Filmeuropa, 1948) sono per noi tutti opere quotidianamente consultate, magari anche, come scriveva Sadoul, come un elenco telefonico. Ma per Pasinetti la paziente e meticolosa ricerca di dati, notizie e documenti sul cinema e i suoi uomini non era volta a freddi o circoscritti risultati di consultazione. Lo schedario, egli stesso avvertiva, "è utile per rendersi conto dello sviluppo del cinema attraverso le persone che lo hanno fatto": le persone, e non i nomi in sé stessi. E dalla sua "filologia" nasce il primo e serio contributo alla cronistoria del film, provvisto di un vasto significato umano. I suoi giudizi su questa o quell'opera, su

Francesco Pasinetti in bianco: girava un documentario chirurgico (1943).



Pasinetti mentre studiava un'inquadratura di « Arte contemporanea ».

FRANCESCO

questo o quel regista, su questo o quell'attore o scenografo o operatore o musicista possono magari sembrare, nella loro precisione, anche "cauti". E' la posizione di un contemporaneo che deve giudicare dei contemporanei: è un atto di "pudore" estremo ed umano, nel quale si identificavano tutta la vita e tutte le attività di Pasinetti. La sua cronistoria non è e non vuole prendere il posto di una storia del cinema intesa come storia dell'arte perché, un'opera così intesa, è "certamente ancora prematura". Ed eloquenti sono gli esempi negativi di chi si è messo per la seconda via. Comunque, e in questo un altro elemento umano di Pasinetti, egli aveva, come riferisce in altra parte della rivista Verdone, "tutta un'altra idea di come deve essere fatta una storia del cinema. Abbiamo sbagliato, e bisogna scegliere un'altra strada".

L'umanità di Pasinetti è ancora tutta da scoprire. Anche perché, per esigenze pratiche più che professionali e di studio, le sue opere "filologiche" più che lette vengono consultate, e quasi del tutto sconosciuto rimane generalmente un volumetto-chiave per la comprensione della vera natura di Pasinetti. Ci riferiamo a *La regia cinematografica* (Venezia, Rialto, 1945), scritto in collaborazione con Gianni Puccini. Tiene subito a precisare, la prefazione, che il libro "è frutto esclusivo di esperienze personali, dovute ad una intensa attività pratica", la quale presuppone, negli autori, "un ferreo punto di vista: quello di chi svolge nel film non tanto un prodotto commerciale, quanto un'opera d'arte". Il libro, che è una raccolta riveduta e aggiornata di "capitoli" precedentemente apparsi nella nostra rivista, dà "un ragguaglio non frettoloso sull'attività del regista", tracciando di questo caratteristiche, metodi, risorse e mezzi. E in questo ragguaglio appaiono evidenti altri punti di contatto tra Eisenstein e Pasinetti. Su basi eisensteiniane, Pasinetti sostiene infatti la regia come creazione immediata, il montaggio "a posteriori". Il regista, egli scrive, è l'autore del film: "realizzare un film significa inventare un film. E l'invenzione è opera del regista, il quale crea la sua opera come il pittore crea il quadro e lo scultore la statua o il narratore il romanzo... Il regista creatore parte da una idea, da una ispirazione che può essergli suggerita sia da un fatto di cronaca che da un personaggio storico, da una immagine come da una musica... A rigore, il regista dovrebbe sempre avere l'idea prima del film da realizzare. Che l'idea gli sia

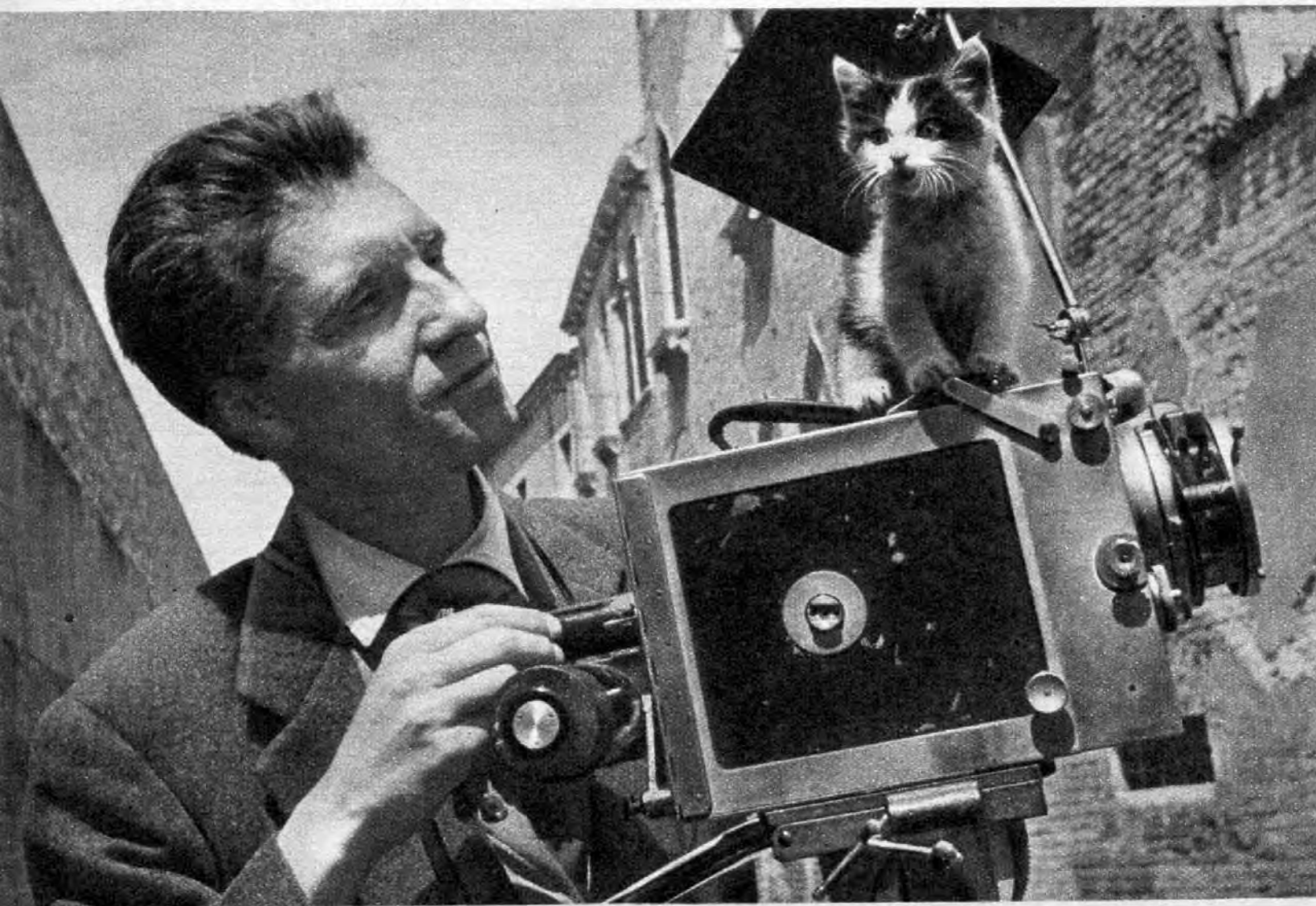


Al Festival Internazionale di Locarno, con l'attrice Linda Darnell.



Nel 1934: giovanissimo e col casco dirigeva «Il canale degli angeli».

Di fronte ai gatti il naturale riserbo di Pasinetti si apriva senza la preoccupazione di tradire i sentimenti, che talvolta dissimulava per una acuta sensibilità e pudore. E volentieri si faceva fotografare con la macchina da presa e il gatto; l'oggetto meccanico, gioia del suo lavoro, e la «creatura» che gli faceva compagnia durante le riprese dei suoi significativi documentari e nelle ore del metodico studio.





Francesco Pasinetti tra due comparse del suo ultimo documentario, « Scuola infermiere », iniziato nel mese scorso e rimasto incompiuto.

offerta da altri ed egli la faccia propria, cioè ne veda le possibili soluzioni cinematografiche, non ne diminuisce il valore. I mecenati del Rinascimento, del resto, non commettevano a pittori, a scultori e architetti le opere, dando ad essi i temi?... In sostanza è sempre il regista che inventa il soggetto, ancorché ne tragga la ispirazione da un'opera di teatro o di prosa narrativa; e ciò, sia ben chiaro, perché soltanto il film ha una forma cinematografica definita. Naturalmente Pasinetti si riferisce, come abbiamo accennato, al regista-artista, cioè creatore, distinto dal regista cosiddetto "tecnico", il quale può anche avere qualità creative, ma vengono "subordinate a tutto il resto". Partendo da questi principi naturalmente gli autori sostengono la "novella cinematografica" (la "novella" appunto di Eisenstein), in contrapposizione alla "sceneggiatura di ferro". « E' impossibile figurarsi un regista-artista che rimanga un freddo "traduttore" della sceneggiatura, quando si trovi ad avere tra le mani quella speciale realtà del teatro di posa (non mai condizionabile ad una previsione perfetta) o la realtà della natura... Al soggetto, al trattamento, alla sceneggiatura non si può attribuire se non il valore di "proposta". Basterà soltanto l'idea del "tono" ».

Sono principi teorici, questi, di uno studioso che sente ed esprime i sentimenti in funzione artistica, che racchiude in sé i "moti vivi" per quel "pudore" umano e creativo accennato, e che in questo "pudore" si attuano. E l'umanità di Pasinetti è appunto da ricercare tra le righe dei suoi scritti, tra i giudizi cosiddetti "cauti", misurati con "la bilancia", tra le composizioni pittoriche delle immagini e nel montaggio dei suoi film, dove la commozione "facile", cioè sentimentale, lascia il posto ad una commozione molto più valida ed umana: quella artistica. Glauco Viazzi, riferendo sull'attività pratica di Pasinetti, mette giustamente in rilievo, e tra i primi, il carattere umano di documentari come *Venezia minore* (1942). Noi parleremmo addirittura di "documentari umani", perché nascono quasi sempre da elementi umani (i bambini), da una natura-personaggio (Venezia o Recanati), da un tema o da una narrativa tematica che si sviluppa per immagini, che guida l'occhio dello spettatore al centro vitale dell'"azione". *Nasce una famiglia* (1943), ad esempio, "vuole dimostrare l'efficacia di un Istituto nel confronto delle madri nubili. Si trattava perciò di raccontare la storia di una ragazza la quale, essendo in istato di gravidanza, e non essendo sposata, pensa anzitutto di abbandonare il bambino. Un po' alla volta, invece, vivendo nell'Asilo Materno dove è stata raccolta, si forma in lei il sentimento della maternità". E ancora una volta coerente ai suoi principi, Pasinetti adottava il procedimento di realizzazione diretta, avvalendosi di stesure prive di indicazioni tecniche, inventando i quadri e le sequenze durante la realizzazione. E per consentire la massima libertà di montaggio "a posteriori" egli faceva un limitato impiego dei movimenti di macchina. "L'esperimento dell'unico o quasi movimento di macchina", ci scriveva a proposito di *Città sull'acqua*, "potrebbe forse essere ripreso".

Per confutare la "freddezza" che molti attribuiscono a Pasinetti, per definire ulteriormente la sua natura, sarebbe certo stato interessante leggere *Incontri ed esperienze*: un libro non mai terminato, e di cui parlava nel darci utilissimi consigli durante la stesura preliminare di un nostro lavoro. Un altro lato umanissimo di Pasinetti era appunto quella sua costante attenzione per i giovani. Chi più chi meno tutti noi siamo passati per il « Capo di buona speranza »; dal « Nostromo » abbiamo avuto i primi aiuti e i primi indirizzi: da Viazzi a Campassi, da Casiraghi a Bandini, da Guerrasio a Berutti e a chi scrive. Pasinetti ha contribuito, con Barbaro e Chiarini, alla formazione di una coscienza cinematografica in Italia, indicandoci lo studio serio e metodico. E soprattutto per i nuovi lettori di *Cinema* egli aveva ripreso la rubrica "Parlatorio". Nell'invitare la seconda ed ultima puntata, pochi giorni prima della sua morte così ci scriveva: "Mi accorgo di aver fatto quasi dei piccoli trattati sul cinema. Era abbastanza importante per me chiarire idee e pensieri sul cinema, venendo a certe conclusioni che tu stesso vedrai dalle risposte. Ad ogni modo mi accade di tendere sempre più a svolgere la cosiddetta attività pratica; purtroppo non posso fare ciò che vorrei. Ma è certo che la macchina da presa, la pellicola, le luci, sono mezzi di enorme interesse". E in questa insoddisfazione, in questa necessità di chiarimenti si avvertono altri motivi umani e il "pudore" di Pasinetti. Senza paura di cadere nella vieta retorica, che a lui spiacerebbe, possiamo dire che Francesco rimane e rimarrà; magari proprio per una ragione egoistica: perché i suoi libri sono fonte indispensabile per il nostro lavoro.

GUIDO ARISTARCO

APPUNTI BIBLIOGRAFICI

Questa bibliografia è limitata ai volumi di Pasinetti e ai principali articoli che scrisse dal 1931 al 1940, per i quali è più difficile la consultazione; sono da essi esclusi i saggi e le note scritte in *Cinema* e in *Bianco e Nero*, che il lettore potrà facilmente rintracciare scorrendo gli indici generali delle riviste stesse. Per una bibliografia più estesa, riguardante gli anni 1931-1940, cfr. *Bianco e Nero* anno IV, numero 6, giugno 1940.

Storia del cinema dalle origini a oggi (Roma, Bianco e Nero, 1939); La regia cinematografica (in coll. con Gianni Puccini; Venezia, Rialto, 1945); Mezzo secolo di cinema (Milano, Poligono, 1946); Filmlexikon, (Milano, FilmEuropa, 1948; redatto sulla base del *Kleines Filmlexikon* di Charles Reinert).

Il film italiano di oggi (in *Il Giornale dell'Arte*, 24 maggio 1931); Il milione (in *Il Gazzettino*, settembre 1931); « Tabù » di Murnau (in *Il Gazzettino*, settembre 1931); La prima biblioteca italiana di cinematografo (in *Gazzetta di Venezia*, 13 gennaio 1932); Valore del film sonoro (in *Il Giornale della Radio*, 24 gennaio 1932); Proposta sul cinema (in *Il Ventuno*, 13 marzo 1932); Film d'arte e film commerciale (in *Il Ventuno*, 24 aprile 1932); Il Festival del cinema a Venezia (in *L'Italia Let-*

teraria, 14 agosto, 21 agosto, 28 agosto 1932); Il cinema in Italia: I, II, III, (in *Il Ventuno*, 1 gennaio, 5 marzo, 26 marzo 1932); Qui si parla di pellicole che non vedremo mai (in *Gazzetta di Venezia*, 27 febbraio 1933); Il cinema giapponese (in *Il Ventuno*, 17 marzo 1933); L'autore del film (in *Gazzetta di Venezia*, 20 marzo 1933); Primo periodo del cinema russo (in *La Stampa*, 23 marzo 1933); Ricordo di Mx Linder (in *Gazzetta di Venezia*, 19 giugno 1933); Il direttore di produzione (in *Gazzetta di Venezia*, 13 agosto 1933); Il soggetto (in *La Stampa*, 22 agosto 1933); Il « 14 luglio » di Clair (in *La Stampa*, 5 settembre 1933); Paul Fejos (in *Il Secolo XIX*, 2 dicembre 1933); Momento del cinema (in *Il Ventuno*, gennaio 1934); Gli studenti e il cinema (in *Il Secolo XIX*, 24 marzo 1934); Man of Aran (in *Il Ventuno*, agosto 1934); Nuove espressioni cinematografiche (in *Cinema Illustrazione*, 16 agosto 1934); Cinematografo sperimentale (in *Quadrivio*, 6 gennaio 1935); Avanguardia americana (in *La Stampa*, 12 marzo 1935); Pudovkin (in *Il Resto del Carlino*, 15 maggio 1935); Formato ridotto oggi e domani (in *Intercine*, novembre 1935); Quarant'anni di cinema come arte (in *Quarantesimo anniversario della cinematografia*, numero unico, 1935);

L'ultimo Clair (in *Meridiano di Roma*, 20 dicembre 1936); La kermesse eroica (in *Meridiano di Roma*, 28 febbraio 1937); Nota sul documentario (in *Broletto*, sett. 1937); Colore e costume (in *Meridiano di Roma*, 9 gennaio 1938); Pabst e Feyder (in *Meridiano di Roma*, 6 marzo 1938); Bambini e ragazzi nei film (in *L'Ambrosiano*, 12 marzo 1938); Un film di nuovo genere (in *L'Ambrosiano*, 16 maggio 1938); I noleggiatori dei film: quando hanno torto e quando hanno ragione (24 maggio 1938); Ricordo di Wiene (in *L'Ambrosiano*, 6 agosto 1938); A proposito di una cineteca (in *Il Ventuno*, agosto-sett., 1938); Grandezza e decadenza di John Barrymore (in *L'Ambrosiano*, 10 ottobre 1938); Piccola storia del cinema (in collab. con G. Puccini; in *Film*, 4 feb. 1939); Storia del cinema (in *Panorama*, 12 maggio 1939); Il cinema italiano alla ricerca di uno stile (in *Panorama*, 27 luglio 1939); Cinema e scuola (in *Almanacco della Scuola Italiana*, 1940). Dal 1932 al 1941 Francesco Pasinetti è stato direttore della rivista letteraria *Il Ventuno*; critico cinematografico della *Gazzetta di Venezia* (1931-35), dal 1935 redattore cinematografico dell'*Almanacco Letterario Bompiani*, relatore nel 1937 e nel 1939 sui rapporti tra musica e cinema ai congressi internazionali di Musica in Firenze. Era inoltre critico di *Radio Venezia*.



A sinistra: Pasinetti con De Sica e l'allieva Flora Cambi durante un provino-lezione al Centro. A destra: Alida Maria Altenburger (Alida Valli) fotografata da Francesco Pasinetti, quando il Centro era ancora in via Foligno. Pasinetti fu il primo a credere nelle possibilità della Valli.

IL DIRETTORE DEL CENTRO

E' POSSIBILE sostituire Francesco Pasinetti? Forse molti uomini animati da una passione fervida per il cinema, disposti come lui a dargli l'intera giornata, l'intera opera, e anche — ahimè — la stessa salute del corpo, potrebbero e possono provarsi a comporre una personalità così evoluta, così complessa, e al tempo stesso così ricca di valore come quella dell'amato compagno di lavoro, dell'indimenticabile esempio di dedizione e di fede per un ideale di azione e di vita; ma una volta che questi uomini, parimenti votati e dotati, avessero pazientemente ricostruito quel mosaico di cognizioni, di tecniche, di intuizioni, di pratico ingegno, che era il nostro Francesco, non avrebbero ancora ricomposto quello spirito gentile, quella generosità intima, quello scrupolo fatto uomo che era Pasinetti: e, soprattutto, quel maestro. Poiché in Pasinetti c'era veramente il « maestro ». Lo hanno sentito ed espresso nei necrologi listati di nero quei suoi allievi che lo hanno rimpianto nei giornali, nei tristissimi giorni in cui è rimasto all'obitorio. Lo sentivano, e lo sentono, oggi più che mai, quei giovani attori, quei tecnici ancora immaturi che egli seguiva e plasmava come se fossero sue « espressioni », sua carta stampata, sua celluloid.

Il carattere di Francesco non era facilmente interpretabile. Sembrava, a volte, un uomo chiuso nel suo mondo: lo definivano « flemmatico », « impassibile », « preoccupato di sé ». Ora posso dire che non l'ho mai visto compiere un'azione ingiusta, mai sottrarsi a un gesto d'altruismo, mai disinteressarsi di ciò in cui aveva subito creduto. Se non si muoveva in favore di qualcuno o di qualcosa era perché aveva intuito o pensato che non ne valesse la pena, era perché non desiderava intralciare la propria attività, così multipla, estesa e variata, che pareva anche impossibile gli fosse permesso sviluppare, come faceva, giorno per giorno, con metodo, con costanza e con risultati a tutti manifesti.

Gli allievi del Centro avevano potuto sperimentare la sua perizia, la sua competenza, il suo sapere, ora per ora. Pasinetti aveva insegnato loro, anzitutto, a fotografare o a farsi fotografare. « Le fotografie », diceva, « sono una delle mie manie ». « Riconosci queste foto? Chi le ha fatte? Quando vedi questi capelli sparsi sulla fronte non puoi sbagliare. I capelli sulla fronte sono una delle mie manie ». Le sue manie: ci scherzava; ma non defletteva mai da ogni proposito, così maturato, di cui era talmente convinto, da definirlo « mania ». E mania era anche il corretto trascrivere di nomi e titoli di film nella sua *Storia del cinema*, nel *Film-lexikon* o in *Mezzo secolo di cinema*. Mania l'accentuazione delle « i » e delle « u », con l'acuto; mania « l'adozione della grafia internazionale per i nomi russi » (non tollerava i pasticci degli improvvisati traduttori italiani); manie certi criteri di ricerca, di studio, di espressione. Molti sarebbero gli esempi che vengono alla mente, ma inutile mi pare, per il momento, di elencarli. Non vorrei che queste « manie », come lui le chiamava, risultassero veramente tali. All'origine d'esse c'era tutta una preparazione che a molti studiosi del cinema manca, una serietà d'intenti, una disciplina interna, e una esattezza di documentazione che forse per primo egli ha avuto nella critica cinematografica (la sua attività in questo campo cominciò nel 1931); le quali consentono di chiamare Francesco Pasinetti il « primo filologo del cinema ».

La mattina in cui lo lasciai, e qualche ora dopo doveva spirare, mi disse: « Nella storia del cinema si è seguito finora un criterio errato. Ne parlerò alla mia prossima lezione al Corso di Filmologia (è un corso che si tiene alla Facoltà di Magistero della Università di Roma). Ho tutta un'idea diversa di come deve essere fatta la storia del cinema. Abbiamo sbagliato e bisogna scegliere un'altra strada ». Forse era una protesta contro l'erudizione, quella stessa che aveva cominciato a detestare, tanto

che quasi si dispiaceva d'essere ritenuto lo « storico », l'uomo « preciso e scrupoloso », l'uomo « che sa tutto »? Anche se rifiutava questo *cliché*, con cui ormai appariva a chi non lo conosceva intimamente, è certo che, nel nostro campo di lavoro, Pasinetti conosceva veramente tutto. Ed è ancora più triste pensare che un uomo che sapeva vedere così bene fuori di sé, non era riuscito a vedere altrettanto bene dentro se stesso, non aveva cercato di risparmiarsi per un male che difficilmente arriva senza avvisi minacciosi.

Al Centro, la sua preoccupazione maggiore era per gli attori. Sapeva che in questo momento il cinema italiano ha bisogno di nuovi volti, di buone reclute, e sperava di contribuire a dare al nostro cinema, nell'ambiente del Centro, altri giovani elementi. Si compiacceva d'aver cooperato, nella stessa scuola, alla rivelazione di Alida Valli. Dietro la macchina da presa, alla moviola, durante la sceneggiatura di un documentario, i suoi allievi operatori, montatori, registi, gli si stringevano da presso, nella certezza di occupare fruttuosamente il proprio tempo, di avere vicino un esemplare lavoratore e maestro, e insieme anche l'amico di oggi, il possibile compagno di fatica di domani. Un uomo di cinema completo: che conosceva ogni segreto della realizzazione cinematografica, che era in grado di seguire di persona ogni momento della lavorazione del film. Uno scrittore, regista teatrale e commediografo, architetto, pittore, cosciente dei problemi musicali, che aveva trasferito nel cinema tutti i suoi interessi di cultura, sì da essere il vero autore di film, quello capace di controllare ogni attimo della creazione cinematografica.

E infine un uomo interamente buono, un amico che dimostrava il sentimento della amicizia non con le parole, ma con le azioni. Dopo qualche tempo, in cui ti eri sentito sostenuto e quasi protetto dalla sua vigile esperienza, ti accorgevi che quello che Francesco faceva per te, che tu te ne accor-



A sinistra: Una allieva attrice, nella quale Pasinetti credeva in particolar modo, era Liliana Tellini; e la fotografò con "gatto e capelli nella fronte": due "manie" di Francesco. A destra: il direttore del Centro mentre dirigeva due allieve, tra le quali Liliana Tellini.

gessi o no, era l'agire sollecito, e soltanto apparentemente casuale, dell'amico. E ti rallegravi di questa amicizia, perché sapevi che valeva molto più delle altre: perché Francesco era incapace di amicizia senza stima. La sua considerazione aveva un valore profondo per chi riusciva a meritarsela. La bontà di Pasinetti si esprimeva più visibilmente con « i gatti ». Di fronte alle bestie il suo naturale riserbo, quasi una vestigia, in lui, della veneziana diplomazia, si apriva senza la preoccupazione di tradire sentimenti, che talvolta dissimulava proprio per la sua acuta sensibilità, per una sorta di pudore. E si faceva fotografare con la « macchina da presa » e coi « gatto »:

l'oggetto meccanico con cui girava e gioiva del proprio lavoro; e quella « creatura » e « fratello » pel Canto che gli dava compagnia e anche riposo nella meditazione dello studio, nell'applicazione dello scrittore documentato, maturo, che — come architettando — traccia sulla carta bianca, con ordine, riflessioni, idee, notizie rielaborate e accostate con sapienza. Mi diceva: « Non fare ricopiare i miei articoli: passali direttamente al tipografo. Li scrivo come se disegnassi ». Allo stesso modo, quando parlava, pareva mettere lentamente ogni parola al suo posto. E il gatto riappariva, poiché talvolta lo portava anche al Centro. « Vedi questo gatto? Sono riuscito così bene

ad abituarlo a salirmi sulla spalla, e anche sulla testa, che un giorno l'ho trovato, a casa, appollaiato su un attaccapanni, in cima alla vestaglia cui ogni giorno si aggrappa per salirmi addosso ». E tornando alle sue preoccupazioni tipografiche: « Per i nomi slavi occorrono le *pipette*. E' in grado la tua tipografia di avere caratteri con le *pipette*? Ho le mie manie ».

« Manie » che erano soltanto indici di serietà, di bontà, di puntualità. Abitudini di gesti meditati, definiti una volta per sempre, ritenuti buoni e ripetuti come tali fino alla mania. Ma chi oggi conta abitudini dello stesso genere?

MARIO VERDONE

TESTIMONIANZE DI ALLIEVI

NON SAPREI DIRLO con precisione, ma credo che gli altri allievi attori si sentissero un po' a disagio con lui, nei primi momenti. Arrivava in teatro di posa con il suo passo gommato e silenzioso, il lungo cappotto sciolto intorno al corpo magro leggermente proteso in avanti, le mani e sanguini incrociate dietro la schiena, e con voce lenta e scandita, cominciava a dare gli ordini di scena. Con quella sua aria distaccata e un po' assente, appariva quasi inincrinabile. E i giovani attori e le giovani attrici pieni d'impeti e non ancora capaci di proprie estrinsecazioni individuali si dovevano certo sentire un po' intimiditi. Ma presto la sua pacata bonomia e le sue sorrise battute di spirito scioglievano le resistenze anche dei più chiusi. Dagli attori, come del resto da se stesso, molto pretendeva, anche se il suo sistema nel dirigerli non era codificato in regole precise. Teorico ed empirico di prim'ordine a un tempo, Pasinetti sapeva troppo bene quale limitazione poteva derivare dall'applicazione intransigente dell'uno o dell'altro metodo, e con calma paziente, razionando, si adoprava a che ciascun elemento scoprisse da sé e per sé i dati esatti d'espressione voluti, senza imporre soluzioni di scuola, senza perentorietà costrittive, ma piuttosto adattando le

teorie ai fattori insopprimibili delle diverse personalità. E ancora paziente, esemplare per precisione, instancabile, offriva di volta in volta nuovi suggerimenti fino al « così va bene » finale.

Se n'è andato prima di aver potuto dirigere dei veri attori nell'esercitazione di più ampio respiro di un film a soggetto. A un suo film, al suo primo vero film, pensava da tempo, e a un suo soggetto aveva anzi lavorato per mesi. Non mi è dato sapere quale sarebbe stata la risultante recitativa di veri attori e vere attrici da lui diretti. Ma una cosa è certa: che a loro avrebbe dedicato la stessa pazienza, la stessa cura coscienziosa, la stessa limpida sensibilità che dedicava a noi, suoi allievi.

GUIDARINO GUIDI

QUELLO CHE di Francesco Pasinetti rimarrà sempre vivo in noi come profondo insegnamento e norma di vita, il lato più bello e positivo della sua personalità, è l'entusiasmo e l'impegno assoluto che lui sempre metteva nel lavoro. Aver avuto vicino il suo fervore nella ricerca, la sua costanza nel lavoro, la sua fede nel cinema, è stata per noi giovani e nuovi al cinematografo, la più vera e seria preparazione alla complessa e difficile attività che ci aspetta. A noi allievi-registi la sua

morte improvvisa e prematura ha tolto, oltre che un valido insegnante, un amico affezionato. Pasinetti infatti, dietro un aspetto esteriore di compassato distacco, ci ha sempre dimostrato, nelle prove più serie, solidarietà e bontà, aiutandoci con un trasporto e un calore umano di cui molti, e anche noi dapprincipio, non lo ritenevamo capace. E tutti conserviamo di lui un ricordo, un'immagine più netta delle altre. Lo ricordo quest'autunno curvo dalla mattina alla sera sulle moviole cigolanti dell'« Internazionale doppiaggi » dove mi fece fare con lui un'utilissima esperienza di montaggio; e ricordo tra le sue mani, al bar di sotto, i tagliandi chiari del Sartsoda che lui si accaparrava sempre tra noi, e che gli davano ogni volta una delusione.

FRANCESCO MASELLI

ALLA SUA ATTIVITA' di direttore Pasinetti conferiva quella medesima impronta onde la sua personalità di uomo era caratterizzata: una umanità cordiale e partecipe, una comprensione pronta di qualsiasi problema gli venisse posto dagli allievi, una sollecitudine amorevole nell'aiutare in ogni modo chi si apprestasse a compiere il gran passo verso una regia o una interpretazione. Ben conoscevo queste rare qualità

noi allievi, per quali la porta della direzione era sempre aperta e sempre egli pronto ad ascoltarci con pazienza, fissandoci con quel sorriso dolce e divertito che amava sconcertare e lasciare perplessi, ma ch'era solo uno schermo al quale, per una specie di pudore, egli affidava la difesa della sua più segreta interiorità. Dire che egli lascia un vuoto insostituibile può sembrare una frase fatta. Ma il contributo che Francesco Pasinetti ha dato al nostro cinema non si esaurisce con lui: egli era un maestro, oramai: e nell'attività di tutta la giovane generazione di registi, di attori e di critici formati alla sua scuola e da lui spesso avviati al successo sarà agevole anche domani riconoscere l'impronta del suo magistero.

GUIDO CINCOTTI

LA MORTE di Francesco Pasinetti ha dolorosamente colpito anche noi studenti stranieri del Centro Sperimentale di Cinematografia. Nei pochi mesi durante i quali siamo stati con lui abbiamo potuto conoscere le sue qualità non solo di grande cultore del cinema, ma anche di maestro sempre pronto a consigliarci nel nostro lavoro, sempre gentile ed aperto con noi. La sua scomparsa lascia un vuoto insanabile nella famiglia del C. S. C.

(Seguono le firme).

LO SCENEGGIATORE E IL REGISTA

IL NOME di Francesco Pasinetti è intimamente legato alla cultura cinematografica, per i numerosi, equilibrati e limpidi articoli scritti; è legato alla storiografia cinematografica, ch'egli per primo, con la sua *Storia del cinema*, pose su basi filologiche; è legato alla didattica cinematografica, ch'egli sviluppò e fece progredire con le sue lezioni tenute al Centro Sperimentale di Cinematografia. Ma per Pasinetti queste erano forse attività marginali: la sua vera vocazione era quella di fare i film, di essere regista. Non sembri strana questa parola, vocazione. Noi siamo abituati a un ambiente cinematografico dove, salvo rarissime eccezioni, la vocazione non esiste; dove i registi fanno i film tanto per farli, per guadagnare, per soddisfare una loro intima ambizione. Raramente un regista preferisce stare inattivo anziché dover lavorare a film banali, inconcludenti, sciocchi. Ma l'amore di Pasinetti per il cinema era proprio di questo genere. Tutta la sua vita è stata un susseguirsi di realizzazioni e di progetti irrealizzati. Se avesse voluto lasciarsi andare al compromesso, al baratto con la stupidità e la mediocrità, molti dei suoi progetti Pasinetti avrebbe potuto realizzarli. Altre volte egli incontrò l'opposizione e il sabotaggio dei fascisti; o urtò contro la mediocrità, la miseria morale dei produttori.

Il 22 giugno 1942, Pasinetti mi scriveva, da Venezia: « Non farò invece *Sperduti nel buio*. Questo film mi è stato proposto a suo tempo dalla Scalera. Su *Si gira* è apparsa la notizia quando l'idea era ormai tramontata. Le superiori autorità preferivano infatti che io facessi qualcos'altro; ma altri due progetti sono ancora sospesi. Comunque io intendo fare del cinema o preferisco non fare. Troppi oggi fanno film non tanto per una urgenza artistica, quanto per opportunità economiche o tanto per far qualcosa ». Difatti l'impostazione data da Pasinetti al film era di un rigore umano e narrativo da costituire, solo per questo, una forte garanzia di serietà culturale e di impegno artistico: ragioni più che sufficienti, agli occhi dei mercanti e delle « superiori autorità », per impedirne la realizzazione. Ecco come Pasinetti mi narrava il film, che aveva già chiaro e delineato nella mente: « Per *Sperduti nel buio* avevo pensato a questo motivo: il Duca passa

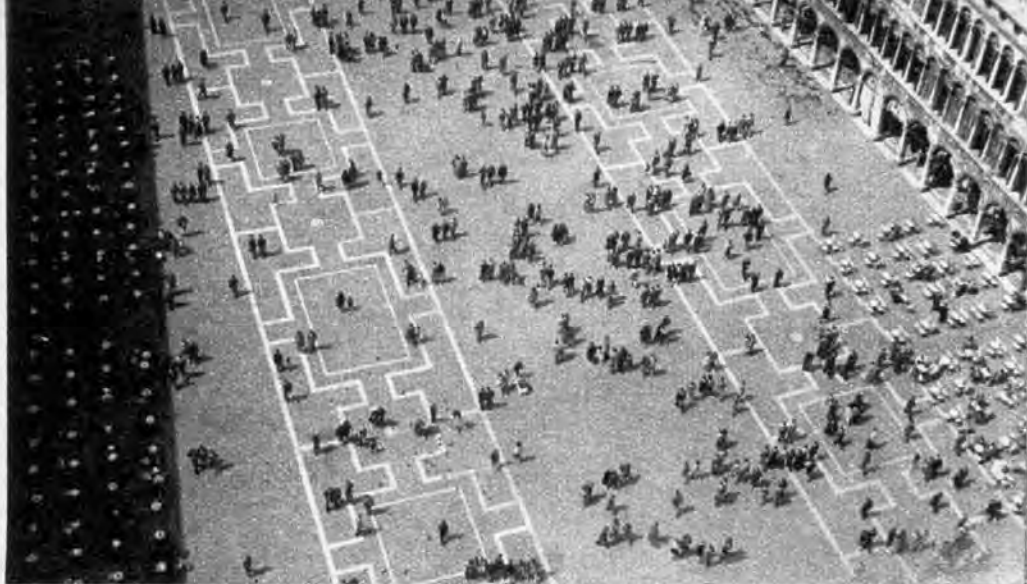


una notte al porto e incontra Maria Fiore. Qualche giorno dopo Maria va a casa del Duca, che la prende. Dopo un anno Maria si presenta dal Duca, con una bambina in braccio. Ma il Duca anziché ricevere la donna e la figlioletta, le fa mandar via con un po' di denaro dal maggiordomo. Passa il tempo. Alcuni episodi salienti della vita del Duca e della vita di Paolina, la figlioletta che diviene grande. Con l'andar del tempo, il Duca sente il rimorso di aver abbandonata la figlia, e la cerca. E più

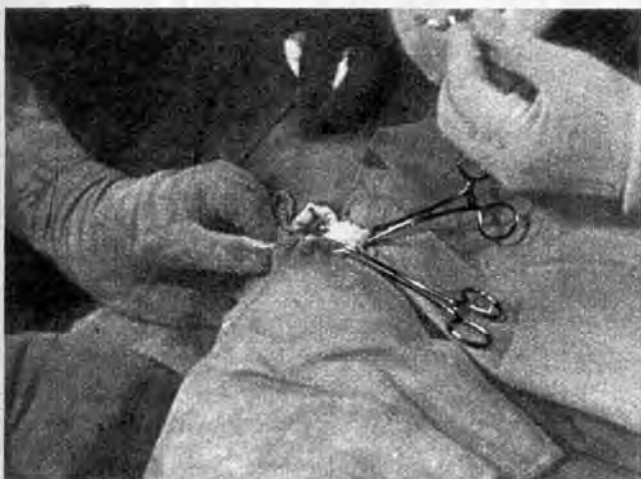
di una volta la sua carrozza passa per il porto e altrove; ma giunge sempre in anticipo, o in ritardo. Per cui padre e figlia non si incontrano mai. In breve: viene il giorno in cui Paolina segue il cieco Nunzio e va a cantare per le strade. Una donna la invita a vivere più agiatamente, basta che Paolina accondiscenda a qualche cosa. Paolina finalmente cede. Nello stesso tempo il Duca muore. Paolina quindicenne è stata di un uomo. Fugge dalla casa di costui e si inoltra per le vie strette, per le

Da « Il canale degli angeli », film a soggetto col quale Francesco Pasinetti debuttò come regista nel 1934. E' una delle primissime pellicole che si avvale anche di attori non professionisti; realizzata quasi tutto all'aria aperta, segnò al cinema italiano una nuova e validissima via.





Da « Piazza San Marco » (1947). L'inquadratura con gli « omini » era tipica nella poetica di Pasinetti. L'ampio selciato, con le persone lontanissime, assume un alto valore emotivo.



Sopra e sotto: immagini tratte da due film scientifici-chirurgici (1942-1943) di Pasinetti.



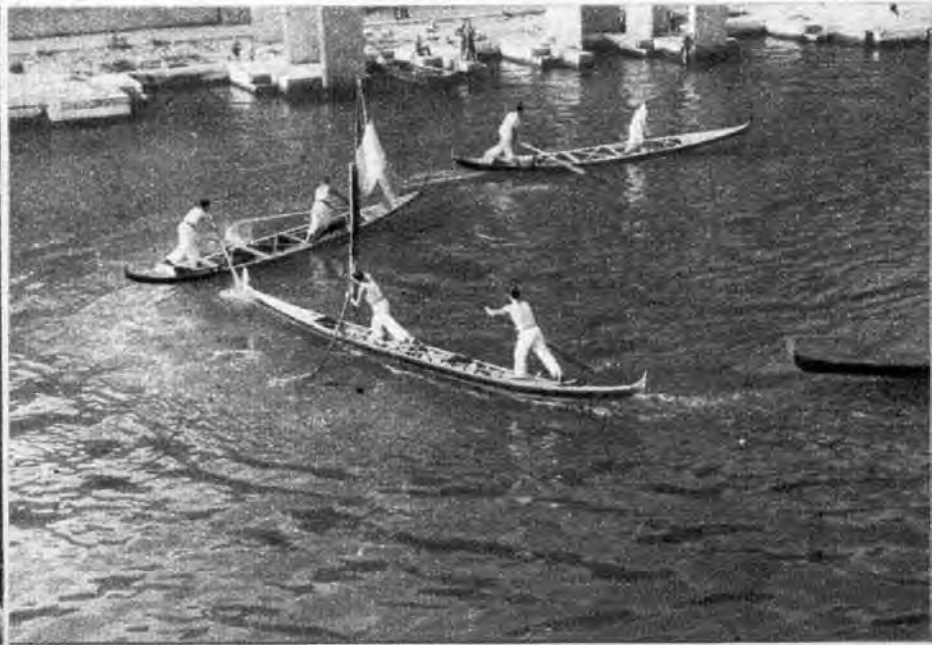
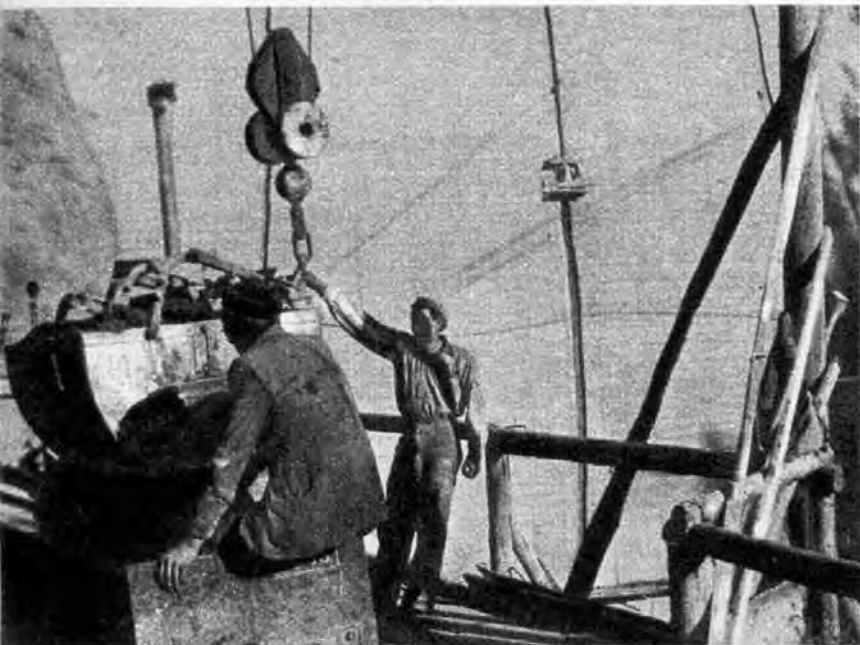
piazze affollate, per i mercati. C'è un grande frastuono. Paolina giunge alla piazza del Carmine, immensa, deserta, barocca; e qui ascolta una musica che viene da un lato. Si ferma, sola nella piazza deserta. Ed ecco apparire un maestoso corteo, quasi di favola. E' un corteo funebre. E' il Duca morto. Per la prima volta la carrozza del Duca è giunta in tempo. Ma ora non serve più, nonostante che il maggiordomo riconosca la fanciulla, perché ha gli stessi occhi della madre Maria Fiore che egli un giorno aveva mandato via dal Palazzo del Duca. Il maggiordomo ride nella propria mente le parole di quella donna: « Questa bambina, signore, è la figlia del Duca ». Ma non importa, ormai. È il corteo raggiunge la chiesa. Il grave rintocco della campana lo accompagna. E Paolina rimane sola, dimenticata nella piazza immensa ». E Pasinetti subito specificava: « Mi premeva, insomma, di dare una linea formale al racconto. Avevo evitato tutto ciò che era languoroso e piangente; lasciando in disparte, per esempio, la figura di Nunzio il cieco che nel precedente *Sperduti nel buio* aveva invece maggior spicco. In seguito, ad altri progetti mi sono, diciamo così, affezionato. E forse uno se ne realizzerà. Ma sai bene come è fatto il cinema ».

A quest'epoca, Pasinetti aveva al suo attivo, digià, una bella attività di regista e di sceneggiatore. Nel 1934 aveva prodotto e diretto *Il canale degli angeli*, un film a soggetto di ambiente veneziano, di quella Venezia che, diceva, « è la mia città e che io intendo sopra ogni altra ». Era uno dei primissimi film italiani girati all'aperto e con attori non professionisti: opera precor-

ritrice, dunque. Aveva lavorato alla sceneggiatura di un film di Barbaro, *L'ultima nemica*, nel 1937: si trattava di un rigoroso esempio di cinema « cinematografico », come si diceva a quel tempo, quando la produzione corrente ignorava la grammatica, la sintassi del cinema, ed era importante cominciare a fare dei film almeno grammaticalmente, sintatticamente corretti. Aveva coordinato e montato l'antologia *Cinema di tutti i tempi*, nel 1939: un film che aveva rivelato a molti giovani alcune importanti sequenze di film artistici del passato, e che era concepito su base non solo storica, ma anche critica (per esempio, la corsa delle bighe romane di *Ben Hur* di Niblo era montata subito dopo la corsa di bighe di un film di Guazzoni: e risultava evidente la priorità del regista italiano, una tecnica più evoluta di quella, comunemente tanto decantata, del regista americano). Aveva soprattutto collaborato alla sceneggiatura del film di Palermi *La peccatrice*, uno dei migliori della produzione italiana del 1940. E aveva già realizzato i suoi primi documentari: *Sulle orme di Giacomo Leopardi*, nel 1941; *Città bianca*, *La gondola*, *I piccioni di Venezia* e *Venezia minore*.

Devo dire subito che il mio rimpianto per i film che Pasinetti non ha potuto girare non mi fa velo agli occhi, non mi fa pensare soltanto: « Eh, se avesse potuto fare i suoi film! ». Sarebbe ingiusto, perché Pasinetti non è scomparso dal mondo del cinema italiano come una promessa, come un uomo dal quale potevamo aspettarci dei buoni film. Pasinetti ci ha lasciato il ricordo dei suoi progetti, ma soprattutto ci ha lasciato i suoi documentari. Essi sono più che sufficienti per dargli, nella storia del cinema italiano, un posto importante. Prima ancora che egli mi scrivesse, mi dicesse quali erano le sue aspirazioni e le sue teorie sul cinema, recensendo il suo *Leopardi* avevo notato: « Più di ogni altro nostro regista di cortometraggio, Pasinetti porta seco una coerenza assoluta al proprio stile mentale, alla propria individualità: sente per immagini... ». Non cambierei neppure una virgola, oggi, di questa osservazione. Quando ripenso, in sintesi, ai film di Pasinetti, vedo proprio questa straordinaria coerenza a un mondo, a un punto di vista, ad un cinema che, davvero, « faceva vedere ». Pasinetti conosceva magnificamente Venezia (ha scritto, tra l'altro, una *Guida* della sua città che potrebbe benissimo destar l'invidia di uno storico o di un archeologo), e l'ha posta al centro di quasi tutti i suoi film. Probabilmente,

A sinistra: da « Lumiei » (1947), indicativo per la concezione umana di Pasinetti sui nostri lavoratori. A destra: da « Venezia in festa ».



si tratta dei soli film fatti sinora, ove compaia davvero Venezia. Quante volte abbiamo visto sullo schermo la « città sull'acqua! ». Ognuno la rimanipolava, la pasticciava a modo suo. Un regista l'addobbava alla Bask, e vi conduceva un balletto in stile Diaghilev; un altro si recava a Venezia, e invece di fotografare la città, fotografava le cartoline patinate della città; un terzo si prefiggeva il nobile compito di ricreare una Venezia alla Dekobra; giovani registi

FILMOGRAFIA

Film a soggetto: 1934: Il canale degli angeli. *Soggetto:* P. M. Pasinetti; *sceneggiatura:* P. M. Pasinetti e Francesco Pasinetti; *fotografia:* Giulio De Luca; *musica:* Gino Gorini e Nino Sonzogno; *interpreti:* Maurizio D'Ancora, Pino Locchi, Anna Ariani, Ugo Gracchi, Nina Simonetti, Aldo Rinaldi; *produttore:* Francesco Pasinetti; *produzione:* Venezia Film - 1939: Cinema di tutti i tempi (antologia cinematografica). - *Documentari:* 1941: Sulle orme di Giacomo Leopardi - 1942: Città bianca; La gondola; I piccioni di Venezia; Venezia minore - 1942-43: serie di trentacinque documentari scientifici-chirurgici - 1943: Nasce una famiglia - 1947: Venezia in festa; Piazza San Marco (premiato alla Mostra di Venezia nel 1947); Il Palazzo dei Dogi (premiato al festival di Locarno nel 1947); Lumie - 1948-49: Il giorno della Salute; I pittori impressionisti; Arte contemporanea; Città sull'acqua; Scuola infermiere (incompiuto). - Francesco Pasinetti ha inoltre collaborato alle sceneggiature dei seguenti film: 1936: L'ambasciatore di Baldassare Negrone (anche coregia) - 1937: I due misantropi di Amleto Palermi; L'ultima nemica di Umberto Barbaro - 1940: La peccatrice di Amleto Palermi - 1942: Via delle Cinque Lune di Luigi Chiarini; Soltanto un bacio di Giorgio Simonetti; La danza del fuoco di Giorgio Simonetti - 1943: La locandiera di L. Chiarini.

intellettuali dissolvevano la città in un tremolio insensato di immagini eteree, sfumanti nel nulla, fatte di nulla. Mentre Venezia era ed è una città di solide pietre, e di uomini. Questa Venezia Pasinetti ha scoperto con le sue immagini, ce l'ha fatta vedere e quasi toccare con mano. Dietro alla sua apparente freddezza, Pasinetti celava sentimenti gentili e profondi. La Venezia dei suoi documentari è una Venezia popolare e chiara, di bambini che giocano, di innamorati, di uomini che lavorano. Dopo tante falsificazioni letterarie di Venezia, dopo tanti massacri cinematografici alla Fornaretto di Venezia, le immagini di Pasinetti ci facevano vedere, con una fine

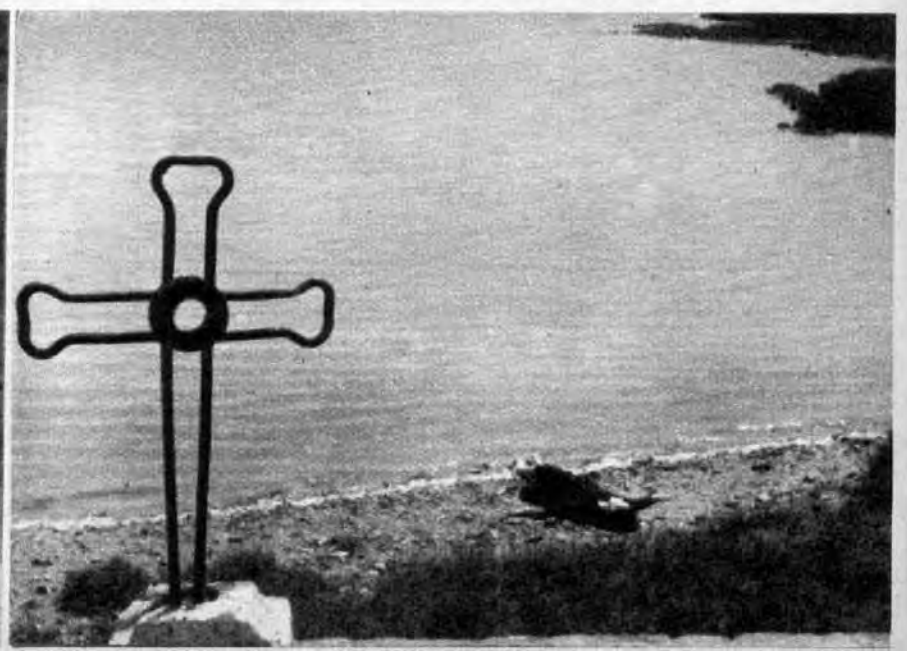


sensibilità artistica, la vera Venezia che avevamo visto tante volte, e non avevamo capito appieno. Per questo *La gondola*, *I piccioni di Venezia*, *Venezia minore* avevano, ed hanno tutt'oggi, un grande valore culturale-educativo, cioè artistico.

Questa tendenza di Pasinetti al valore culturale-educativo dell'arte cinematografica è dimostrata dai documentari scientifico-chirurgici che ha fatto (trentacinque nel solo periodo 1942-43), e dagli altri suoi documentari *Città bianca* e *Nasce una famiglia* (quest'ultimo, del 1943). Una clinica di maternità non gli pareva elemento estraneo all'arte; dietro alle sue preoccupazioni tecniche, stilistiche, formali, vi era questo interesse profondo per la vita umana, per i bambini. « Di *Nasce una famiglia*, sono piuttosto contento », mi scriveva il 19 gennaio 1943; e prima: « Mi interessa che tu veda *Città bianca*, nonché il film su una operazione chirurgica che ho realizzato insieme a quello ». Ricordiamoci, per capire bene queste frasi, quella che per me è la dichiarazione fondamentale di Pasinetti: « Io intendo fare del cinema o preferisco non fare ». Nel 1942, Pasinetti aveva collaborato alla sceneggiatura di *Via delle Cinque Lune* di Chiarini; nel 1943, a quella della *Locandiera*, del medesimo regista. Ma molti altri progetti lo avevano interessato. Il 31 gennaio 1943, mi scriveva: « Dovendo decidere circa il programma da svolgere nei



Da « Il giorno della Salute » (1948), documentario in parte ispirato a certe esperienze di Dreyer; ma lo stile di Pasinetti si avvertiva in tutti i suoi valori compositivi e poetici, di illuminazione e di montaggio: si vedano, in particolar modo, le prime e le ultime sequenze del film.





A sinistra: un'inquadratura tratta da « Il Palazzo dei Dogi », cortometraggio premiato al Festival Internazionale di Locarno nel 1947. A destra: una immagine di « Nasce una famiglia » (1943), uno dei documentari dal tema più spiccatamente « umano » di Francesco Pasinetti.

prossimi mesi, avevo incluso, al primo posto, *San Lazzaro*. Ma vi sono disposizioni superiori che ne impediscono la realizzazione, almeno per ora. Infatti non si possono realizzare, (soprattutto per non perdere il mercato germanico) film in cui vi siano funzioni religiose, croci, preti, ecc. ». E così il cinema italiano dovette fare a meno di un bel documentario sull'isola veneziana abitata da monaci orientali, quella *San Lazzaro* che tanto piaceva a Lord Byron.

Dal 1943 al 1947, l'attività registica di Pasinetti dovette subire una interruzione forzata. Non per questo egli dimenticò il cinema, se ne disinteressò. Tra i suoi vari progetti, alcuni sono a mia conoscenza. Per esempio, un film tratto dal racconto *Il soldato Smatek* di suo fratello, P. M. Pasinetti, che egli, col suo stile delicato, definiva « persona che io stimo moltissimo ed alla quale sono unito da vincoli spirituali ». Il 16 maggio 1943, mi scriveva: « Purtroppo nessuna casa di produzione mi affida film normali. E pensare che avrei tante cose da dire! Tento, ma invano fino a questo momento, di concludere un film sui bambini il cui soggetto abbiamo scritto mio fratello e io, quantunque distanti l'uno dall'altro. A proposito del *Soldato Smatek*: abbiamo già pensato, con P. M., ad un film. Ma non abbiamo ancora iniziato alcuno scenario. Ad una casa, la Lux, interessava il soggetto, ma volevano vedere prima un trattamento. E' il solito sistema, la solita indecisione dei produttori, la loro mancanza di qualsiasi coraggio ». Oltre all'atteggiamento miope dei produttori, altre cause ancora tenevano lon-

tano Pasinetti dal cinema, in quegli anni: per esempio, la situazione politica. Nel 1944, col caro amico Raffaello Giolli e con l'ing. Silvio Tanziani, avevo cominciato a preparare i piani per quella che sarebbe stata poi la « Biblioteca cinematografica » di Poligono. Naturalmente, scrissi a Pasinetti, gli proposi dei volumi, gli chiesi dei consigli. La sua collaborazione fu fraterna, i suoi consigli precisi, obiettivi e utilissimi. E la sua risposta alle mie proposte, di una onestà talmente inconsueta nell'ambiente letterario: non posso fare il tal libro, non mi pare sufficientemente documentato.

La sua aspirazione era sempre rivolta al film a soggetto, al film dotato di un profondo contenuto umano. Dopo la Liberazione, il 9 agosto 1945, mi scriveva: « Purtroppo dovrò, per guadagnare e vivere, dedicarmi ancora allo scrivere di cinema; perché vedo quanto sia difficile fare dei film. E pensare che il film combinato con un comunista, ufficiale di collegamento con gli alleati, sulla vita di un paesetto durante l'occupazione, i partigiani ecc., sarebbe stato tanto bello! Tutti d'accordo, ma i finanziatori vengono a mancare uno alla volta. Un film col quale, veramente, avrei potuto dire molte cose! ». E il 23 agosto 1945: « Avevo intenzione di non scrivere più di cinema e di dedicarmi esclusivamente alla regia di film. E' questa l'unica attività (montaggio compreso, si intende) che nel cinema mi interessi veramente. Invece vedo che è tanto difficile combinare. Combinano altri, per esempio colui che fu per qualche mese capo dell'ufficio censura cinematografica al repubblicano minculpop. E' in-

credibile, ma è così ».

Nel '46, Pasinetti si dedicò intensamente alla Mostra di Venezia; si adoprò in tutti i modi affinché non solo la manifestazione si facesse, ma soprattutto affinché risultasse una cosa degna, culturalmente alta, artisticamente seria. « Per la produzione ancora niente, salvo, forse, qualche documentario. Penso sempre, s'intende, anche al *Soldato Smatek* », mi scriveva il 23 agosto 1946. Era questo il periodo più triste, per Pasinetti: alcuni mesi prima, il 6 maggio 1946, mi diceva: « Ora film, magari documentari soltanto, non mi accade di farne; e non so per quanto tempo ciò continuerà. E' uno stato di cose che a volte mi avvilisce. Oh se un giorno mi accadesse davvero di poter realizzare *Il soldato Smatek* ». Nel 1947, fortunatamente (dico, fortunatamente non solo per lui, che soffriva a non lavorare dietro alla macchina da presa; soprattutto per noi, per il cinema italiano) poté realizzare altri documentari. Nacquero *Venezia in festa*, *Piazza San Marco*, *Il Palazzo dei Dogi*, *Lumiei*. L'anno dopo, fece *Città sull'acqua*, un altro omaggio alla sua città natale.

Così Pasinetti ha chiuso la sua carriera di regista. Ai suoi amici rimane l'amarezza dei film che non poté realizzare, ma anche il piacere e la stima di quelli che poté dirigere. Coi suoi documentari, egli ha dato al cinema italiano un mondo veneziano placido e sereno (« Dans Venise la rougepas un bateau ne bouge... », scriveva De Musset), reale e concreto, dove ha esaltato in pari modo le bellezze architettoniche della città, e la grazia, l'umanità del suo popolo.

GLAUCO VIAZZI

A sinistra: da « Città bianca » (1942). A destra: da « Città sull'acqua » (1949). La città è naturalmente Venezia: una Venezia popolare e chiara, di bambini che giocano, di innamorati, di uomini che lavorano. In quest'ultimo documentario Pasinetti impiegò un solo movimento di macchina.



TESTIMONIANZE DI AMICI

IL NOSTRO caro Francesco se ne è andato e con Lui, forse, se ne è andata la parte migliore di noi stessi. Quasi nostro coetaneo, ci aveva preceduti di qualche anno nella passione per il cinema; e poi ci aveva guidati, "nostromo" materiale e spirituale. La sua laurea con la tesi sul cinema, i suoi articoli, i primi di un valore costruttivo, la sua Storia, tanto preziosa, furono gli elementi su cui ci costruimmo mentalmente la sua personalità, prima di conoscerlo fisicamente. Un giorno, infine, ci fu dato di stringergli la mano e, senza ombra di retorica, ci sentimmo commossi: le sue considerazioni erano anche le nostre, e sembrò riprendessimo un discorso da poco interrotto. L'ultima volta lo incontrammo l'anno scorso a Venezia. Era appena uscito un nostro modesto volume sul cinema francese, ed egli ebbe per noi parole serene e di compiacimento. Pareva un maestro che, con un tatto felice, riconoscesse ad un allievo di essersi distinto. E ciò ci recò un immenso piacere. Egli riconosceva che avevamo tratto profitto dai suoi insegnamenti. Ora a noi, oltre al dolore, costerà molta fatica il pensare che Egli non è più e che, per il futuro, dovremo camminare senza la sua diletta compagnia.

OSVALDO CAMPASSI

SEMBRA impossibile che, d'ora innanzi, il Festival di Venezia e il Centro Sperimentale di Roma possano fare a meno di lui. Pasinetti era un'enciclopedia vivente del cinema, un tecnico profondo ed uno studioso pieno di scrupoli. Celebre la sua Storia del cinema, edita nel 1939, che faceva giustizia di tutti i dati inesatti pubblicati fino a quel momento. Non meno utile da consultare il più recente Filmlexikon, vero e proprio dizionario, di cui si servono abbondantemente i giornalisti cinematografici nei loro articoli su quotidiani e periodici.

Ma Pasinetti era anche autore di documentari. Aveva realizzato un gran numero di film scientifici su operazioni chirurgiche, e aveva ripreso la sua Venezia da tutti i possibili punti di vista.

Con la scomparsa di Francesco Pasinetti, i circoli del cinema e tutti coloro che difendono il film come attività culturale ed artistica perdono un pioniere e un combattente ostinato.

UGO CASIRAGHI

IO SONO per ora tanto lontano che non mi è possibile seguire quanto si sta scrivendo su Francesco Pasinetti, né quanto dai miei colleghi vien proposto per rendergli omaggio. In ogni modo mi permetto di suggerire: che si raccolga quanto di lui si è scritto e si va scrivendo in un libretto e che questa iniziativa sia del Centro Sperimentale di Cinematografia, di cui lui fu uno dei promotori, dove insegnò e di cui era da due anni il direttore; che nel Centro e nel palazzo del Cinema in Venezia si pongano due lapidi che ricordino l'opera sua per la vita del Centro stesso e della Mostra internazionale d'arte cinematografica; che infine, alla prossima Mostra di Venezia, si organizzi una esposizione personale di quanto egli scrisse, come storico e critico e saggista e sceneggiatore, e di quanto egli creò come regista.

FRANCESCO CALLARI

L'ESISTENZA e l'operosità di Francesco Pasinetti hanno rappresentato per tutti noi, che ci occupiamo di cinema, una lezione feconda. Verso di lui ci sentiamo debitori: poiché da lui abbiamo imparato l'amore per l'informazione esatta e completa, per il giudizio sereno ed equilibrato; abbiamo imparato che cosa vuol dire amare il cinema, facendo del cinema, scrivendo del cinema, insegnando del cinema i principi e lo sviluppo storico. La sua Storia, il suo Filmlexikon sono i libri cui più di frequente, ogni giorno, durante il nostro lavoro, ricorriamo, come a strumenti indispensabili. I suoi documentari ci appaiono specchi della sua mente ordinata e limpida. E uno dei più recenti tra essi, Il giorno della Salute, pareva preannunciare in Pasinetti un regista più impegnato, il regista di quei film che egli ideò e non poté realizzare. Ma sopra tutto di Francesco rechiamo nel ricordo l'immagine di serena e aperta generosità, quella generosità con cui egli compiva ogni atto del suo lavoro e che illuminava il suo sguardo chiaro, avvezzo a posarsi sui tetti della sua Venezia, dall'altana luminosa di San Paolo, di cui i gatti a lui tanto cari costituivano gli abitanti più graditi.

GIULIO CESARE CASTELLO

LA NOTIZIA colse molti di noi la mattina, ch'era una domenica mattina, e dunque s'aveva da visionare la settimanale proiezione del Circolo Romano del Cinema. In programma questa volta, al cinema Quattro Fontane, la preziosa opera La Maternelle di Epstein e Levy. Pasinetti è stato del Circolo del Cinema uno dei promotori ed il più attivo dei coordinatori — tantoché gran parte delle « guide informative » sui film proiettati erano sue — e proprio La Maternelle si doveva, inoltre, ad un suo recente acquisto. Ebbene, siccome la notizia feroce c'era subito sembrata più assurda che terribile, e siccome la figura serafica di Pasinetti non mancava mai alle riunioni del Circolo, all'uscita dal buio della sala e nel riaffacciarsi sulla via il nostro sguardo girò ancora speranzoso. Possibile che il suo biondo capo non dovesse spuntare in qualche crocicchio, possibile? Possibile sì.

Pasinetti amava molto, pur riconoscendone certi limiti, il suo unico lungometraggio Il canale degli angeli, oggi più che mai attuale per certe novità tecniche ivi tentate con assoluta priorità e poi riprese da registi di gran nome come Welles (basti citare l'uso dei soffitti nelle scene, le riprese col carrello ascensore, le sovrimpressioni sonore). Perché non provvedere altresì ad una proiezione di questo film?

GIAN FRANCESCO LUZI

EGLI fu uno degli autentici iniziatori di un movimento culturale nel campo cinematografico italiano, movimento culturale i cui risultati nessuno può calcolare in cifre. Ma quanto sono le iniziative — dal Festival di Venezia, al Centro Sperimentale, all'attività stessa di tutti noi che, ci occupiamo del cinematografo — che non abbiano avuto l'apporto vitalissimo di Pasinetti? Il suo aspetto lievemente ispirato, i suoi capelli biondi, avevano suggerito un nome: lo chiamavano « l'Arcangelo ». Oggi « l'Arcangelo » non è più. Però è indubbio che egli appartiene alla categoria di quegli



uomini che, morendo, lasciano qualcosa e non possono essere dimenticati.

Addio, Pasinetti. In questi tempi nei quali la morte non emoziona più, la notizia della sua morte ci ha fortemente addolorato. Poiché eri « uno dei nostri ».

RENZO RENZI

EGLI CI LASCIA dopo aver lavorato alacremente per questa nostra arte, che a lui deve alcuni dei migliori saggi documentaristici. Sia come regista che come storico e critico, egli aveva ottenuti ambiti riconoscimenti anche all'estero. Dobbiamo essergli grati per i molti saggi ed i vari articoli che da tempo i quotidiani e le maggiori riviste si contendevano; e per i vari libri sul cinema.

DIEGO VALERI

ALLA CITTA' adriatica aveva dedicato documentari di eccellente realizzazione e di cospicui pregi estetici, cogliendo delle "calli" e dei "campi" lo spirito che i documentaristi meglio attrezzati non avevano saputo scorgere; al di là delle immagini di Pasinetti, ritenute talvolta stupende ma fredde, era dato di ritrovare il suo calore umano, controllato sì, soggetto ad una sorveglianza acuta, ma non per questo meno rimarchevole.

FRANCO BERUTTI

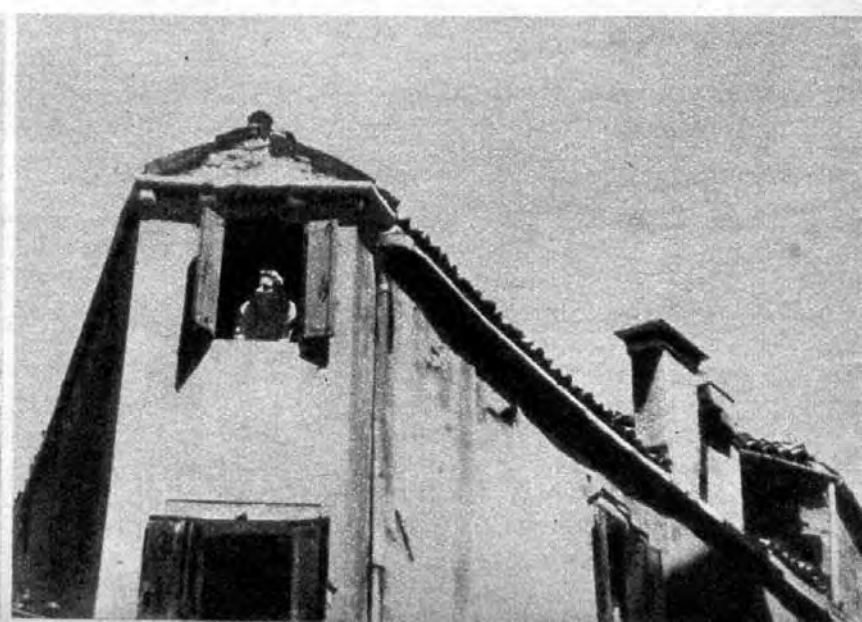
DEVO A FRANCESCO Pasinetti se oggi mi occupo di cinema. Fu lui che nel 1940-41 mi spinse a frequentare i Corsi di regia al Centro Sperimentale di Cinematografia. Fu anche lui che in seguito mi incoraggiò sempre a persistere, mentre i dubbi sulle mie capacità e le difficoltà dei rapporti con l'ambiente mi scoraggiavano ad ogni passo. Aveva due grandi virtù: pazienza nello studio e disciplina severa nell'applicazione del suo metodo. Con

me fu sempre profondamente buono e sereno. Ricordo che gli piaceva tutto del mio lavoro, anche i difetti, e li difendeva anche contro di me con una sorta di angelica testardaggine. Tempo addietro mi invitò a tenere una lezione di regia agli allievi del Centro. Accettai con una certa perplessità, non potendomi rassegnare all'idea di tornare nelle vesti di insegnante in quelle aule dove ero stato allievo. E adesso non riesco più a dimenticare il calore del suo sguardo, in quel giorno, che mi accompagnò per tutta la lezione, dolce e paterno, proprio come quando un tempo ero allievo. Caro Francesco, avevamo progettato, per l'anno venturo, un film da realizzare insieme, io come regista e lui come « producer »! Sono certo che avrei trovato al mio fianco il migliore « producer » che si possa desiderare.

GIUSEPPE DE SANTIS

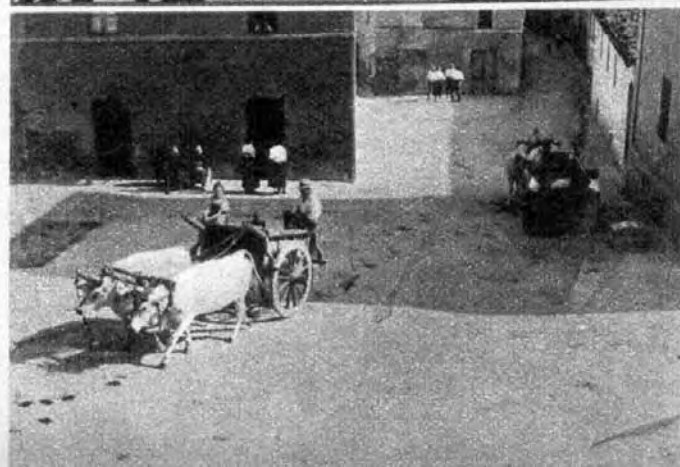
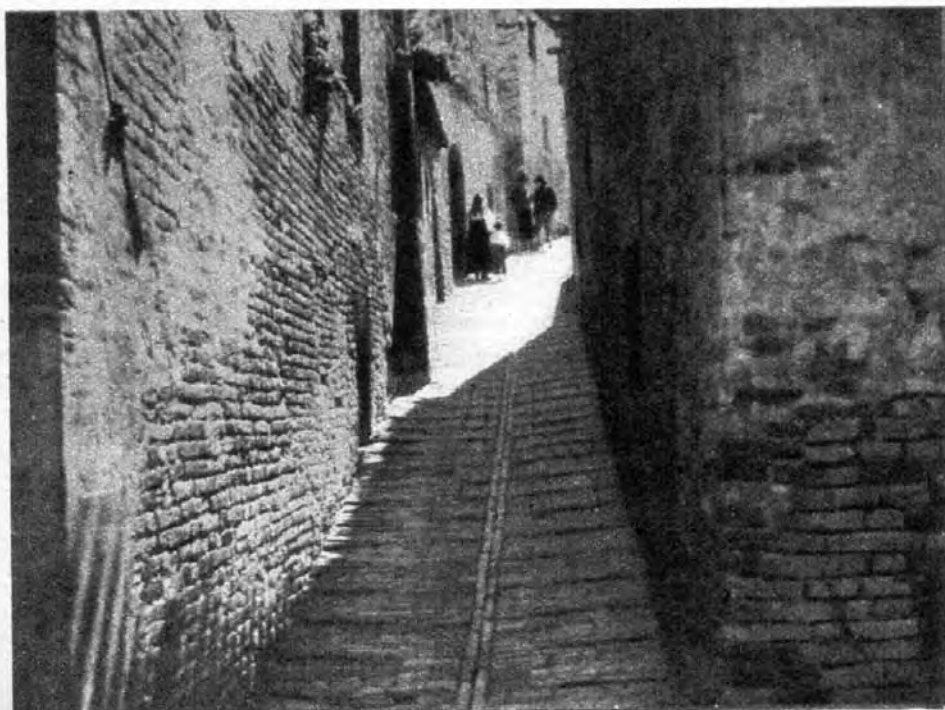
NON SARA' facile, sarà anzi difficilissimo, che il cinema ritrovi tra i suoi fedeli un "chierico" quale fu Francesco Pasinetti. Tutta la celluloida che è passata sullo schermo l'aveva in mente come un libro di sacre scritture, di cui poteva recitare in ogni momento qualunque pagina. Ho conosciuto Pasinetti più nella qualità di studioso, di giornalista ed esperto di cinema che in quella di regista. Del resto non era questa la sua attività prevalente. Per qualche anno fummo compagni di lavoro nella redazione di questa stessa rivista, e la sua presenza costituiva fra l'altro una garanzia di sicurezza e di esattezza per tutti noi. Il cervello di Pasinetti era uno schedario vivente e un testo storico, filologico e biografico sempre aggiornato. Gli volevano tutti bene; che io sappia, non aveva un nemico. Biondo, alto, con un'aria

(Continua alla terza di copertina).





Alcune inquadrature tratte da due dei più significativi ed umani documentari di Francesco Pasinetti: "Venezia minore" (a sinistra) e "Sulle orme di Giacomo Leopardi" (a destra). Nel primo, architetture e bambini si fondono; nel secondo, gli uomini che giuocano a carte e gli atteggiamenti della ragazza indicano una singolare forza compositiva e la rigorosa ispirazione pittorica del regista.



Pochi giorni fa ci è giunta la seconda puntata di questo « Parlatorio ». E' forse l'ultimo articolo scritto da Francesco Pasinetti e pertanto assume un più vasto valore.

VIRGILIO PIAZZA (Bergamo) propone il tema « Gusto del pubblico e critica ». Debbo anzi tutto premettere che non credo ad una grande influenza della critica del quotidiano. Vorrei che fosse il contrario, ovvero che si potesse dire, come Virgilio Piazza: « Si rendono conto i critici della grandissima responsabilità che si assumono di fronte alla enorme quantità di persone che leggono le loro opinioni stampate sul giornale? ». Poco prima chiede: « Con quali criteri vengono nominati i critici dei giornali quotidiani? ». Mi sovvien di una bella conversazione tenuta in Roma lo scorso anno da Vinicio Marinucci e nella quale interloqui un altro critico di quotidiano: Giorgio Prosperi. Si parlò allora, appunto, della funzione della critica e si misero in evidenza le difficoltà nelle quali si trova il critico del quotidiano, tra le direttive della amministrazione del giornale e quelle della pubblicità. E' ben vero che la critica cinematografica è spesso considerata, nell'ambito redazionale e amministrativo di un giornale, come l'ultima ruota del carro. E' ben vero altresì che il critico è tenuto ad un linguaggio forse troppo accessibile al pubblico. Ma quanto spesso il critico lascia scorgere tra le righe quale sia il suo pensiero su questo o quel film? Ogni critico ha il suo pubblico affezionato che lo sa leggere. Virgilio Piazza si chiede « perché mai è possibile che si possano passare certi lavori il cui sapore commerciale e la cui mancanza assoluta di buon gusto dovrebbe risultare già prima di entrare nella sala ». Non mi consta che la critica cinematografica italiana sia in genere tanto larga di lodi verso film che non meritano. Se si parla con i produttori, i noleggiatori, gli impresari di sale di spettacolo, essi diranno che la critica è troppo severa. Tra i film citati dal mio interlocutore come scarsamente pregevoli, vedo, per esempio, *Spellbound* (Io ti salverò) di Alfred Hitchcock. Non sono del parere che il pubblico debba essere addirittura distolto dal vedere questo film. Esso si trova già su un piano superiore, per esempio, che un altro film citato da Virgilio Piazza *Boom Town* (La febbre del petrolio) di Jack Conway.

Non escludo che, specie in questi ultimi tempi, per il pullulare di quotidiani, le amministrazioni dei giornali abbiano invitato a tenere la critica cinematografica persone incompetenti o quanto meno male informate. Accade quindi che critici improvvisati siano chiamati a dissertare su film senza conoscere i capolavori del cinema e siano quindi portati semmai a far riferimento ad opere letterarie o teatrali o in certi casi deprecabili, a tenere un linguaggio sportivo.

Per la formazione di un gusto cinematografico nel pubblico, la critica può naturalmente servire. In America del Nord la critica è presa in seria considerazione. Mi confermava sere orsono Roberto Rossellini questa situazione che mi parve evidente fin da quando, anni orsono, io fui da quelle parti. Ora, debbo aggiungere, non è mica vero che la critica americana recensisca i film secondo principi estetici. La critica italiana, nonostante tutto, è assai più provvida. Ma per la formazione del gusto, opera altamente meritoria possono esercitare i circoli del cinema con le proiezioni retrospettive.

FRANCO MANINI (Milano: è giusto il cognome? La firma non è molto chiara) mi pone un quesito che non consente una risposta in poche righe: *Se paragoniamo la recente produzione americana con quella europea è quest'ultima a riuscire vittoriosa dal raffronto?* — Accade che io sia per natura alieno dai raffronti di qualsiasi specie. In particolare oggi, dopo quanto ho detto più sopra, sarei disorientato a considerare, da un punto di vista artistico, l'opera di un regista e ogni film singolo, senza giungere a confrontare, direi, nemmeno due film di due registi basati sullo stesso soggetto.

Il considerare una produzione in blocco con un'altra produzione in blocco, mi fa un po' l'effetto di voler mettere in competizioni o in gara i film come fossero soltanto prodotti industriali, automobili in corsa e via dicendo. Così io non parlerei in « grossi calibri » in quanto l'espressione mi sembra più adatta per un trattato di balistica che per opere d'arte. Ma poiché la discussione riguarda altresì il lato industriale del cinema (*grossi calibri*, *attestissimi quali* « *Duel in the Sun* », « *Tre Yearling* », « *Arco di trionfo* », ecc. hanno deluso in parte il pubblico e maggiormente la critica) vorrei osservare che tali film, in quanto hanno ottenuto un non indifferente successo di cassetta, non avrebbero dunque deluso il pubblico che tali produzioni siano considerate *grandiose più per la prodigiosa tecnica che per le qualità intimamente artistiche*, è vero in quanto si tratti appunto di « produzioni » e non di film; in quanto cioè si voglia ad ogni costo considerare le opere del cinema quali prodotti di connubio tra elementi industriali e elementi artistici.

Circa l'aggiudicazione dei premi alla recente *Mostra veneziana*, mi pare che le osservazioni del mio interlocutore siano in parte giuste. Furono premiati quali attori, Jean Simmons ed



Ernst Deutsch. E fu una premiazione che lasciò un poco sorpresi, quantunque non dispiacesse che una giovane e promettente attrice quale la Simmons conseguisse sì alto riconoscimento. — « In tale aggiudicazione di premi la Giuria Veneziana ha voluto escludere completamente l'America: perché? ». — Rispondo: a me non sembra che di proposito si sia voluta escludere l'America. Del resto, per dare un esempio, forse che il commento musicale di Max Steiner, premiato per *The Treasure of*

the Sierra Madre è più pregevole, che so?, di quello di William Walton per lo stesso *Hamlet*? No davvero. Il mio interlocutore avrebbe preferito, e con lui che io sappia molti altri, venisse premiata quale attrice Jennifer Jones (*Duel in the Sun*) e quale attore Gregory Peck (*Gentleman's Agreement*). Ma lo stesso Laurence Olivier, non sembra al mio interlocutore degno di premio per lo stesso *Hamlet*?

Ora a questo punto bisognerebbe aprire una parentesi sulla questione dei premi. E' da tempo che vado dicendo ove me ne capiti l'occasione e vado sperando ma invano in una soluzione nel senso da me progettato, che i premi così distribuiti non vanno. Perché io posso capire che si premi il miglior attore, la migliore attrice, il miglior regista (quantunque il premio per la regia dovrebbe identificarsi con quello per il miglior film), i migliori tecnici, di tutta la produzione di un'annata, ancorché non vi sia un esplicito intendimento di concorrere da parte dei vari artisti e tecnici; ma l'intendimento stesso possa considerarsi implicito. Non intendo assolutamente come si possano giudicare questi e quelli in una Mostra d'Arte dove non sussiste un intendimento del genere da parte delle singole persone. Perciò varrebbe assai meglio se la Giuria aggiudicasse premi in base agli elementi che si presentano: premi che fossero la segnalazione, magari, di più di un'attrice e di nessuno scenografo, di più di un regista e di nessuno scenarista, e via dicendo. Ma evidentemente pare che una cosa tanto logica non sia ritenuta tale dagli altri compilatori dei regolamenti delle mostre e dei festivals. E non parliamo poi dei premi attribuiti genericamente a film, considerati nel loro complesso.

PREMIO "CINEMA" - PASINETTI

Il Consiglio Direttivo del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici, per onorare la memoria di Francesco Pasinetti, ha deliberato la istituzione di un premio intitolato al suo nome, premio da assegnarsi annualmente per il miglior contributo italiano agli studi storici ed estetici sul cinematografo. Il premio verrà attribuito insieme ai Nastri d'Argento, con la medesima procedura. Lo stesso Sindacato ha stabilito di intitolare a Pasinetti il premio della critica che viene assegnato annualmente alla Mostra di Venezia. Da parte nostra, ricordando la particolare attenzione che Pasinetti ebbe sempre per i giovani che volevano intraprendere gli studi cinematografici, crediamo opportuno istituire un premio per il miglior articolo scelto tra quelli che i lettori di « La diligenza » solitamente ci mandano o vorranno mandarci. L'articolo ritenuto migliore verrà pubblicato su CINEMA e retribuito. I dattiloscritti vanno indirizzati a « Premio "Cinema" - Pasinetti », redazione di CINEMA, via Serio 1, Milano. Il vincitore verrà proclamato nel prossimo dicembre.

Con questo, so di non avere appagato il mio interlocutore, il quale dichiara che « il cinema italiano non si è fatto troppo onore se pensiamo al brutto film rosselliniano "Amore" come pure "Fuga in Francia" di Soldati, "Senza pietà" di Lattuada ». Io non sono affatto d'accordo; e non sono d'accordo allorché afferma: « tutti film che "volevano" dire qualcosa di nuovo, ma son rimaste solo le buone intenzioni ». Ogni regista, si sa, vuole dire qualcosa, vuole esprimere la propria personalità. Ora mi sembra che l'*Amore* di Roberto Rossellini, nella sua seconda parte (del tutto diversa dalla prima, alla quale non si attacca se non per formare uno spettacolo di lunghezza normale) cioè il *miracolo* abbia più di qualche accento importante, ed è opera tutt'altro che premeditata; e che questo film e quello di Alberto Lattuada siano degni di appartenere al gruppo delle migliori opere del cinema italiano di questi ultimi tempi. In *Senza pietà* vi è una mano esperta di regista, vi è un'attrice, Carla del Poggio, che dimostra di aver raggiunto una maturità artistica. Ora mi sovvien, a questo proposito, che nel « Parlatorio » del vecchio *Cinema* avrei dovuto rispondere ad un lettore che mi chiedeva appunto che cosa io pensassi dell'allora promettente Carla del Poggio. Eccoli accontentato.

FRANCESCO PASINETTI

A ROBERTO Rossellini, reduce da Hollywood, ho chiesto se i successi americani dei nostri film neorealistici siano effettivamente successi d'arte o, piuttosto, di attualità e di curiosità. Premesso, egli mi ha risposto, che la critica ha in America un peso determinante sul pubblico, (circa il 70 % di un successo è dovuto alla critica), e considerando che i critici hanno giudicato i nostri film esclusivamente dal punto di vista artistico, dobbiamo concludere che i nostri successi sono stati effettivamente dei successi d'arte. Ci si può obiettare che Rossellini in questo campo è una voce interessata e che dunque, pur con la massima buona fede, è naturalmente portato a vedere le cose in un certo modo; posso aggiungere per mio conto che la critica americana non è rigorosamente estetica e formale come la nostra, ma psicologica e talvolta moralistica: cioè tiene conto dei sentimenti e dei costumi più che delle vere e proprie idee estetiche, e dunque è portata ad interessarsi a un mondo come quello italiano del dopoguerra per ragioni che non sempre si identificano con le ragioni dell'arte.

Fatta tuttavia a codeste opinioni ottimistiche la debita tara, resta il fatto incontrovertibile che gli americani si sono interessati dei nostri film per ragioni tutt'altro che esteriori ed occasionali: a tal punto che la produzione americana ha dovuto tener conto di certi orientamenti europei e qualche regista d'avanguardia s'è dato ad un neorealismo americano in evidente e polemico contrasto con la produzione tradizionale. Quanto la cinematografia europea e particolarmente italiana abbia influito su tale orientamento è difficile stabilire; certi movimenti di pensiero sono nell'aria e si propagano come le onde della radio. Ma è certo che questa influenza esiste, se non come fatto specifico e indivi-



Garza (Ted De Corsia) in «The Naked City» (La città nuda, 1947), diretto da Jules Dassin.

NEOREALISMO AMERICANO

duale per lo meno come stato d'animo, atteggiamento di alcuni artisti di fronte alla realtà. E qui colgo l'occasione per dire che il cosiddetto «neorealismo» non è un fatto tecnico anche se apparentemente può aver avuto origine da esperienze tecniche. S'è detto per esempio che il neorealismo di Roma, città aperta non era altro che il risultato della necessità di dover girare dal vero per la distruzione o l'inutilizzazione dei teatri di posa a causa della guerra. Questo è come dire che il merito di aver scoperto la gravitazione universale non spetta a Newton ma alla mela che gli cadde sul naso. Quando un incidente di carattere fisico diventa stile, scoperta di una verità artistica, vuol dire che lo spirito era già pronto a riceverne i suggerimenti, che la nuova forma d'arte era per così dire in incubazione e che alla prima, utile occasione, s'è manifestata. Con tutti i suoi difetti e con le pericolose approssimazioni degli imitatori, i quali credono che basti impadronirsi di una formula per ottenere i medesimi risultati del modello, il neorealismo ci ha dato una visione della realtà infinitamente più ampia e penetrante di quella cui c'eravamo abituati nell'ancien régime: provate a rivedere oggi una di quelle commedie brillanti o sentimentali, seminate di telefoni bianchi e di vasche da bagno alla «Messalina», che i nuovi ricchi del cinema si facevano costruire in casa e poi sentivano il bisogno di mostrare al pubblico incredulo, e vedrete come codesto mondo vi apparirà oggi opaco, nebuloso, fittizio, privo di ogni obiettiva credibilità. Il merito di tutto questo spetta indubbiamente al film neorealistico, che ha battuto in breccia non

solo una certa mentalità ma anche certe stagionate convenzioni dei teatri di posa.

In America, sia pure su scala molto più grande e con una lunghezza d'onda diversa, sta accadendo qualcosa di simile. Non si scopre nulla, ormai lo sanno anche i sassi affermando che il cinema americano è in crisi. Sulle ragioni di questa crisi s'è scritta un'infinità di sciocchezze e un certo numero

di cose serie, che qui non è il caso di sceverare; ma è fuor di dubbio, per esempio, che la guerra ha avuto sulla produzione americana una influenza negativa. La guerra pone problemi di ordine materiale e morale che sul momento sembrano di una capitale importanza e poi, a guerra finita, si scoprono contingenti, falsi od esorbitanti rispetto a una disinteressata ricerca della verità. La preoccupazione di vincere supera ogni altra considerazione, orienta tutto verso la propaganda, divide nettamente il mondo in due blocchi, dei buoni e dei cattivi. Ci fa perdere di vista la realtà in sé dell'uomo, che è la sola ad interessare l'artista, per sostituirla coi miti delle nazioni,



Visione del penitenziario di Stato nel Colorado, dove si svolge in gran parte «The Naked City».



Dal film « Canon City » (Ultima tappa degli assassini, 1947-48), diretto da Crane Wilbur.

delle uniformi, della tattica e dell'eroismo programmatico. Thomas Mann durante la prima guerra mondiale scrisse una infinità di sciocchezze, di cui in seguito, per la verità, s'è ampiamente confessato. Il diluvio della produzione americana di guerra, che ha inondato i nostri schermi da quattro anni a questa parte, dimostra queste osservazioni in modo abbastanza evidente. Anche i film non direttamente propagandistici hanno risentito di questo stato di cose.

Il cinema era troppo giovane alla fine della prima guerra mondiale per rifletterne con artistico distacco gli stati d'animo; ci furono però i romanzi di Fitzgerald, che esaminarono con realistica crudezza gli stati d'animo dei reduci, e che in seguito ebbero sul cinema una grandissima influenza. Fu la crisi di Wall Street a dare una sferzata in senso realistico al cinema americano; e difatti il bisogno di verità e di moralità che si fece largamente sentire, invitò gli artisti del cinema a uscire dalle loro formule spettacolari e ad incontrarsi con personaggi reali. Fu quella l'epoca dei primi grandi film di Vidor e di Capra, del debutto di Bette Davis, Barbara Stanwyck, Clark Gable, e molti altri ottimi attori, nonché del passaggio di altri come Adolphe Menjou e Wallace Beery all'interpretazione di personaggi reali non in senso fotografico ma in senso drammatico e psicologico. Anche allora fu un fatto tecnico, l'invenzione del sonoro, che coincise con

questo ritorno alla realtà. Ma sarebbe molto inesatto dire che fu il sonoro a compiere una rivoluzione, che aveva profonde ragioni di ordine morale. I tempi passano, i profeti mutano. La generazione dei Vidor e dei Capra viveva sotto il segno dei Sinclair Lewis, degli Upton Sinclair, quando non tornava più indietro a Jack London e Mark Twain. I profeti di questa guerra sono invece gli Steinbeck, i Caldwell, i Faulkner, gli Hemingway, scrittori di un realismo asciutto fino all'osso, tragici, disperati, lontanissimi dal tradizionale ottimismo americano. E i commediografi non si chiamano più Sherwood o Maxwell Anderson, o Philip Barry, ma Irving Shaw, Clifford Odets, Elmer Rice, anch'essi di un realismo assai stringente e polemico. È interessante che una gran parte di questi scrittori, soprattutto i narratori, hanno avuto in Europa e soprattutto in Italia una popolarità assai maggiore che nel loro paese d'origine, al punto da influenzare con molta evidenza alcuni dei nostri scrittori più giovani; e non è affatto escluso che il loro spirito, largamente diffuso in certe zone progressive dell'intelligenza italiana, sia penetrato tra le componenti del cinema neorealistico, assieme ad esperienze del cinema sovietico ad innestarsi radici efficienti del nostro verismo regionale.

« Nemo profeta in patria »: sarebbe un paradosso non privo di illustri precedenti che gli americani vedessero divulgarsi

lo spirito di alcuni loro scrittori rappresentativi attraverso le esperienze del cinema neorealistico; certo sì è che anche loro hanno fatto tentativi su questa strada con una serie di film che si distinguono dagli altri non solo per la preoccupazione di girare dal vero, ma anche per il rifiuto di alcune stagionate convenzioni di sceneggiatura, come il rifiuto della trama sessuale, dei bei protagonisti, di quel tipo di umanità standard, che ha reso popolare in tutto il mondo il cinema americano, ma che in America sembra oggi arrivata all'esaurimento. Cito questi film come mi vengono alla memoria: *Story of G. I. Joe* (I forzati della gloria, 1945), *Treasure of Sierra Madre* (Il tesoro della Sierra Madre, 1948), *Brute Force*, (Forza bruta, 1947), *The Naked City* (La città nuda, 1947), e ultimamente *Canon City*, (Ultima tappa degli assassini, 1947-48). La trama e la sceneggiatura di codesti film è ridotta al filo di un pretesto per mostrare « storie vere », o comunque in polemico contrasto con le agghindate storie sentimentali del cinema commerciale. Ma mentre in *Il tesoro della Sierra Madre* la trama ha ancora una consistenza letteraria e assume l'andamento di un racconto di Steinbeck, e in *I forzati della gloria*, la cronaca di guerra è filtrata attraverso l'acuta sensibilità di un inviato speciale come Ernie Pyle, e in *La città nuda* il reportage dal vero di New York si articola sul pretesto di un'inchiesta poliziesca, in *Ultima tappa degli assassini* lo scrupolo veristico arriva fino alla ricostruzione integrale di un fatto realmente accaduto, negli stessi luoghi, e, nella misura del possibile, con gli stessi protagonisti della vicenda reale. Qualcosa del genere fecero i francesi con *La bataille de l'eau lourde* (La battaglia per la bomba atomica); scrupoli documentaristici sono entrati nella confezione di *The Iron Curtain* (Sipario di ferro, 1947).

In *Canon City*, diretto da Crane Wilbur, siamo agli estremi di una cronaca che non ha altra trama che se stessa, un « tour de force », una specie di scommessa cinematografica, spoglia come un documentario, ma diretta e interpretata con le intenzioni di un film sociale, artistico e drammatico. Canon City sorge nei pressi della Gola Reale, Colorado, dove scorre l'Arkansas; un ponte sospeso, più alto del più ardito grattacielo di New York, sovrasta l'abisso. Presso Canon City sorge il Penitenziario di Stato del Colorado, donde un giorno dodici reclusi, dopo una preparazione di mesi, tentano un'evasione. La città è messa in stato d'allarme, i fuggiaschi, braccati dalla polizia, entrano armati nelle abitazioni private, per cercare cibo, rifugio e veicoli. Nello spazio di quarantott'ore, anche per la coraggiosa collaborazione della cittadinanza, fra cui due donne che riceveranno una medaglia al valor civile, i dodici fuggiaschi vengono riacclufati. Alcuni rientreranno nel carcere con i piedi avanti; il dodicesimo, nonostante il suo orgasmo e la sua furia di belva inseguita, è ancora capace di sensi di umanità. È una donna, che ha rischiato d'essere la sua vittima, e invece lo ha visto sacrificare per il suo bambino ammalato la propria problematica libertà, intercederà per lui presso le autorità del penitenziario. Posizioni artistiche del genere comportano naturalmente, assieme alla loro carica effettiva, un margine indeterminato di utopia; ma la loro presenza è sintomatica, come bisogno di rimettere i piedi in terra, di documentarsi direttamente sulla realtà. Gli effetti più interessanti deriveranno da questo modo nuovo di porsi di fronte alle cose, più lucido e scavato, dal ritmo più approfondito del racconto, e soprattutto dal nuovo repertorio di umanità che si va cercando, e scoprendo, indubbiamente più vero del platonismo standard in voga. Vedremo se questi semi gettati dal cinema americano d'avanguardia sono destinati a fruttificare.

GIORGIO PROSPERI



Un'altra inquadratura di « Ultima tappa degli assassini », film con intenzioni sociali.

ALCUNE settimane fa, eravamo andati, come di consueto, ad ascoltare la nostra Santa Messa domenicale. All'uscita, alcuni giovani distribuivano dei manifestini. Ne prendemmo uno, e lo leggimmo attentamente. Trattava della stampa. Venimmo a sapere che la nostra rivista, *Cinema*, è da classificare tra quelle « solitamente immorali », assieme a fogli tipo *Intimità*, *Separé*, *Tormento d'amore*, ecc. Va bene che nella medesima categoria sono incluse riviste letterarie, settimanali d'attualità molto noti, riviste politiche. Non è una consolazione. Ma desidereremmo che qualcuno ci illuminasse sulla « immoralità » della nostra rivista. Tanto per sapere se possiamo continuare a scrivervi, e a leggerla. Se ci sarà spiegato che leggendo *Cinema* commettiamo un'azione malvagia, quale altra rivista cinematografica potremmo leggere? Tutte sono incluse nella categoria dei fogli « solitamente immorali ». Pardon, non tutte. Resta fuori dall'elenco la *Rivista di cinematografo*. La conosciamo di nome, ma non di fatto. Chi solitamente la legge, alzi la mano.

« Per esempio, in *Boudou sauvé des eaux* di Renoir, durante l'amplesso grottesco della padrona col vagabondo, dal quadretto del trombettiere erompono squilli di fanfara. Sul caminetto, gli amorini ammiccano ». Chi sottolinea così, con questo stile gustoso, il momento più piccante, malizioso ed eroticamente spregiudicato del vecchio film di Renoir? Un autore immorale su un foglio solitamente immorale? Nossignori, trattasi del Reverendo Padre Nazareno Taddei S. J., il quale in *Bianco e nero* dottamente disserta sulla « Funzione estetica della musica nel film ». In quel film di Renoir, in quella sequenza, in quell'uso del sonoro: proprio funzione estetica?

Nel 1938, Luigi Chiarini scriveva: « Il film è un'arte, il cinema è un'industria ». Già nel 1920, Léon Moussinac aveva scritto: « Il cinema è un'arte, e l'industria cinematografica sta a quest'arte come l'industria editoriale sta alla letteratura ». Nel 1949, Carlo Trivella, industriale cinematografico, narra nelle sue memorie: « Entrammo nel suo camerino... la trovammo circondata da una coorte di gente... ci salutò appena... io mi tenevo in disparte, francamente intimidito, perché dalla vita in su era nuda e dalla vita in giù coperta da una sottana di mussola trasparente... ». Non si tratta di una gita estemporanea in una « maison-close ». Il camerino è quello di un'importante attrice, la quale è infuriata perché il costume è troppo opaco, e non mette in rilievo le sue « prosperose forme ». Salvo rarissime eccezioni, il cinema odierno non è un'arte. Che per caso non sia neanche un'industria?

« Nell'inseguimento che ne segue, sul brullo terreno del vulcano, la storia trova il suo culmine e la sua risoluzione. Fuggendosi a vicenda, in un crescendo isterico di reciproche maledizioni, Karin, giunta in prossimità del cratere, provoca una frana di rocce per uccidere il marito... ». Chiunque creda trattarsi del finale di *Duella al sole*, si metta l'animo in pace. E' soltanto una sequenza dell'ultimo film di Rossellini, *Terra di Dio*. Si va a Hollywood per brevissimo tempo, credendo di rimanere immuni dal contagio. E invece...

Ricordate quella bella pagina di Cecchi, in cui lo scrittore, trovandosi in una piazzetta semideserta, pensa ai genitori della poca gente che vede, e ai genitori dei genitori, e così via, fino a che lo spazio gli si popola di un'infinita, brulicante umanità? Il cinema è proprio come quella piazzetta. Lo schermo è uno dei luoghi più popolati del mondo. Centinaia, migliaia di persone. E i poveri critici dei quotidiani devono vedere due, tre film al giorno, star dietro a tutto, ricordare tutti. Un supplizio. Come non comprendere allora, come non scusare il critico di quell'importante quotidiano che, recensendo *La luna è tramontata*, loda a lungo l'attore Cedric Hardwicke per una certa parte, mentre la parte stessa non è interpretata da Hardwicke, sibbene da Henry Travers? Come si fa allora a non comprendere, a non scusare lo stesso critico se, all'indomani, egli, recensendo *La grande missione*, nota che « Tyrone e Linda

RIDER'S INDIGEST

sono relegati in particine minori, mentre campeggia Brian Donlevy », il quale ultimo invece ha una particina ancor più piccola di quella di « Ty »? Scrupolosi lettori, schedatori metodici, storici esatissimi, abbiate indulgenza per i critici dei quotidiani. Essi sono le vostre vittime. Dopo alcuni anni, con una media di due film al giorno del calibro di quelli che solitamente compaiono sui nostri schermi, i loro nervi sono logori, la vista indebolita, e l'anima piena di amarezza.

S'intende che nessuno si accorge che la battaglia è molto più elevata. In un voluminoso settimanale, giustappunto, una noticina tratta del film sovietico *Il giuramento*. E dice: « Stalin appare come una specie di Messia. Con la sola imposizione delle mani fa muovere un trattore guasto. Cori religiosi commentano le apparizioni del Maresciallo, che ha il capo costantemente circondato da un'aureola ». Scrupolosi lettori, schedatori metodici, storici esatissimi, abbiate sempre indulgenza. Questo, invece, è un giornalista che i film non li va a vedere.

« Tutte le case cinematografiche sono state invitate dalla polizia, pena sanzioni di carattere amministrativo, ad astenersi dal presentare nei manifesti murali figure di donne seminude o in pose offensive per il costume ». Era ora! I manifesti promettevano stralianti donne scollacciate, uno entrava, manco a farlo apposta nel film tutte le donne erano vestite con abiti accollatissimi, che scendevano alle caviglie. Era ora! Ma: e nel caso che nei film le « donne seminude o in pose offensive per il costume » ci siano? Si proibisce il manifesto, ma si tollera il film? Certo che si tollera il film. Se si dovessero vietare tutti i film immorali che vengono proiettati sui nostri schermi, vedremo molti, ma molti, film americani di meno.

Mica per metter bocca nelle faccende altrui. Ma la censura non ha proprio trovato nulla da ridire, a proposito del film *Donne e veleni* (in originale: *Sleep, my love*), dove un marito fa di tutto per far impazzire la moglie, spingerla al suicidio, e così liberarsene, potersi dedicare anima e corpo alla propria vampiresca amante? Non ha trovato nulla da ridire a proposito del film *Femmina folle* (in originale, *Leave her to Heaven*), la cui protagonista uccide e abortisce « per conservare l'affetto del marito »?

Nell'esilarante film *Ha da veni*, di Alexander Hall, c'è un divertentissimo tipo di banchiere il quale, avendo assai sviluppato il senso della proprietà, confonde spesso i concetti e salta i punti intermedi del discorso, con effetti — s'intende — comici. Non dice « la casa di mia moglie », ma « mia moglie ». Onde a un certo momento, trattandosi dell'uscita di servizio dello stabile, non dice al rivale: « Ma voi conoscete anche l'uscita posteriore della casa di mia moglie! », sibbene dice: « Ma voi conoscete anche l'uscita posteriore di mia moglie! ».

S'intende che nessuno si accorge che la battuta è volutamente pornografica, salvo il pubblico che si torce dal gran ridere.

« E allora, domando io, c'era proprio bisogno di tirar ancora una volta alla luce del sole quanto di più pezzente, di più gretto, di più avvilito, di più lercio c'è oggi... per far sì che i pubblici di Paesi infinitamente più ricchi e di abitudini più raffinate delle nostre si esilarassero e sgranassero tanto d'occhi sui costumi e la mentalità primitiva della parte più misera del nostro popolo, quasi fossimo una tribù di selvaggi del Dahomey o dei Bantù? ». Chi è l'autore di questa garbata prosa? E' forse il signor John Foster che scrive al *New York Times* per protestare contro film tipo *Donne e veleni*, *Femmina folle*, *Il bacio della pantera*? Nossignori, non è il signor John Foster. E' il signor Mario Del Giudice, che scrive al *Corriere della Sera* per protestare contro *Ladri di biciclette* e *Anni difficili*. (In nome della legge non era ancora uscito, sennò sarebbe rientrato anch'esso nella categoria). Che diamine, siamo perfettamente d'accordo. Proponiamo il rogo sulle pubbliche piazze di *Ladri di biciclette*, *Anni difficili* e *In nome della legge*. Mio Dio, perché fare dei film in cui si fa vedere che in Italia vi sono disoccupati? Non esistono disoccupati in Italia. Perché fare dei film in cui si fa vedere che il furto di una bicicletta può essere, per un operaio, una tragedia? In Italia gli operai vanno al lavoro in « Ford » (quelle « lunghe da qui a là », con bagno, retrobottega, due solai e entrata di servizio). Perché fare dei film in cui si vede che un povero diavolo col fascismo e i ricchi fascisti perde famiglia e impiego? Queste cose in Italia non sono mai successe. Perché fare film in cui compaiono dei mafiosi siciliani, un paese poverissimo, un barone che è al di fuori della legge? Ma tutti sanno che in Sicilia la mafia non esiste, che i paesi vi sono prosperi, e che non vi esistono miniere lasciate inattive dai loro proprietari. Il signor Del Giudice ha ragione, e noi glie ne diamo atto. Ci viene, però, un dubbio. Che per avventura egli non sia mai uscito di casa? Ci ricorderebbe quell'uomo che non aveva mai visto un cammello. La prima volta che ne vide uno, disse: « Che cos'è quest'animale? Non lo conosco. Non può esistere! ».

O. D. F.



Richard Widmark e Celeste Holm in « Road House », recente film diretto da Jean Negulesco.

S - MASSIMO GIROTTI

IL RECENTE SUCCESSO di *In nome della legge* ha portato definitivamente alla ribalta (vogliamo dire alla ribalta di una interpretazione assolutamente misurata e convincente) il nome di Massimo Girotti.

Tra i meriti del film di Germi ce n'è uno che, forse nella preoccupazione di individuare gli altri, si è trascurato di mettere in luce: la perfetta fusione tra la recitazione degli attori professionisti e quella degli attori improvvisati: con un equilibrato impiego degli uni e degli altri. Già altre volte si è parlato abbondantemente dei rischi ai quali poteva condurre l'utilizzazione troppo spinta — fatta anzi regola — di attori raccolti nella strada: adatti questi ultimi più alla creazione di tipi che di personaggi. Ebbene Germi ha mostrato di avviare in maniera convincente la soluzione di un simile problema (liberi comunque gli altri di seguire la strada che essi ritengono più opportuna). Ha scelto attori professionisti per le parti di più spiccata individualità, di più complessa recitazione; ha utilizzato per le altre, dilettanti raccolti sul posto, allo scopo di meglio caratterizzare attraverso le loro inconfondibili fisionomie, l'ambiente specialissimo che voleva descrivere. Ha posto appunto la questione in termini di personaggi e di tipi. E' ovvio tuttavia che, per una tale specie di cinematografo, il personaggio deve avere, anche fisicamente, una rispondenza logica col mondo che lo circonda; l'attore che lo fa rivivere non può quindi non rispettare certe esigenze: non può non essere anch'esso un tipo, in un clima creativo nel quale il rapporto uomo-ambiente è strettissimo.

Massimo Girotti — a giudicare dalle sue recenti interpretazioni — ha mostrato di essere, sia pure entro certi limiti, uno dei pochi attori italiani che possono rispondere con notevole naturalezza all'esigenza più sopra esposta. Il suo nome è noto ormai da una decina d'anni: da quando cioè iniziò la sua carriera cinematografica con *Dora Nelson* (1939), *Una romantica avventura* (1940), *Tosca* (1941), e soprattutto con *La corona di ferro* (1941) di Alessandro Blasetti.

Nato il 18 maggio 1918 a Mogliano (Marche), studente in giurisprudenza, mostrò fin dall'inizio di voler fare le cose sul serio, frequentando, a carriera ormai iniziata, la scuola di recitazione di Teresa Franchini. Ragazzo di apprezzabili aspirazioni culturali, appassionato di pittura e di buone letture, riservato e caparbio, il suo fisico atletico suggerì quasi sempre, nell'anteguerra, ai registi che lo impiegarono, parti eroico-avventurose di giovane Tarzan nazionale. Fu per lui, quello dell'anteguerra, il periodo che chiameremo del « tarzanesimo », poiché con simili caratteristiche si presentò più frequentemente agli occhi del pubblico italiano. Vi erano sfruttate certe sue doti estetiche, che ricordavano quelle dei « divi » americani: si badava a mettere in mostra la perfetta struttura del suo torace, la sanità rettorica e sportiva, adatta ad un

clima eroico. Finché giunse Visconti, con *Ossessione* (1943), a collocarlo in un personaggio più fruttuoso e convincente, in un'atmosfera meno favolosa e più realistica, a scoprirne la carne, in un ambiente sudaticcio e pesante, fornendogli il destro per una interpretazione che Girotti considerava tutt'ora come la più riuscita della sua carriera.

Con *Ossessione* si preparava il trapasso. La storia di Girotti appartiene, per un certo verso, a quella della nostra giovane generazione. Dalla guerra in poi egli infatti ci ha dato le sue prove migliori in personaggi caratterizzati da una sostanziale malinconia, mescolata ad una moderata fiducia: dal « tarzanesimo » eroico è passato tra gli uomini usciti dalla sconfitta, non vinti del tutto, ma consapevoli di situazioni dolorose passate e presenti. Film come *Caccia tragica* (1947), *Gioventù perduta* (1948), *Molti sogni per le strade* (1948), *Anni difficili* (1948), *In nome della legge* (1949), ce lo presentano sotto la veste della « malinconia con moderata fiducia »: è ormai un suo timbro, scoperto dagli altri, avvalorato dalla sua diligenza d'attore. Partì come un Tarzan, arriva come un ragazzo triste. L'invito ad impiegarlo come « torace ben fatto » abile nei grandi gesti

e nei salti spettacolosi, fu suggerito dalla modellatura classica del suo fisico e del suo volto di David: S. Sebastiano, ancor oggi in *Fabiola* (1949), uscito dal quadro del Sodoma, riesce a circolare per il film di Blasetti distinguendosi in qualche modo dal sosia Henry Vidal proprio per la sua misura pudibonda, in un personaggio dagli occhi puri che non interessa affatto il sottoscritto (ma non è detto non sia interessante). Il rischio maggiore di Girotti sta proprio in quella sua rassomiglianza con un busto in gesso per una scuola di Belle Arti. Fortunatamente però c'è soltanto Blasetti che lo induce, anche oggi, a correre quel rischio. Le giacche di ripiego ed il cappello usato del pretore siciliano o del poliziotto di *Gioventù perduta*, le divise logore e portate di malavoglia in *Anni difficili*, lo liberano dai richiami oleografici e lo mettono alla portata di una realtà maggiormente carica di responsabilità umane.

Triste, fondamentalmente onesto e serio, poco complicato, quella traccia di « angelismo » che pure continua a pervaderlo, serve a metterlo in contrasto con la crudezza degli ambienti in cui si trova e con le situazioni che è costretto ad affrontare. Non ha grandi rapporti amorosi: e se qualche donna gli si adatta è più la Carla Del Poggio di *Gioventù perduta* che l'Anna Magnani di *Molti sogni per le strade*; destinata quest'ultima ad accompagnarsi a figure leggermente tragicomiche e più accentuatamente popolesche com'è quella di Nando Bruno.

Girotti porta con sé il clima del cinema in cui si muove: un cinema lontano da complicazioni psicologiche, bisognoso di semplici impostazioni umane perché teso alla documentazione di condizioni ambientali, ad una larvata costante denuncia di problemi collettivi. Non vorremmo essere scortesii dicendo che la persona di Girotti suggerisce anche l'immagine di un personaggio, questa volta, fondamentalmente negativo: un personaggio abituato a portare le scarpe con suole di gomma e giacche sportive, a frequentare i bar alla moda vantandosi di relazioni con vecchie milionarie e di traffici segreti con le mogli degli amici. Massimo Girotti, che pure ne avrebbe certe caratteristiche fisiche, potrebbe essere adatto a trarre quella figura — così diffusa e preoccupante nella nostra vita civile — dalle facili caricature in cui è sempre stata gettata, per darle una credibilità più sostanziale ed i tratti di un più diffuso disfacimento. Ma ogni attore in parte costruisce da sé i suoi personaggi, in parte li trova con l'aiuto dei registi che incontra.

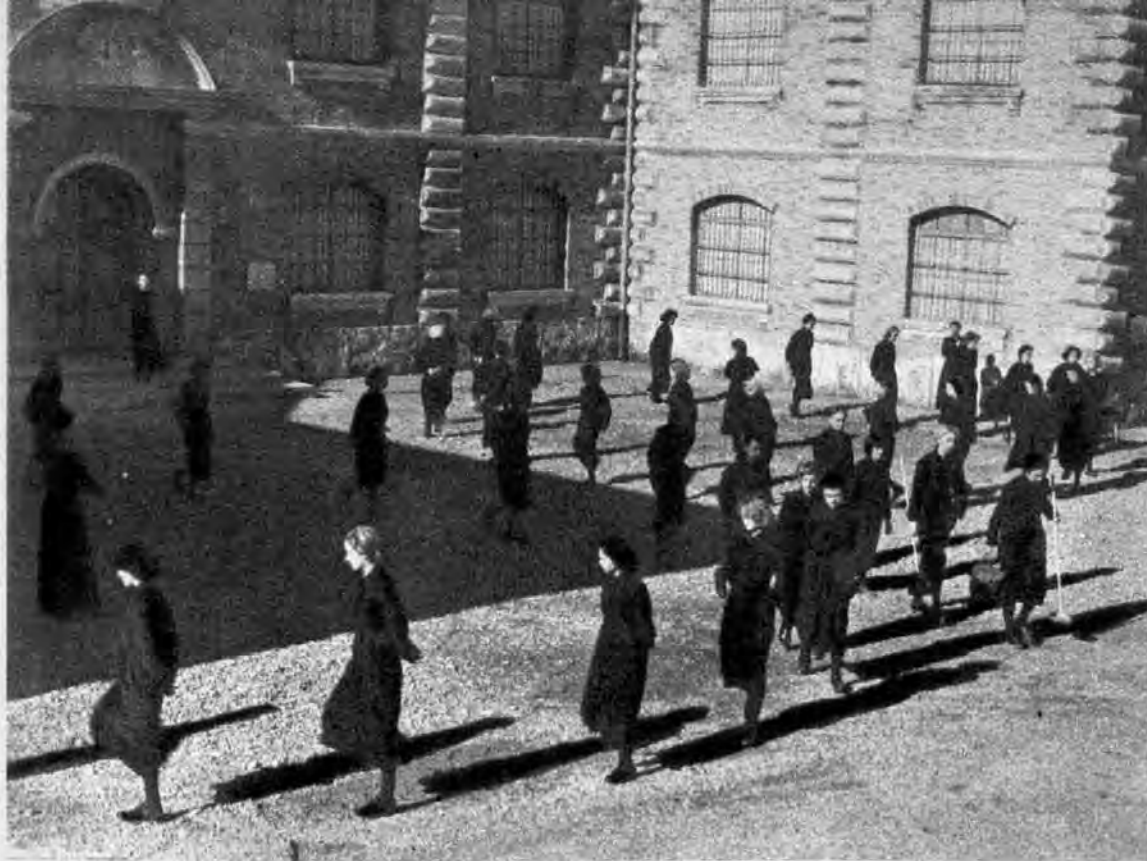
Se chiedete a Girotti quale personaggio vorrebbe interpretare, egli vi dirà l'Hans Castorp della *Montagna incantata* di Thomas Mann: aggiungendo che si rende perfettamente conto delle difficoltà di una simile realizzazione. Intanto, si accontenta di camminare coi tempi.

RENZO RENZI

FILMOGRAFIA

1939: *Dora Nelson di Mario Soldati, con Assia Noris e Carlo Ninchi* - 1940: *Una romantica avventura di Mario Camerini, con Assia Noris e Gino Cervi* - 1941: *Tosca di Carl Koch, con Imperio Argentina e Michel Simon*; *La corona di ferro di A. Blasetti, con Luisa Ferida ed Elisa Cegani*; *I pirati della Malesia di Enrico Guazzoni, con Clara Calamai e Camillo Pilotto*; *Le due tigri di Giorgio Simonelli, con Luigi Pavese e Alanova*; *La cena delle beffe di Alessandro Blasetti, con Clara Calamai e Amedeo Nazzari*; *La famiglia Brambilla in vacanza di Carl Boese, con Cesco Baseggio e Amelia Chellini*; *Un pilota ritorna di Roberto Rossellini, con Michela Belmonte e Piero Lilli* - 1943: *Ossessione di Luchino Visconti, con Clara Calamai e Juan De Landa*; *La carne e l'anima di Wladimiro Strigevsky, con Isa Miranda e Cele Abba*; *Harlem di Carmine Gallone, con Elisa Cegani e Vivi Gioi*; *Apparizione di J. De Limur, con Alida Valli* - 1944: *La porta del cielo di Vittorio De Sica* - 1945: *Un giorno nella vita di Alessandro Blasetti, con Elisa Cegani e Amedeo Nazzari* - 1946: *Desiderio di Roberto Rossellini, con Elli Parvo*; *Preludio d'amore di Giovanni Paolucci, con Marina Berti e Claudio Gora* - 1947: *Fatalità di Giorgio Bianchi, con Maria Michi e Amedeo Nazzari*; *Caccia tragica di Giuseppe De Santis, con Vivi Gioi e Vittorio Duse* - 1948: *Gioventù perduta di Pietro Germi, con Carla del Poggio e Jacques Sernas*; *Molti sogni per le strade di Mario Camerini, con Anna Magnani e Carlo Ninchi*; *Anni difficili di Luigi Zampa, con Umberto Spadaro e Della Scala* - 1949: *Fabiola di Alessandro Blasetti, con Michèle Morgan e Louis Salou*; *In nome della legge di Pietro Germi, con Jone Salinas, Charles Vanet e Sara Urzi*.





Léonide Moguy è particolarmente volto ai problemi sociali. Dal film «Prigionia senza sbarre» (1938), che trattava alcuni aspetti particolari della gioventù femminile.

LA GIOVENTÙ È INNOCENTE

NEGLI ULTIMI due anni e mezzo ho rifiutato esattamente 14 film, deciso a non cedere finché non avessi potuto realizzare *Domani è troppo tardi* (già annunciato come *Gioventù innocente*) il film che a giorni comincerò a girare in Italia e che, come forse è noto, imposta la questione dell'educazione sessuale dei giovani. Ma non sono due anni e mezzo soltanto che vi penso. Il progetto è molto più antico, risale a nove anni fa, quando certi racconti di Alfred Marchard sulla gioventù mi dettero la prima ispirazione. L'idea iniziale fu di un film diretto, a tesi, ma a poco a poco, lavorando attorno con Marchard, essa si è mutata in una storia poetica: una storia d'amore fra due ragazzi sui dodici-tredici anni, che vivono in un mondo a parte, quel mondo che noi grandi abbiamo dimenticato e di cui, per conseguenza, generalmente ignoriamo le regole e le leggi psicologiche. Ma nove anni fa era

troppo presto per trattare l'argomento. Ora, nella generale decadenza della moralità, comune conseguenza delle guerre, esso è diventato urgente, d'un'attualità inoppugnabile, come dimostra anche il fatto che in America il Cardinale Spellmann ha sentito il bisogno di far distribuire nelle chiese, a centinaia di migliaia di esemplari, un opuscolo dedicato appunto all'educazione sessuale della gioventù.

Infatti, il sesso è così inestricabilmente commisto al tessuto della nostra esistenza, che può essere definito la stessa vita. Ma l'ignoranza dei problemi del sesso nei vari gruppi sociali è addirittura incredibile. Prestissimo, all'età di tre anni, il bambino scopre il suo sesso, e si interessa vivamente all'anatomia umana. Egli parla facilmente e naturalmente della differenza che ha osservato fra bambini e bambine. Col crescere dell'età, cresce anche la sua curiosità. L'er-

rore comune sta nel non soddisfare questa curiosità sia facendo tacere il bambino, sia ricorrendo a quelle finzioni cui risale in gran parte la colpa delle successive probabili perturbazioni morali. Il momento critico è l'età della pubertà. Arrivato a questa età, occorre che il bambino non solo conosca e accetti la sua condizione sessuale, ma che la sua istruzione al riguardo abbia nella sua opinione il posto appropriato. Quando la curiosità è soddisfatta, l'argomento è sfruttato ed esaurito. E il mio film vuol appunto sollevare la polemica su questo fatto, e combattere una battaglia contro la corrente ipocrisia borghese, conseguenza di un costume formatosi secoli addietro.

C'è un distacco terribile tra la vita d'oggi che non nasconde nulla, e l'educazione di ieri che ci si ostina a dare ai fanciulli e che nasconde loro tutto. Invece di conoscere la nobiltà delle leggi che regolano la generazione, i nostri bambini scoprono fin dall'inizio le immagini più basse della sessualità che ai nostri giorni dilagano liberamente nei giornali, nei libri, nei manifesti murali, al cinema, alla radio, e perfino nella pubblicità commerciale. Le «pin-up-girls» in abiti succinti e in posizioni equivocate entrano in tutte le case, sono alla portata di tutti. I secoli mutano ma gli educatori — famigliari o maestri che siano — usano gli stessi metodi che venivano usati duecento anni fa. Le conseguenze sono che i giovani divengono vittime di malattie fisiche e mentali che sono il diretto risultato di quell'ignoranza in cui li ha mantenuti una falsa educazione. La vita di oggi è quella che è, e bisogna armare le giovani generazioni contro di essa, avviarle verso una esistenza moralmente sana e pulita. Difatti, io credo che il vero compito, e il più alto, di noi gente del cinema (e dovrebbe esserlo anche della stampa), sia non solo e semplicemente quello di divertire il pubblico, ma quello di educarlo, di avviarlo a una superiore concezione della vita. E' un nobile compito quello che noi abbiamo da svolgere, è una missione tanto più alta quanto più alti sono i problemi che affrontiamo. E il mio orgoglio è di non essermi mai discostato da questa concezione dell'arte, a cominciare da *Le muloche* (1936) che fu un inno alla maternità, e giù, via via, in *Prigionia senza sbarre* (Prigionia senza sbarre, 1938) che fu il primo film sociale in Europa, in *Confluit* (Conflitto, 1938): film tutti in cui ho sempre cercato di impostare un problema e di prendere la difesa dell'innocenza della gioventù, perché sono convinto che se la gioventù diventa criminale non è per sua colpa ma per colpa della società.

Per tornare a *Domani è troppo tardi*, dirò che mi rendo perfettamente conto della delicatezza della materia che mi accingo a trattare, ma ho la presunzione di poter fare un film che possa essere visto da tutti. E' una storia d'amore, come dicevo — una storia d'amore tra due fanciulli, uno di dodici anni e uno di tredici, i quali, obbedendo alla legge della natura, provano quella reciproca attrazione che, da che mondo è mondo, spinge l'uno verso l'altro i due opposti sessi. La scoperta di questo amore crea un conflitto fra le diverse tendenze e i diversi metodi di coloro che sono preposti alla loro educazione. La conclusione tragica della storia è diretta conseguenza della ipocrita concezione che ha del problema l'educazione borghese. Tutto questo rifuggendo da ogni morbidezza, da ogni convenzionalismo. Il convenzionalismo è un male di cui il cinema ha troppo sofferto, e l'importanza del cinema italiano attuale sta soprattutto nell'averlo scrollato, iniziando una riforma che avrà seguaci in tutto il mondo. Per questo ho voluto venire in Italia a realizzare per Amato e «Novella Film» *Domani è troppo tardi*.

LÉONIDE MOGUY



Léonide Moguy mentre prepara «Domani è troppo tardi», che ha un tema polemico: la ignoranza che esiste negli adolescenti per i problemi del sesso. Il film verrà girato a Roma.

ANTONIO CHIATTONE: « Il film western » - Milano, Poligono, 1949.

ALCUNE delle sue glorie maggiori il cinema americano le deve proprio al film « western ». Le leggende dei « cow-boys » hanno fatto fortuna anche oltre oceano, anche da noi. Dall'inizio del secolo il « western » è sulla breccia e resiste a tutte le concorrenze: da Broncho Billy Anderson, il primo od uno dei primi eroici cavalieri dello schermo, a Montgomery Clift, l'ultimo o uno degli ultimi, il « western » ha saputo esaltare e commuovere le platee più eterogenee.

Antonio Chiattone ha dedicato al « western » un saggio piuttosto lungo. L'argomento però era scabroso. Chiattone si è lasciato fuorviare, in più casi, da opinioni molto discutibili ed è stato inoltre afflitto da una preoccupante penuria di dati. Il suo libro così non esaurisce affatto lo studio del film « western »: è semplicemente un'accurata raccolta di osservazioni non sempre brillanti ed un tentativo, non completamente riuscito, di storia del « genere ». Le simpatie di Chiattone sono anche troppo nostalgiche: per lui, in definitiva, i primissimi tentativi della tecnica imprecisa, dalla recitazione rudimentale, dai personaggi e dalle storie estremamente grezzi, contano più d'ogni altro risultato successivo. Ogni novità, ogni modifica apportata in seguito, ogni cambiamento di gusto trovano l'autore del saggio molto diffidente. La sua ammirazione va tutta agli eroi « idilliaci » (?) degli inizi: per i loro successori Chiattone prova solo sospetti e distima.

Un punto di vista simile implica naturalmente una notevole tendenziosità. E Chiattone introduce altri limiti nel suo studio: limiti ad-



dirittura geografici. La distinzione di un « genere » è sempre una faccenda difficile, d'accordo, ma il modo con il quale Chiattone affronta la definizione sembra un poco precipitato e puerile. « Western » è la definizione data a quel film che si svolge in America ed ha per sfondo il West (regione all'Ovest del Mississippi), la cui azione quasi sempre ha luogo agli inizi del periodo di colonizzazione. I pericoli di una rigidità di giudizio simile sono facilmente intuibili.

Chiattone mette insieme una galleria di ritratti dei vari « cow-boys » succedutisi sullo schermo in travolgenti avventure: pur tracciandone schizzi interessanti non sempre arriva a distinguerli, non sempre riesce a non confonderli. Si veda, ad esempio, il confronto tra Tom Mix e George O'Brien: all'inizio Chiattone intuisce efficacemente il contrasto dei due tipi: l'implacabile eroe realizzato da Tom Mix ed il sensibile avventuriero realizzato da George O'Brien, ma poi, ne confonde i ritratti, parlando nella stessa maniera degli « arabeschi » (?) dei loro gesti. Mentre dedica poi annotazioni ai costumi indossati dai protagonisti del « western », Chiattone si occupa poco, o addirittura dimentica, il costume dal quale il « western » nasce. Il rapporto film-pubblico non interessa molto Chiattone. Eppure è chiaro quanta importanza abbia questo rapporto, che è solido e sentito. Forse più d'ogni altro « genere » cinematografico, il « western » è la proiezione sullo schermo delle segrete aspirazioni, eroiche

anche se moltissime volte comiche, della maggior parte degli spettatori. Su questo tasto Chiattone non insiste davvero, ritenendolo probabilmente poco utile alla sua indagine. Ma, per capire veramente il film « western », occorre capire i suoi spettatori. In una infinità di casi il « western », pur facendo tutto il suo possibile, non ci annoia soltanto perché noi non vogliamo annoiarci. E' evidente che il pubblico di un film « western » è parte integrante di uno spettacolo. I mutamenti intervenuti dall'inizio del secolo ad oggi nell'interpretazione dell'eroe di tanto strabilianti avventure, più che alle particolari personalità artistiche degli attori ed alle innovazioni tecniche, sono dovuti ai mutevoli gusti del pubblico.

Chiattone è sordo a queste domande e così, probabilmente, si allontana dal vero centro della sua indagine. In un interessante capitolo, parla con bravura dei vari cavalli celebri che hanno galoppato pazzamente sullo schermo, affida alla pagina le caratteristiche dei più famosi. Ma passa quasi completamente sotto silenzio la preparazione intellettuale del « western », la letteratura del « western ». Accenna, è vero, ogni tanto a Zane Grey, ma questo non è certo il solo nome da fare.

Trattandosi di un libro piuttosto frammentario, com'è questo di Chiattone, non si può fare una vera e propria recensione, occorre limitarsi ad alcune annotazioni. Ma questi appunti non devono apparire troppo severi: partono da un riconoscimento d'interesse al lavoro di Chiattone. Sono obiezioni venute formando durante la lettura di un libro curioso, se pure non del tutto convincente. Il vero saggio sul « western » rimane però ancora da scrivere.

ORESTE DEL BUONO

PRIMORDI DEL FILM GIALLO

L'ATTENZIONE che produttori e registi hanno riposto in epoche diverse a soggetti di natura tipicamente poliziesca, rivela, prescindendo anche dal successo che detti soggetti hanno poi ottenuto, un particolare orientamento nel gusto del pubblico. Conseguenze di questo orientamento, che ebbe occasione di manifestarsi in forma ben più vasta verso opere di natura letteraria, furono non solo l'annoverarsi di una considerevole quantità di film polizieschi nella produzione delle migliori Case cinematografiche, ma anche, e come derivato, il fatto che la natura dei loro soggetti si è andata a mano a mano sviluppando ed evolvendo: non tanto per ragioni puramente tecniche, quanto per ragioni narrative ed estetiche.

Le prime tracce documentate di film giallo risalgono al 1912 per la produzione Gaumont la serie di avventure di « Mano di Ferro ». Solo un anno dopo, nel 1913, la stessa casa produrrà *Fantomas* diretto da Louis Feuillade ed interpretato da René Navarre (film cui la storia del cinema attribuisce la priorità del genere poliziesco): questa opera in alcuni tratti ricalca, anche per il contenuto, il precedente della stessa Gaumont; dalla cui tecnica, sia meccanica che narrativa, infatti si differenzia ben poco. In un certo senso dunque (almeno dal punto di vista storico), questa del 1912 rappresenta la prima produzione spettacolare a lungo metraggio di film poliziesco.

Confrontati con analoghe produzioni di epoche successive, i film citati contengono, allo stato primordiale, numerosi elementi che vedremo poi ampiamente sviluppati sia nella corrente classica del giallo, sia nella corrente realista moderna (*Chiamate Nord 777*, *Boomerang*, *La città nuda*, *Odio implacabile*, ecc.). Tra questi ed i primitivi corre, e non solo per ragioni di tempo e di tecnica, la medesima differenza tra i primi « western » e quelli moderni: minore ingenuità, problemi psicologici più approfonditi, soggetti più elaborati, sentimenti meno primitivi e tecnica narrativa molto più cinematografica. Però, in confronto diretto con i primi « western », i polizieschi primitivi erano molto più teatrali: gli elemen-

ti scenografici giocavano a tutto favore del « western ».

Degli episodi superstiti di questa serie del 1912, cui abbiamo fatto cenno, due ci sembrano più importanti: *Il poliziotto Mano di Ferro*, il primo in ordine cronologico della serie, e *Mano di Ferro contro la banda dei Guanti Bianchi*. Nella prima avventura, l'ispettore Necker (Mano di Ferro) identificata una spia internazionale, Rizzio, studia la maniera di coglierlo in flagrante. Lo sorprenderà infatti sotto le spoglie di un finto duca, mentre ad una festa indetta dall'Ammiraglio De Nyord tenta di scoprire il nascondiglio dei piani della marina francese. Anche l'ispettore è travestito, ma è riconosciuto dalla spia ed invitato ad una gita che sarà per lui un'imboscata. Imbavagliato e legato sulle rotaie di un treno in aperta campagna, è salvato solo dall'attenzione del macchinista del convoglio sopraggiungente, che ferma in tempo. Liberato, si precipita quindi alla villa dell'Ammiraglio; i banditi lo precedono ma non trovano i documenti e riescono di nuovo a fuggire, al suo arrivo, con un canotto della polizia. Una segnalazione ad un incrociatore al largo fa sì che, con una cannonata, salti per aria il canotto con la spia e i suoi complici. Il secondo episodio, già più poliziesco nella trama, rappresenta la caccia della polizia francese ad una banda non identificata, i cui componenti agivano con guanti sen-

za lasciare impronte digitali. Anche qui l'ispettore si presenta travestito da gioielliere, e può così smascherare alcuni componenti della banda che si erano a lui avvicinati per derubarlo. Dopo varie peripezie, essi lo catturano e lo tengono prigioniero. Liberatosi con l'aiuto di una complice innamorata di lui, dopo altre avventure, blocca l'automobile dei banditi in fuga innanzi ad un passaggio a livello, dove alcune cariche di dinamite precedentemente disposte, annientano la banda al completo.

Questi episodi sono in genere di tre o quattro parti, di 35 o 40 quadri, ed hanno una lunghezza da 800 a 900 metri. L'ingenuità della trama può meravigliare oggi, ma a quell'epoca essa manifestava tutti i requisiti per destare grande interesse nel pubblico. Le vicende narrate in quei tempi, infatti, siano esse comiche che poliziesche, conservano più o meno le doti che per gli spettacoli di allora dovevano essere considerati fondamentali. Nel caso nostro particolare, l'ispettore dovrà ad un certo momento sempre cadere preda dei malfattori, mentre questi dovranno scomparire nella forma più clamorosa: annientati da cariche esplosive e lo spettatore deve essere in grado di conoscere in ogni momento lo svolgersi degli eventi paralleli. Il regista Léonce Perret nello stesso anno (1912) dirige tra l'altro *Il mistero della rupe*.

P. R. PERSICHINI

Da « Mano di ferro contro la banda dei Guanti Bianchi » (1912) di Léonce Perret: uno dei primi film gialli che si incontra nella storia del cinema. Perret emigra poi in America.



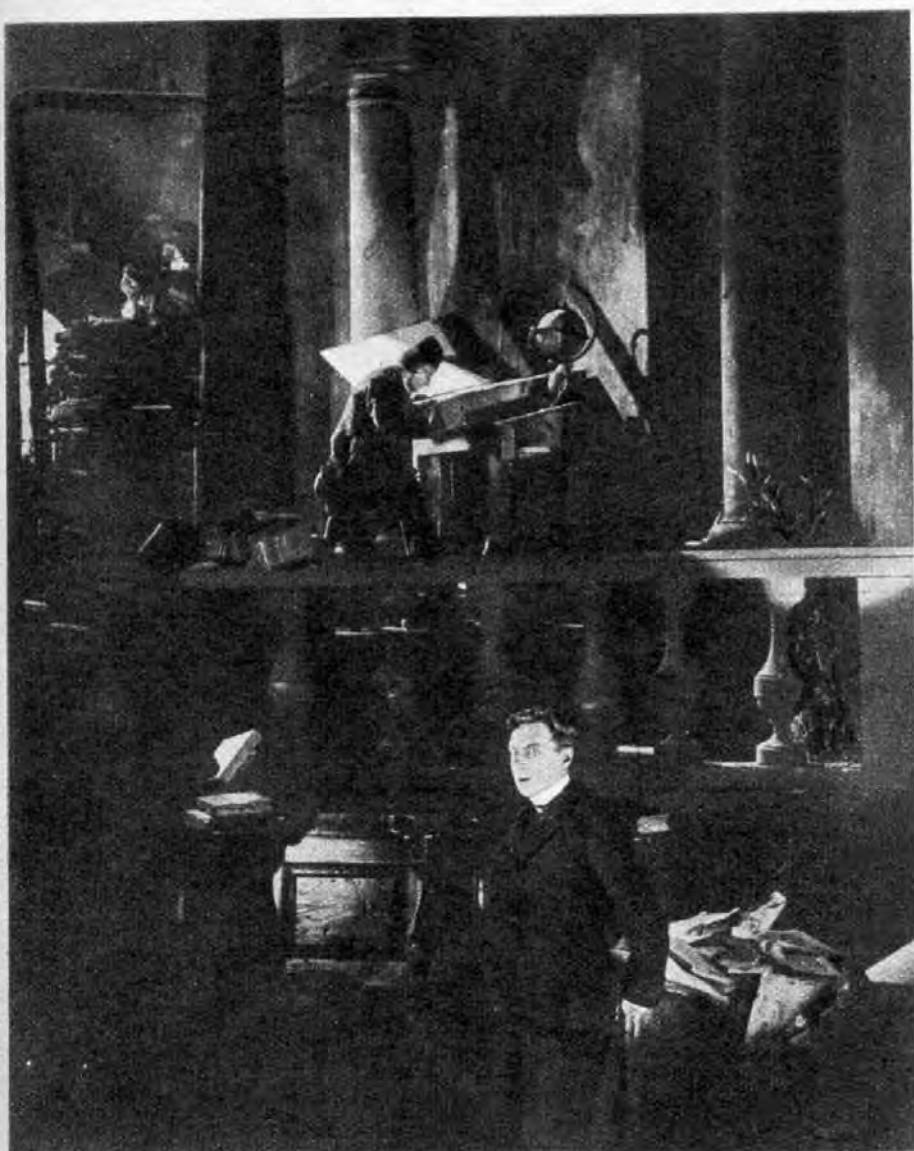


IL FU MATTIA PASCAL

L'OPERA pirandelliana *Il fu Mattia Pascal* può permettere interpretazioni varie, ma immutato rimane l'ambiente iniziale « di piccola provincia », dove il personaggio vive, vegeta, e si rassegna. Il protagonista trova la forza di evaderne semplicemente perché il caso lo spinge (ritorno da Monte Carlo, lettura della disgrazia avvenuta, e sua falsa attribuzione). Marcel L'Herbier prende spunto dal tema pirandelliano, ma sopprimendone l'ambiente naturale di piccola provincia crea una variante della trama conosciuta: il fu Mattia Pascal è un individuo ribelle alle leggi dell'ambiente, è un pazzo, ma soprattutto un fantasioso. Così fantasioso da creare il proprio ambiente invece di subirlo: situazione completamente capovolta, alla quale bene si adatta lo scenografo Cavalcanti.

A dar vita a Mattia, il regista giustamente chiama Ivan Mosjugin; era l'unico veramente che avrebbe potuto far vivere quel personaggio, mai pazzo, mai vero, sempre illogico nella sua logica, sempre vivo quando per gli altri non esisteva, sempre al di fuori di sé stesso con la possibilità di controllarsi attraverso le attitudini altrui. Mosjugin si dichiara e si rivela attraverso la sua tipica recitazione, apparentemente disadorna e disinvolta, complessa però, per ogni gesto preciso, significativo, sicuramente legato al gesto successivo, forse ancora più inequivocabile. E', questo attore, alla maturità del suo stile, essendosi trasformato alla scuola d'avanguardia francese, già sicuro della forma d'espressione russa (balletto). Siamo certi che Marcel L'Herbier non aveva intenzione di creare nuove forti personalità d'attore, poiché per il personaggio di Pomino scelse Michel Simon proveniente dalla compagnia di Pitoeff, e per l'interpretazione di Adriana preferì Lois Moran, che giovanissima aveva già partecipato ai film del movimento d'avanguardia tra i quali *La galerie des monstres* di Catelain. Forse L'Herbier voleva agire su terreno sicuro, con attori già esperti, ben sapendo che non sarebbero mancate altre difficoltà. In tutto il film appare potentissima la mano di Marcel L'Herbier il quale, già padrone di uno stile dopo « *L'Inhumaine* » (1923), se riesce ad amalgamare attori quali Simon e Mosjugin possessori tutti e due di uno stile quasi fumabollesco, e talvolta addirittura istrionico. Gli altri meriterebbero una larga analisi per i « tipi » che creano. La celestiale Lois ha il compito di unire i personaggi principali e quelli di secondo piano.

Se seguiamo l'evoluzione di Marcel L'Herbier fino a *La nuit fantastique* (1942) lo troviamo assolutamente legato ai canoni dell'avanguardia francese e, secondo alcuni, passibile dell'accusa, almeno nelle prime opere (*Rose France*) di eccessivo estetismo decadentismo. In *Il fu Mattia Pascal* questo non si può dire; anche se non continuativamente, anche se come sua abitudine talvolta cerca di fissare sullo schermo gli stati d'animo attraverso gesti e immagini, in talune sequenze Marcel L'Herbier dà prova — sempre attraverso la sua concezione cinematografica — di una spiccata tendenza al movimento: si vedano ad esempio il vagare



RETROSPETTIVE

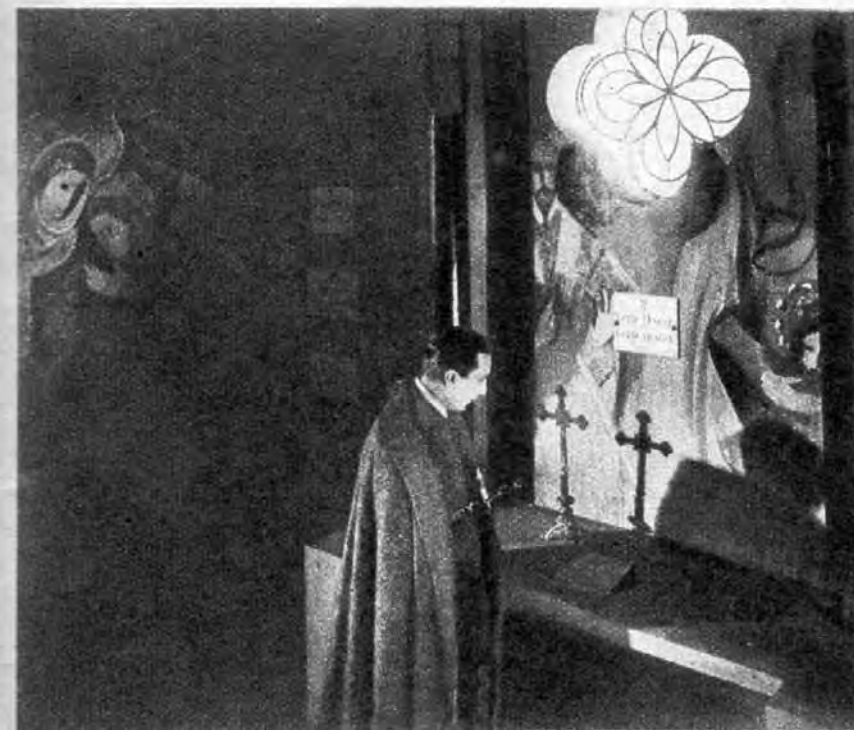
di Mattia nelle viuzze di Miragno, sulla Riviera francese, e la parte finale. Ancora più evidente appare il senso cinematografico nelle scene notturne della festa paesana, nella esatta definizione dell'ambiente che turba il personaggio, nella sequenza della biblioteca. Mai nelle opere di questo regista è apparsa una analisi più scrupolosa, direi quasi morbosa; analisi particolarmente riuscita nella presentazione dei pochi clienti della pensione, dove la stessa Adriana, impersonata con sapienza e grazia da Lois Moran, sente la necessità di sfuggire attraverso il sentimento dell'amore ai limiti di quel mondo cui si sente attaccata per dovere di brava figliola. E' strano l'accostamento dei due attori come Mosjukin e la Moran; strana la scelta di questi due interpreti: uno sente e manifesta quanto di vivace è nel balletto russo; l'altra viene dal balletto classico; ma forse L'Herbier scelse proprio Ivan Mosjukin dopo averne apprezzato la recitazione su tono di balletto in *Il Leone dei Mongoli* (1924) di Epstein. Ricordiamo che *Il fu Mattia Pascal* porta la stessa data.

Particolare interesse ha, in questo film, la scenografia: sia quella degli interni, sia quella ricostruita: la casa di Mattia Pascal in special modo, con quelle prospettive forzate, fa convergere l'attenzione dello spettatore verso quel determinato punto dove il personaggio può essere anche immoto ma « centro » visivo di tutto l'ambiente. Si noti inoltre l'interno della cucina; con le linee del soffitto convergenti sulla madre e sulla figlia. Peraltro la scenografia contribuisce alla creazione dei personaggi. Le lunghe e striate imposte attraverso le quali penetra la luce diffusa, definiscono e forse un po' facilmente compongono, la figura di Adriana; le arcate ripetute all'infinito che dividono il corridoio, assol-

Titolo originale: Feu Mattia Pascal - *Regia* Marcel L'Herbier - *Soggetto:* tratto dall'omonimo romanzo di Luigi Pirandello - *Fotografia:* Jean Letort e René Guichard - *Interpreti:* Ivan Mosjukin, Lois Moran, Marcelle Pradot, Jean Hervé, Pierre Batcheff, Pauline Carton, Michel Simon. - *Produzione:* "Films Albatros" 1924-25,

vonò da sole il compito della composizione, mentre la gigantesca e non logica fontana nel mezzo, serve unicamente a rompere quel seguito monotono di linee curve e rette, permettendo agli attori di lavorare ai lati, evitando così quel facile quadro che sembrava fin dalla nascita dello spettacolo (teatro o cinema) assolutamente obbligatorio. Basterebbe, anche per la scenografia all'aperto, ricordare Mattia che rincorre Adriana e in particolar modo la gradinata di Piazza di Spagna: l'attore la discende con interruzione continua, spostandosi ora a destra ora a sinistra, per « spaccare tutte quelle linee dei gradini che nemmeno l'obelisco nel centro riesce a distruggere nella loro monotona composizione ». Di queste preziosità è ricca la scena della vecchia biblioteca: il campo superiore è diviso da quello inferiore. Le colonne nell'alto occupano spazi larghi, la figura dell'attore è al centro. Nel campo inferiore le colonnine sono fitte e la figura del protagonista, che deve campeggiare, per dimostrare la sua « opposizione », è spostata a destra e illuminata in senso contrario.

ANTONIO CHIATTONE



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIOCRE

* SBAGLIATO

*** PASSAGGIO A NORD OVEST (Northwest Passage)

Regia: King Vidor - Soggetto: dal romanzo di Kenneth Roberts - Sceneggiatura: Laurence Stallings e Talbot Jennings - Fotografia in technicolor: Sidney Wagner e William Shall - Scenografia: Cedric Gibbons - Musica: Stotaart - Interpreti: Spencer Tracy (Maggiore Rogers), Robert Young (Towne), Walter Brennan (Mariner), Ruth Hussey (Elisabetta), Nat Pendleton - Produttore: Hunt Stronberg - Produzione: Metro Goldwyn Mayer, 1940.

Northwest Passage (Passaggio a Nord Ovest, 1940) riconferma purtroppo un giudizio da noi formulato nel numero scorso: *The Citadel* (La cittadella, 1938) segna un asservimento, più o meno profondo, della sensibilità creatrice di Vidor al compromesso commerciale. Per un giudizio definitivo in tale senso, manca ora soltanto la conoscenza di *An American Romance* (1944). *Northwest Passage* è un altro film, come *Comrade X* (Corrispondente X, 1940), che porta la firma ma non la regia di King Vidor; e non certo perché nella pellicola non si riscontri la poesia semplice e dimessa a lui cara; manca soprattutto il suo stile o comunque uno stile. Desunto dal romanzo di Kenneth Roberts, il film denuncia una natura sanguigna ad effetto spettacolare; e spettacolare vuole essere la marcia dei « rangers » alla ricerca di un passaggio a Nord Ovest per condurre un'azione punitiva contro gli indiani « fuori legge »; e così pure alcune « sequenze-chiave »: dal passaggio del fiume fatto con una « catena umana » al massacro degli indiani. Effetti plateali, più o meno riusciti, più o meno comuni al cinema d'« avventura ». E il colore non ha altra funzione che accentuare tali effetti e il tono sanguigno accennato. Può darsi che l'opera voglia avere significati simbolici, rivalutare personaggi e « fatti »; ma se certi rapporti tra inglesi e « coloniali » (siamo nel 1700) sono soltanto accennati così come alcune situazioni (la donna bianca rinvenuta nel villaggio, ad esempio), in fondo « rangers » e pellicosse sono presentati sullo stesso piano di barbari: massacratori gli uni e massacratori gli altri; e tali appaiono più i primi che i secondi, in quanto noi vediamo, e non sentiamo soltanto attraverso il dialogo, come si comportano gli avventurieri del maggiore Rogers (sequenze del massacro). Né torna a vantaggio dei bianchi il finale, più retorico che eroico. Tale posizione di Vidor è forse l'elemento di interesse più vivo del film.

*** LA PERLA (La perla)

Regia: Emilio Fernandez - Soggetto: dal libro di John Steinbeck - Sceneggiatura: Steinbeck, Fernandez e Wagner - Fotografia: Gabriel Figueroa - Scenografia: Torres Torija - Musica: Antonio Diaz Conde - Interpreti: Pedro Armendariz (Kino), il pescatore, Maria Elena Marques (Juana), Fernando Wagner (Un compratore), Alfonso Bedoya (Il padrino), Charles Roemer (Il medico del villaggio), Juan Garcia (Sapo) - Produttore: Oscar Danziger - Produzione: Fama Aguila-RKO, 1946.

Il cinema messicano, interessante sotto vari aspetti, attende ancora una sistemazione metodica dei suoi valori, forse in gran parte sopravvalutati. Tale sistemazione è comunque impossibile, almeno da noi, per ragioni contingenti e materiali. Pochi film messicani arrivano sui nostri schermi,

e pochi sono quelli che appaiono ai festival internazionali. Inoltre soltanto i soci dei cineclubs hanno visto *Redes* di Gomez Muriel e Zinnemann, che è senza dubbio l'opera più singolare prodotta nel Messico, naturalmente limitando questo giudizio alle nostre conoscenze dirette. Pertanto la maggior parte di noi è costretta ad identificare il cinema messicano con Emilio Fernandez, che è appunto il regista di *La perla* (La perla, 1946), il quale meriterebbe una lunga e approfondita analisi, ora impossibile per limitazioni di spazio. Ad ogni modo il film non è sullo stesso piano di *Maria Candelaria* (La vergine indiana, 1945), o di *Enamorada* (1946) diretti dallo stesso regista; ma di queste opere accentua un particolare difetto: il folclore. Si veda, ad esempio, tutta la parte riguardante la festa dopo il rinvenimento della perla. Ed è appunto il folclore di Fernandez che influisce sul Ford di *The Fugitive* (La croce di fuoco, 1947). Il difetto accennato è il primo elemento che determina, in *La perla*, la dispersione del tema sociale e simbolico, la quale si accentua per altri motivi: la mancanza di una vera introspezione psicologica e di una unità narrativa. Pertanto l'ingenuità che si avverte non è poetica, eccezione fatta per alcune sequenze di Kino e Juana inseguiti dagli avventurieri, oppure per le inquadrature iniziali, dove le figure delle donne che scrutano il mare in burrasca diventano elementi di una suggestiva composizione pittorica. Tale suggestione deriva, contrariamente a quanto si potrebbe dedurre a prima vista, più dalla scelta dell'angolazione che dalla fotografia. Gabriel Figueroa è un operatore, in fondo, dalle possibilità limitate: le sue illuminazioni, ad esempio, danno una eccessiva levigatezza alle immagini, spesso togliendo ad esse valori plastici. Dalla mancanza della introspezione accennata deriva, tra l'altro, una non definita caratterizzazione dei personaggi: comunque Kino ha in Pedro Armendariz un espressivo e singolare interprete. E nella sua recitazione risiede uno dei più importanti meriti di *La perla*.

**** IN NOME DELLA LEGGE

Regia: Pietro Germi - Soggetto: di Giuseppe Mangione, basato sul romanzo Piccola pretura di Giuseppe Guido Loschiavo - Sceneggiatura: Aldo Bizzarri, Federico Fellini, Pietro Germi, Giuseppe Mangione, Mario Monicelli, Tullio Pinelli - Fotografia: Leonida Barboni - Scenografia e costumi: Gino Morici - Musica: Carlo Rustichelli - Interpreti: Massimo Girotti (Guido Schiavi, il pretore), Jone Salinas (Baronessa Teresa Lo Vasto), Camillo Mastrocinque (Barone Lo Vasto), Charles Vanel (Massaro Turi Passalacqua), Saro Urzi (il maresciallo), Turi Pandolfini (Don Fifi), Peppino Spadaro (Avvocato Faraglia), Ignazio Balsamo (Ciccio Messana), Saro Arcidiacono (il cancelliere), Nanda De Santis (Lorenzina), Nadia Niver (Vastianedda), Bernardo Indelicato (Paolino), Pietro Sabella (Gallinella) - Produttore: Luigi Rovere - Produzione: Lux Film, 1949.

Si è più volte parlato degli equivoci di diversa natura in cui spesso cadono i molti detrattori di certo nostro cinema, i quali confondono, come del resto molti registi, il cosiddetto « neorealismo » con la formula. Tali detrattori di solito partono dal concetto (errato per qualsiasi forma di espressione) che i « panni sporchi si lavano in casa » per arrivare alla conclusione che, in ogni modo, il « mito » di questo cinema poggia sempre sui soliti film: *Roma, città aperta*, *Paisà* e *Sciuscià*. A parte il fatto che i migliori film esteri, o almeno la maggior parte di essi, rispecchiano condizioni

e aspetti di vita non certo, ragionando come ragionano i detrattori di cui sopra, « edificanti » per i paesi che li hanno prodotti; a parte il fatto che tali aspetti e condizione di vita non si fermano al crudo « reportage » ma indagano e carpiscono significati intimi ed umani per una « missione » poetica; a parte tutto questo, diventa davvero un « mito », e falso, il fermare la nuova « scuola » italiana ai tre film citati. De Sica ha creato, ad esempio, *Ladri di biciclette*, e accanto ai De Sica e ai Rossellini ci sono i Visconti, i De Santis, i Germi. Il quale, con *In nome della legge*, si inserisce definitivamente tra i nostri maggiori registi.

Si è anche parlato, d'altra parte, di una certa influenza che il nostro cinema avrebbe esercitato sul cosiddetto neorealismo americano: influenza che comunque non si ferma al fatto che un Hathaway, ad esempio, lascia gli studi di Hollywood per girare nei luoghi dove si svolgono le sue storie. Una influenza, chiusa in tali limiti, sarebbe del tutto arida e cronologicamente discutibile. Si potrebbe parlare, piuttosto, di influenze reciproche, derivanti da condizioni varie, da una specie di « collaborazione nel tempo », dove talvolta è assai difficile cercare e rivendicare a questa o quella cinematografia « fonti » di partenza e quindi porre limiti assoluti, e geografici. Così è soltanto in parte esatto parlare di « western » americano per *In nome della legge*. E' indubbio che alcuni nostri giovani registi si sentano attratti, più o meno inconsciamente, da certi film di Vidor o di Ford: da quei film che, prima di iniziare l'attività pratica, costituivano per loro fonti emotive e genuine; da quei film che più li entusiasmavano su un piano artistico e umano. Come si vede, non si tratta del « western » di cui parla Chiattonne nel suo interessantissimo ma discutibile libro, cioè del « western » inteso come « genere » dalle limitazioni troppo rigorose e quindi arbitrarie; si tratta piuttosto del « western » che più si allontana dal « genere » per rientrare nell'arte. E' d'altra parte indubbio che Germi, come De Santis, ha rielaborato e ricreato, secondo una sua visione e un suo temperamento, i probabili modelli di ispirazione, se di influenze vogliamo parlare. De Santis ha così applicato al racconto di *Caccia tragica* (1947) il concetto eisensteiniano del conflitto in una idea e l'affermazione finale di questa idea. Comunque, nel film *In nome della legge*, più che imitazioni del « western » americano, troviamo con esso punti di contatto che derivano da analoghe situazioni e da analoghi elementi umani e materiali. Nella « mafia » si identificano i fuori legge del West, nel pretore lo sceriffo, nel signorotto feudale certi avventurieri del Texas, nella Sicilia le praterie. Cambiano i nomi, certe caratteristiche, ma la sostanza è sempre la medesima; e simili i problemi umani e sociali. E' anche per questo che *In nome della legge* non andrebbe giudicato, a rigore, in proporzione diretta alla ambientazione siciliana più o meno fedele alla realtà, bensì alla verità artistica di una ambientazione universale e personale; non alla Sicilia chiusa nei suoi limiti geografici, ma ad una Sicilia di Germi, la quale simbolizzi qualsiasi altra regione o paese dove si verificano gli stessi fenomeni e problemi da risolvere. E' appunto in questo senso universale e personale che il film di Germi assume, secondo noi, un più ampio valore e che, al di fuori di certe riserve che vedremo, la sua Sicilia è più vera della Sicilia stessa. L'attualità drammatica di *Gioventù perduta* (1947) non è soltanto l'attualità drammatica dell'Italia del dopoguerra. La degenerazione di una classe ben definita, quella borghese, si riscontra, più o meno, in molti altri paesi; tanto è vero che anche per questo film si potrebbe parlare (nel senso accennato) di influenza del film « gangster » americano. Universale è il fenomeno della delinquenza giovanile.

Il testimone (1945) narra di un giovane assassino il quale confessa alla donna che ama il delitto commesso e si costituisce; *Gioventù perduta* indaga un altro aspetto dell'assassino, più amaro e dolorante: perso ogni rispetto per la legge, il protagonista; al sentimento contrappone il cinismo; con *In nome della legge* Germi torna, in un certo senso, al tema del suo primo film: il rientro alla



Pedro Armendariz e Maria Elena Marques in « La perla » (La perla, 1946) di Fernandez: film interessante ma non privo di difetti sostanziali.

legalità. Sono insomma gli aspetti di una visione del mondo che gravita intorno allo stesso "moto vivo". E' semmai nella forma in cui esso si attua che più sarebbe giustificabile un'analisi volta al rinvenimento di particolari influenze americane; influenze non di "generi" ma di stili. A rigore, la panoramica che scopre, dopo la perizia nella miniera, i componenti la "mafia" alla sommità della strada, ricorda molto da vicino analoghi movimenti di macchina in Ford; e può darsi che Ford sia un riferimento preciso (non quello di *Fort Apache*, comunque, che è del 1948), anche perché Germi impiega poche panoramiche e carrellate. Tale limitazione va ricercata nel fatto che il regista adotta un considerevole modo di narrare per stacchi, con lo scopo di raggiungere un particolare ritmo: che può essere del "western", ma nello stesso tempo è anche dei russi, di Eisenstein o di Pudovkin. Inoltre le poche dissolvenze sono "rapidissime", e sostituiscono quasi gli stacchi, talvolta determinanti nella caratterizzazione dei tipi, nel suggerire certi particolari stati psicologici: basti ricordare Gallinella che entra nello spaccio, dopo la liberazione avvenuta per opera di Massaro Turi Passalacqua; oppure si veda il passaggio dal ragazzo ucciso alla campana che suona. In quanto alle dissolvenze "rapidissime", le "dissolvenze-stacco", un esempio è costituito dalla lepre che il Passalacqua getta sulla tavola apparecchiata in bianco dalla quale si passa al bandito riverso sulla roccia « calcinata di sole »: illustre esempio di montaggio per analogia, da tenere presente per una auspicabile storia dei mezzi tecnici in funzione espressiva, cioè dell'arte. Forse l'equivoco della accentuata influenza americana che si vuol vedere nel film *In nome della legge*, deriva dal fatto di considerare il film proprio nei suoi aspetti ritmici esteriori, senza considerare il valore emotivo del montaggio per analogia accennato, oppure la carrellata in avanti nella sequenza finale, la quale "cattura" Ciccio Messana, oppure i moti interni di alcune situazioni: il pretore e il maresciallo, ad esempio, che arrestano Gallinella. Tale equivoco rientra in quello più vasto e generale che vede nel cinema soltanto una narrazione di fatti, un movimento "rapido" e "serrato" e in quanto tale "divertente", un "cinema autentico", lo chiamano, « cinema, cinema senz'altro »; mentre in realtà questo cinema è un sottoprodotto, proprio quello cui si fermano gli intellettuali quando condannano la nuova forma espressiva. E' più cinema l'*Hamlet* di Olivier che non il "western" che tanto

piace a Chiattonne e a molti altri. Se ad un tipico "western" si avvicina *In nome della legge*, non è tanto — come abbiamo accennato — quello di un Curtiz quanto quello di un Ford. E' vero, alcuni personaggi sono troppo schematici, in particolare la baronessa; ma altri hanno caratteri psicologici ed umani: il maresciallo, ad esempio, oppure Vastianedda. Così come nel linguaggio "rozzo" di Germi, che a prima vista sembrerebbe del tutto privo di ricerche formali e pittoriche, di composizioni architettoniche e scenografiche, si avvertono talvolta proprio tali ricerche: si vedano certe angolazioni (il carrettiere visto attraverso le gambe del bandito con la doppietta puntata), certe inquadrature della piazza paesana, con la chiesa che domina e le donne sedute contro i muri, oppure l'introduzione del barone, all'inizio, visto di riflesso, sullo specchio. La conoscenza del mezzo tecnico, l'impiego del materiale plastico e del sonoro, testimoniano in Germi una matura coscienza artigianale (inteso questo aggettivo nel suo significato più ampio e nobile) la quale conduce, almeno nelle sequenze accennate di *In nome della legge*, al linguaggio. E si vedano altre sequenze: l'arrivo del pretore a Capodarso, il suo primo incontro con la "mafia" lungo la strada, la festa da ballo durante il matrimonio, l'uccisione di Paolino reso con un altro puntuale movimento di macchina (non vediamo l'assassino, ma la panoramica scopre gli zoccoli scalpitanti del suo cavallo): tutti pezzi in cui elementi visivi e sonori (gli spari, le pause, certe battute e la musica) si fondono dando al film una maggiore emotività di atmosfera e di racconto, un maggiore carattere psicologico.

Tale carattere psicologico presenta i suoi lati deboli soprattutto nella parte che riguarda le relazioni tra la baronessa, il marito e il pretore. Forse l'elemento "amoroso" è più inserito per compromesso commerciale che per esigenza narrativa. Comunque il personaggio della baronessa, anche se sentito come necessario nella costruzione o nel tema del film, non riesce a prendere, ripetiamo, un "peso" artistico: non giustifica la sua presenza, e risulta appunto schematico, falso, retorico (si pensi alle sequenze del giardino. Meno retorico è invece il finale. La "mafia" viene idealizzata: ma più che la "mafia" il suo capo: Massaro Turi Passalacqua. Ciccio Messana è presentato come un autentico delinquente (è lui che uccide Paolino); Gallinella non sopprime il pretore perché il suo capo gli abbassa la doppietta. E l'idealizzazione di Passalacqua può essere giustificata come eccezione tra

i capi delle diverse "mafie" locali o federate; così come, del resto, lo stesso pretore è idealizzato, se proprio si vuole rimanere alla "storia", ai fatti reali che accadono in Sicilia. Questo non toglie che le denunce rimangano: le relazioni del barone con certe persone di Roma, il fenomeno feudale, il sindaco, il cancelliere, il procuratore generale. Né peraltro appare del tutto arbitraria la conversione di Passalacqua, il suo passaggio dalla legge locale alla legge dello Stato: egli viene presentato, nella eccezione detta, sin dall'inizio, e dagli accenni a quel figlio che studia e sarà « il suo onore ». In ogni modo non si può parlare, per il film di Germi, di "immoralità" del lieto fine (del resto relativo: Paolino muore), il quale va inteso come una specie di augurio del regista, un invito alla legalità. Posto così il problema, cade ogni accusa di immoralità; altrimenti, alla stessa stregua, si potrebbe parlare di immoralità anche per *La grande illusione* di Renoir. L'arbitrarietà non è tanto nel lieto finale, quanto, oltre l'accennata inconsistenza della baronessa, in certi atteggiamenti dei minatori, quando alla fine cercano di occupare la zolfatara e accusano il pretore di essere passato dalla parte dei ricchi; pertanto si trae l'errata conclusione che Guido Schiavi sia compreso dagli uni e dagli altri. Germi ci spiegava che tale atteggiamento dei minatori deriva da false voci sparse dagli emissari del barone; ma nel film questo non si vede, né è in qualche modo detto. Tra i difetti del film si avverte inoltre lo squilibrio esistente tra interni ed esterni: i primi non hanno il vigore e la forza espressiva dei secondi, eccezione fatta per la sequenza in cui la « mafia » decreta l'uccisione del pretore: alle domande di Passalacqua rispondono con gesti particolari ed eloquenti i componenti la banda, interpretati da « tipi » e non da attori professionisti. Ma questi e quelli (Girotti, Vanel), si fondono in una concertazione interpretativa inconsueta. Camillo Mastrocinque potrebbe, dopo questo film, lasciare definitivamente la regia per la recitazione: e a tutto suo vantaggio. Ma l'autentica rivelazione è Saro Urzì, nella parte del maresciallo: ecco un nome che la giuria dei nastri d'argento non dovrebbe dimenticare, e così pure quelli dell'operatore Leonida Borboni, del musicista Carlo Rustichelli (lo stesso di *Gioventù perduta*), e di Massimo Girotti, che dopo *In nome della legge* è da considerarsi il migliore attore italiano.

G. A.

PÀSTINA E FILM STORICO

TERMINATO *Guglielmo Tell*, Giorgio Pàstina, sta per iniziare « *Vespro siciliano* », facendo quindi seguire a un film in costume un altro film in costume. Ma non bisogna lasciarsi ingannare. Il film in costume interessa Pàstina per una ragione molto precisa. « Il pubblico », egli dice, « ama le storie di carattere avventuroso; e il film in costume può in un certo senso sopprimere a questa sua esigenza, può essere, in altri termini, il "western" italiano ». Tuttavia l'ideale di Pàstina è di poter tornare al suo autore preferito, Pirandello, che gli fornì la materia di *Enrico IV*: un Pirandello la cui dialettica sia associata opportunamente all'emozione visiva dei fatti. E, oltre a Pirandello, egli parla di scrittori quali Moravia, Pratolini e Pavese come punto di partenza per un'interpretazione cinematografica lirica del mondo che viviamo, « mondo che è bello o brutto ma che è l'unico che ci è dato di vivere ».

In questi giorni egli parte per la Sicilia e per due mesi girerà *Vespro Siciliano* di cui, con Emilio Cecchi, Oreste Biancoli, Domenico Meccoli e Fulvio Palmieri, ha portato a termine la sceneggiatura. Ma anche di fronte ai personaggi storici, protagonisti, in senso cinematografico, di una avventura, la posizione di Pàstina è essenzialmente moderna. « In *Guglielmo Tell* », egli dice, « m'interessava non l'eroe romantico, schilleriano, ma l'uomo; e, come tale, ho visto in lui un prototipo dell'eroe moderno, l'eroe antiretorico, fuori di ogni convenzionalismo e persino in contrasto con la propria natura. *Guglielmo Tell* non era amante della lotta e del sangue, né avrebbe mai deviato dalla sua vita di pacifico lavoro. Ma ci fu un momento in cui non reagire sarebbe stata una viltà verso se stesso, un rinnegare con la propria personalità tutto il proprio mondo, e allora impugnò la balestra e tirò. In questo senso, *Guglielmo Tell* e Giovanni da Procida, il leggendario eroe del « *Vespro* », sono fratelli, perché l'uno e l'altro sono espressione e simbolo di un popolo che, pur amante della pace, non può senza reagire vedere calpestati i propri sentimenti, la propria morale, la propria religione, la propria tradizione. L'episodio del « *Vespro Siciliano* » è uno dei tanti tragici episodi di cui è intessuta la storia della umanità dall'origine ai giorni nostri; è, soprattutto, la storia del popolo italiano che nei secoli ha patito l'avvicinarsi di tante dominazioni straniere. Il « *Vespro* », come dice l'Amari, fu una vera rivoluzione di popolo, perché i siciliani, oppressi dallo straniero, ritrovarono allora nel fondo della schiavitù la forza della ribellione, e nella riconquistata libertà, la dignità della vita. Questo come quadro generale, o meglio come indicazione del significato del film che non vuol essere "storico" in senso bigotto. Infatti, la storia può entrare nel cinema a patto che diventi spettacolo, sia anzi solamente spettacolo, ferma restando la necessità di psicologie articolate e non sommarie ».

DOM.

Giorgio Pàstina, che ha appena terminato « *Guglielmo Tell* », inizierà tra poco « *Vespro Siciliano* », sceneggiato da Cecchi, Meccoli e altri.



L. Q.

avuto poi in *La porta del cielo*. Senza contare *Teresa Venerdì* ».

Poi, prevenendo la mia obiezione: « Nei titoli di testa di quest'ultimo film, il mio nome non appariva. Ciò non toglie che io vi abbia partecipato attivamente e mie erano molte delle "trovate" di cui il film abbondava ».

Circa *Totò il buono* che sarà realizzato a Milano, può essere opportuno accennare prima brevemente alla sua origine.

« E' questa una delle rare volte in cui da un soggetto cinematografico sia nato un romanzo », dice Zavattini.

Totò il buono è stato, infatti, inizialmente concepito come soggetto cinematografico. Come tale apparve sulla rivista *Cinema* (vecchia serie), nel n. 102 del 25 settembre 1940, sintetizzato in una decina di cartelle dattiloscritte, una di meno, forse, ma non una di più. Zavattini aveva scritto questo soggetto per il comico preferito, Totò, verso il quale aveva ad ha tuttora una sconfinata ammirazione. Questo soggetto « non noto ai produttori », tale è rimasto fino ad oggi che De Sica l'ha fatto proprio. Comunque, Zavattini aveva già sviluppato lo schema del soggetto facendone un vero e proprio romanzo, pubblicato prima a puntate sul settimanale *Tempo* di Milano e poi, nei primi mesi del 1943, in volume. Che cosa racconta Zavattini nel suo libro? La semplice storia di un uomo buono, di un ingenuo, di un giovane « magro e onesto » sui vent'anni, che la innata bontà trasporta in una serie di avventure fantasiose, « fiabesche » — tiene a precisare Zavattini — dalle quali è possibile trarre una morale; dalla quale, cioè, scaturisce un tema la cui natura è facilmente comprensibile a quanti conoscono l'opera narrativa di Zavattini e, ancor più, la sua opera cinematografica.

« De Sica è ancora alla ricerca del protagonista, che dovrà essere un ragazzo di 18 o 19 anni. La scelta appare difficile. Per

Zavattini tra due ragazzi della periferia romana. Zavattini sta sceneggiando con De Sica « *Totò il buono* », che sarà girato a Milano.

NASCE «TOTÒ IL BUONO»

NON E' DIFFICILE parlare con Zavattini: basta telefonargli e prendere un appuntamento. Io ho fatto così; ma il giorno dopo, quando mi sono trovato a casa sua, mi sono sentito rimordere la coscienza per quella telefonata, perché ritengo che il telefono sia l'ossessione di Zavattini. Il nostro colloquio è durato un paio d'ore e in questo spazio di tempo Zavattini avrà ricevuto per lo meno venti telefonate, alla bella media di una ogni dodici minuti. E così, appunto, tra una telefonata e l'altra, è andata avanti l'intervista, approfittando dei minuti in cui l'intervistato era alle prese con il microfono per mettere in relazione quanto egli mi diceva sul lavoro del nuovo film con De Sica con la sua opera passata di scrittore, di soggettista e di sceneggiatore.

Da qualche mese, infatti, Cesare Zavattini sta lavorando intorno alla sceneggiatura di *Totò il buono*, il film che Vittorio De Sica dovrà iniziare entro la prima quindicina del prossimo mese di maggio.

« Sarà questo, dunque, il tuo terzo incontro con De Sica », dico per avviare la conversazione.

« Se intendi un incontro pieno, totale, nella mia qualità di soggettista e di sceneggiatore, sì », precisa Zavattini, « in quanto successivo a *Sciucchià* e a *Ladri di biciclette*. Ma la mia collaborazione con De Sica risale ad epoca assai più remota. Mio, ad esempio, è stato il titolo di uno dei suoi film più famosi, *I bambini ci guardano*. Una notevole partecipazione ho

il momento, comunque, De Sica ed io siamo ancora tutti presi dal lavoro di sceneggiatura per il quale occorrerà ancora circa un mese ».

Da anni ormai l'attività di Zavattini è interamente o quasi dedicata al cinema-tografo.

« Al cinematografo, continuerò a dedicarmi quasi esclusivamente anche per l'avvenire, come soggettista, come sceneggiatore e come regista ».

Più di una volta gli sono state fatte offerte in tal senso, ma Zavattini ha sempre rifiutato, ritenendo di non essere ancora in grado di affrontare la responsabilità del nuovo mezzo espressivo. Zavattini regista: ecco una possibilità che a molti sarà sfuggita, ma che certo appare ricca di suggestività e suscettibile di interessanti e fortunati sviluppi. Il fatto stesso che non si sia gettato allo sbaraglio alla prima occasione, testimonia dell'impegno e della passione ch'egli porta alle cose del cinema.

Nel salutarmi, dopo avermi comunicato una primizia e cioè che per *Totò il buono* esiste la speranza del colore (« immagini quali possibilità può offrire il colore ad un soggetto fantasioso come questo? »), Zavattini mi ha dato la fotografia che illustra l'articolo: è lui, Zavattini, in mezzo ai ragazzi del popolare quartiere di Monte Sacro a Roma: l'ambiente e i personaggi che un giorno rivivranno in quello che sarà il suo film.

CIRCOLI DEL CINEMA

IN QUESTO numero di *Cinema*, in massima parte dedicato a Francesco Pasinetti, non poteva mancare un ragguaglio sul determinante contributo recato dallo scomparso alla formazione in Italia dei circoli del cinema e sulla sua attività di raccogliitore di documenti rari o di «classici» come *La passion de Jeanne d'Arc* di Carl Theodor Dreyer; attività di cui lo stesso Pasinetti parlava nella sua relazione letta al recente congresso di Bologna, e da noi pubblicata nel numero 12 di questa rivista. Comunque, per poter dare nello stesso tempo un ragguaglio esteso e completo sulle iniziative prese dai vari Circoli del Cinema e sulle manifestazioni fatte dagli stessi in seguito alla morte di Francesco Pasinetti, rimandiamo l'articolo al prossimo numero. Intanto diamo notizia che il cineclub di Venezia ha deliberato di intitolarsi a Pasinetti, e che Pasinetti è stato commemorato, tra l'altro, al circolo Amici della Cineteca Italiana (Gluco Viazzi), alla Casa della Cultura di Milano (Virgilio Tosi), ai circoli di Venezia (Diego Valeri), di Mantova e di Cremona (Guido Aristarco).

BOLOGNA - Il Circolo Bolognese del Cinema ha proiettato il 27 marzo *Face of Britain* di Paul Rotha e *La passione di Giovanna d'Arco* di C. Th. Dreyer. Programma di aprile: 3 *Industrial Britain* di Robert Flaherty e *Maskerade* di Willy Forst; 10 N. U. (Nettezza urbana) di Michelangelo Antonioni e *Un carnet de bal* di Julien Duvivier (versione integrale); 18 *Coalface* di Alberto Cavalcanti e *Redes* (I ribelli dell'Alvarado) di E. Gomez Muriel e F. Zinnemann; 24 *Bambini in città* di Luigi Comencini, *Barboni* di Dino Risi e 1860 di Alessandro Blasetti. In maggio sarà tra l'altro proiettato *La linea generale* di S. M. Eisenstein.

IMOLA - Il Circolo Imolese del Cinema ha proiettato in aprile *Uomini sul fondo* di Francesco de Robertis, *Suspicion* di Hitchcock, *Metropolis* di Fritz Lang. Per il 5 maggio è in programma *La moglie del fornaio* di Pagnol. Durante la proiezione di *Ladri di biciclette* al Cinema Italia, il Circolo ha indetto un referendum fra gli spettatori. Alle domande formulate, il pubblico ha così risposto:

- 1) *Ladri di biciclette* vi è piaciuto?

molto	94%
poco	4%
risposte nulle	2%
- 2) Lo giudicate un'opera d'arte?

sì	75%
no	20%
risposte nulle	5%
- 3) Cosa pensate dell'attuale indirizzo della cinematografia italiana?

lo approvano	76%
non lo approvano	10%
risposte nulle	14%
- 4) Credete che la proiezione di *Ladri di biciclette* all'estero giovi o no al prestigio del

nostro paese?

giovani	59%
non giovani	28%
risposte nulle	13%

5) Credete che in Italia *Ladri di biciclette* possa validamente competere con la produzione straniera?

sì	80%
no	8%
risposte nulle	12%

Sono state ritenute nulle le risposte in bianco o che non rispondevano esattamente alla domanda.

MILANO - Gli amici della Cineteca Italiana hanno tra l'altro proiettato in aprile: due episodi di *I topi grigi* di Emilio Ghione (*Mezza Quaresima* e *Seimila volti*), *Cinema primitivo* (1895-1907), selezione e commento di Luigi



Da «In qualche parte d'Europa» di Geza Rudványi, presentato al Festival di Milano.

Rognoni, *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer (edizione integrale, per la prima volta proiettata in Italia). Per il mese di maggio sono tra l'altro in programma: una serata dedicata a Robert Flaherty e *Okraina* di Boris Barnett.

TORINO - Il Cine Club Torino ha presentato martedì 19 e mercoledì 20 *L'educazione dei sentimenti* di Marco Donoskoj (versione italiana); martedì 26 e mercoledì 27 *Pay Day* (Una giornata di paga) di Chaplin, *A Day's Pleasure* (Una giornata di vacanza) di Chaplin e *Sailor Made Man* (Harold lupo di mare) con Harold Lloyd e Mildred Davis.

A TUTTI - Le fotografie di *Die Dreigroschenoper* («Retrospective», *Cinema* numero 12) sono di proprietà della Cineteca Italiana; pertanto non possiamo concedere copie delle stesse ai lettori che le hanno richieste.

“Venezia minore” di Pasinetti inaugura il Festival di Milano

IL 19 APRILE si è inaugurato al cinema Arlecchino di Milano il Secondo Festival Cinematografico di Primavera (Rassegna internazionale del film). Hanno dato l'avvio Venezia minore di Francesco Pasinetti e Der Prozess (Il processo), film austriaco di G. W. Pabst, già premiato a Venezia l'anno scorso. Gli altri film in programma sono: La vita intima di Marcantonio e Cleopatra (Messico) di Roberto Gavaldon; That Mad Mr. Jones (USA) di Sylvan Simon con Red Skelton; The Winslow Boy (Inghilterra) di A. Asquith; La terra trema (Italia) di Luchino Visconti; Macbeth (USA) di Orson Welles; Fallen Idol (Inghilterra) di Carol Reed; The Secret Beyond the Door (USA) di Fritz Lang; Enamorada (Messico) di Emilio Fernandez; Rio Escondido (Messico) di Emilio Fernandez; Manon (Francia) di H. G. Clouzot; Une si jolie petite plage (Francia) di Yves Allégret; Tva manniskor (Svezia) di C. Th. Dreyer; Tobacco Road (USA) di John Ford; Film ohne Titel (Germania) di Jugert e Kautner; I fratelli Diamante (Italia), lungometraggio in technicolor realizzato dalla Pagot Film; The Red Pony (USA) di Lewis Milestone; A Song is Born (USA) di Howard Hawks; In qualche parte d'Europa (Ungheria) di Geza Rudványi; Les amants de Vézère (Francia) di A. Cayatte; Vostitane ciuvst varvara (L'educazione dei sentimenti) (URSS) di Marco Donoskoj; The Story of G. I. Joe di William Wellman. Il programma comprende inoltre numerosi documentari italiani, francesi e russi.

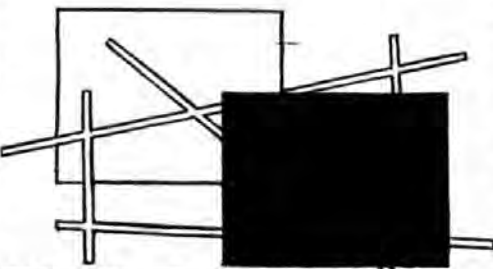
Il Festival è organizzato dal Museo del Cinema di Milano in collaborazione con l'Ente Autonomo Fiera Campionaria di Milano e con l'Ente Provinciale del Turismo. La giuria, composta in prevalenza da critici, assegnerà i seguenti premi: Coppa del Museo del Cinema al miglior film; Coppa della Fiera Campionaria di Milano al miglior film di carattere spettacolare; Coppa del Museo del Cinema al miglior film di produzione italiana; Coppa del Museo del Cinema al miglior film giudicato migliore dal referendum indetto fra gli spettatori; Coppa del Museo del Cinema al miglior documentario presentato al Festival; Coppa del Museo del Cinema per la migliore interpretazione maschile; Coppa del Museo del Cinema per la migliore interpretazione femminile; Coppa del Museo del Cinema per il miglior film di disegni animati; Coppa dell'Ente del Turismo per il miglior documentario di carattere turistico.

VETRINA

Il «Cineclub Cremona» è nato il 1° marzo 1946 per iniziativa di un gruppo di dodici appassionati. In quel primo anno di vita, venne organizzata una sola proiezione: *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, presentata e commentata da Guido Aristarco. Durante lo spettacolo venne anche presentato un «primitivo francese anonimo» del 1910, intitolato *Bonjour Paris*, dipinto a mano e girato alle «Folies Bergères». A quella manifestazione, cui si accedeva a pagamento, intervennero un centinaio di persone, ma non fu possibile concretare una regolare attività sociale. Nell'ottobre dello stesso anno, Elia Santoro (che è ancora oggi l'appassionato dirigente del «Cineclub Cremona») tenne un ciclo di conferenze sul cinema all'Università popolare.

Dopo il congresso di Venezia, costituita la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema (di cui Cremona è uno dei cineclub fondatori), l'attività culturale cinematografica poté finalmente essere svolta con regolarità. Durante l'anno sociale 1947-48, il «Cineclub Cremona» ha presentato ai suoi soci ben 52 spettacoli comprendenti film retrospettivi, film in anteprima e in prima visione. Tra le anteprime sono maggiormente ricordate:

Aleksandr Nevskij di Einsenstein, L'ammiraglio Nakhimov di Pudockin, Guopi mairouges di Becker, Western Approaches. Tra i film di prima visione: La grande illusione di Renoir, Sinfonia pastorale di Delannoy, Spasimo di Sjöberg, La bella e la bestia di Delannoy, Il sole sorge ancora di Vergano e Caccia tragica di De Santis. I film retrospettivi che più suscitano interesse sono: Boudu



sauvé des eaux di Renoir, Le voyage imaginaire e 14 juillet di Clair, L'angelo azzurro di Sternberg, Atlantide di Pabst, La fine di San Pietroburgo di Pudockin, Ragazze in uniforme della Sagan.

L'anno sociale 1948-49 è stato inaugurato il 29 novembre con la proiezione di *Il traditore* di Ford.

IL «Cineclub Cremona» ha ora 150 soci e, come abbiamo già annunciato, ha creato una sua sezione staccata nella cittadina di Piadena. Questa sezione conta già una cinquantina di aderenti. Le proiezioni vengono tenute di sera nella sala cinematografica dell'Istituto industriale «Ala Ponzzone», gentilmente concessa dal direttore, prof. ing. Canuto. Grazie alla sua comprensione per l'attività culturale cinematografica, il cineclub cremonese può quindi effettuare le proiezioni regolarmente. Per il prossimo anno, Elia Santoro e i suoi amici progettano una sala centrale e moderna, con 400 posti, di proprietà del Circolo. Per presentare ai soci i programmi, il «Cineclub Cremona» ha acquistato una vetrinetta nella Galleria del centro: vi vengono esposti dei bozzetti del pittore Piroli a illustrazione dei film.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. La scomparsa di Francesco Pasinetti è un lutto anche per questa rubrica; un lutto particolare perché un tempo, quando la denominazione della corrispondenza con i lettori in Cinema, vecchia serie era il «Capo di Buona Speranza», sovente apparivano risposte compilate da Francesco Pasinetti, e mascherate — come vuole l'uso — dallo pseudonimo o addirittura dall'anonimo. Pasinetti educò e incoraggiò molti dei suoi corrispondenti: ragazzi pieni di entusiasmo, ancora sprovvisti di un criterio che li soccorresse nella lunga fatica, decisi a conoscere del cinema i fatti e i nomi fondamentali ma incapaci di costruire una impalcatura su cui elaborare questa cultura. Pasinetti fu d'aiuto a molti che ora scrivono di critica cinematografica su quotidiani e periodici; a lui si rivolsero quelli che ancor oggi amano il cinema come lui l'amò. Lesse gli articoli che dalla provincia i corrispondenti gli inviavano (scritti a mano, a volte, in calligrafia impossibile, ma Pasinetti fece miracoli) e li raccomandò quando gli parve che l'autore meritasse attenzione; Aristarco, Casiraghi, Guerrasio, Terzi, Viazi e molti altri — oggi critici tra i più quotati — ebbero dai «Nostromo» un fortunato battesimo. Ho voluto ricordare questa attività di Pasinetti perché i suoi biografi certamente l'hanno scordata, e non a torto dato il carattere di segretezza che Francesco ha voluto imporre.

ENZO PLATANIA (Milano). Ti devo una spiegazione. Nella risposta pubblicata sul n. 12 di Cinema scrissi, in merito a Tutte le spose sono belle: «Mi rammarico che quel titolo svenevole non abbia attirato molti spettatori intelligenti». Su Cinema in realtà «attirato» divenne «annoiato», e proprio non riesco a capire il perché di questa trasformazione operata dal proto.

PIETRO ANNIGNONI (Alzate Brianza). No, non basta davvero — come dici — «muovere la macchina da presa per fare del vero cinema». Il «motorizzato» Alessandrini, con questo criterio, verrebbe annoverato tra i maestri. Comunque, per le osservazioni su l'Amleto ti rimando alla critica di Aristarco pubblicata su Cinema n. 8.

TITTA M. (Senza indirizzo). Il brano finale di Germania anno zero ha certo i suoi valori; come la carrellata usata per riprendere la morte di Anna Magnani in Roma,

città aperta. Comunque non esito a confessare che preferisco, sia pure di poco, il De Sica con tutti i suoi placidi crepuscolariismi al Rossellini di certi clamorosi espedienti.

VITTORIO NASTRI (Belluno). Un sincero complimento per la tua eccezionale memoria. Ricordi le battute della Tragedia del Bounty come le hai udite dodici anni fa e questo t'ha permesso di fare il confronto col nuovo doppiato del film, che è stato ripresentato col titolo (traduzione fedele dell'originale) Gli ammutinati del Bounty. Evidentemente non esisteva più alcuna copia della prima edizione a Roma, e si è resa necessaria una nuova traduzione; tu ne accusi i difetti e soprattutto l'irritia il doppiato «schifoso» di Franchot Tone nella copia 1948. Puoi aver ragione; il film non ha pregi tali da meritare attenzioni e saggi critici, ma ci offre l'interpretazione sicura di Charles Laughton e di Clark Gable e qualche buona ripresa di una tempesta in mare.

ANTONIO C. (Salerno). Sono cose giuste quelle che tu scrivi a proposito di Mario Camerini, ma esposte a quel modo, con quel piglio «garibaldino» e con le argomentazioni a mezz'aria, non mi sembrano pubblicabili su Cinema. Hai dimenticato la posizione di quel regista nel cinema italiano d'anteguerra; una posizione che qualcuno, sia pure con lieve fastosità, definì «piccolo borghese», e non ebbe torto. Una blanda satira (vedi Signor Max e Batticuore), un racconto fluido e tanto tanto romanticismo di seconda mano; eppure, con tutte le accuse che si possono rivolgere a Camerini, compreso l'attuale disorientamento, io sono dell'idea che egli significhi ancora molto per noi: la sua indagine, nel mondo che ci è vicino, è rimarchevole e appassionata.

GIAN CARLO TAGLIAFERRO (Torino). In tema cinematografico, è quasi lapalissiano il fatto che una stessa sceneggiatura data in mano a due registi danno l'avvio a due film spesso opposti. Perché vuoi conoscere di ogni film importante il copione? Presumeresti di giudicare un'opera lirica (uso un paradosso per agevolare la comprensione) sulla base della lettura del libretto? Se Claude Autant-Lara in Il diavolo in corpo ha creato l'ottima sequenza del caminetto, non devi limitare il tuo giudizio a quel solo particolare, adducendo l'ipotesi che la carrellata intorno al letto possa essere un suggerimento degli sceneggiatori. Il dia-

volo in corpo ha ben altro di più ammirevole; quella passeggiata della macchina da presa intorno al talamo durante l'amplesso, a me personalmente, è sembrata una esibizione di gusto dubbio, specialmente quando dal carrello viene ripercorsa la stessa strada alla morte della donna.

FEDERICO MITI (Forlì). Leggi la risposta a Titta M.

MARTA BARETTI (Siena). Per le «gallerie» degli attori italiani, per la «retrospettiva» dei Calligari e per Charlie Chaplin la nostra redazione sta provvedendo. Ad Antonio C. di Salerno ho risposto in merito a Camerini. Della Magnani non mi sento di dir molto bene: la seguo sin dai tempi di Cavalleria, le riconosco doti d'attrice, ma non la pongo al di sopra di tutte come troppi entusiasti fanno. Definirla «macchietta» è ingiusto, ed altrettanto ingiusto è ritenerla superiore a Bette Davis.

RAIMONDI (Palermo). Gli amanti del sogno (Love Letters, prod. Paramount 1946, con la regia di William Dieterle) è tratto da un romanzo di Chris Massie. La sceneggiatura è di Ayn Rand.

UN CURIOSO (Senza indirizzo). L'attore Cooper è Gary; l'attore Grant è Cary. L'interessante è che entrambi hanno adottato un falso nome di battesimo; nella realtà, il primo si chiama Frank James Cooper e il secondo Archibald Leach. Non v'è, sia per Gary che per Cary, un nome corrispondente in italiano.

LEO FARALLI (Napoli). La canzone che si sente nella piccola osteria di La croce di fuoco prima dell'irruzione della polizia, è «Adios, Miriquita Linda». Nel film I trafficanti, Ava Gardner canta «Don't Tell Me».

LUCIANO VIAZZI (Milano). Mi segnali un errore di Fabiola: «Ho notato che dopo la morte di Fabio, la figlia con un vistosissimo abito nero va in portantina al tribunale. Il regista, se aveva intenzione di basarsi su dati storici doveva almeno consultare un testo di scuola media; avrebbe notato che le matrone romane in segno di lutto per la morte di qualche congiunto vestivano completamente di bianco, chiudendosi poi in casa per molto tempo. Ammettiamo pure che Fabiola sia una donna eccezionale e in quella circostanza esca per andare in tribunale; ma rimane sempre il fantastico lutto nero». Giusta osservazione; però io direi che rimane sempre il fantastico Fabiola, sconnesso compendio di civetterie blasfemiane, un film che ci costringe a troncane le critiche a DeMille per non sembrare faziosi.

LOLA, LA PAZZA (Firenze). Sono lieto che il cinema ti appassioni quanto la chimica che stai studiando all'università, e approvo (se questo ti rende lieta) la tua «adorazione» per De Sica («regista», precisi), Rossellini, De Santis, Latuada e Castellani. Mi commuove quanto dici per Blasetti («Adoro anche lui ma c'è un secondo fine perché ci mostra Massimo Girotti in parti che s'addicono al suo fisico, al suo magnifico fisico», come San Sebastiano e Arminio), ma non se fino al punto che Cinema intenderà accontentarti per quella foto di «Girotti legato all'albero del sacrificio». Forse in un saggio intitolato «La ginnastica Muller e il cinema» o «Del torso cinematografico» il San Sebastiano di Girotti servirà come illustrazione, ma non sarà Cinema a pubblicare l'esegesi del torace filmico. Credo che anche a Girotti dia fastidio questo

entusiasmo simile a quello delle fanatiche americane: Massimo è un attore serio e oggi è deciso a lavorare con registi che giovino alle sue qualità di interprete e non all'estensione della cerchia delle giovani ammiratrici (l'ha visto nel film In nome della legge di Geremi?). E' nato nelle Marche, a Mogliano, il 18 maggio 1918. Troverai la «galleria» di Girotti proprio in questo numero. Quanto a me (grazie dell'attenzione) non sono bruno, non sono «ben vestito» e non ho «la tuba», spiacente.

T. C. (Milano). Le Giovanne d'Arco cinematografiche sono molte e non tutte note. La prima a ricordo d'uomo è la Jeanne d'Arc di George Méliès e risale al 1900. Anche Pathé ha dedicato due pellicole alla Pulzella, nel 1909 e nel 1913. L'edizione con Geraldine Farrar, intitolata Joan the Woman e realizzata in America da Cecil B. De Mille è del 1917: vi apparivano anche Raymond Hatton e Charles Clary. La passion di Jeanne d'Arc, limitata al processo e al rogo, è di C. T. Dreyer, anno 1928: un film di eccezione. Quella che tu hai vista è la Giovanna d'Arco di Gustav Ucický, girata intorno al 1935. Carlo VII era Gustav Gründgens, Giovanna era Angela Salloker. Questa attrice è apparsa in seguito sui nostri schermi in Pensionato di ragazze e in L'orma del diavolo, ma non ci è più sembrata la Salloker di Das Mädchen Johanna. Sarebbe interessante rivedere la Giovanna d'Arco con Maria Jacobini, regia di Nino Oxilia; qualche circolo del cinema potrebbe andare alla ricerca della vecchia copia del film.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

REDAZIONE DI «CINEMA» (Via Serio, 1 - Milano). Cerca Cinema, Vecchia Serie, dal n. 49 al n. 60, e il n. 139.

DAVIDE TURCONI (Casella Postale 187, Lecco, prov. Como) cerca Cinema, Vecchia Serie n. 167 e dal n. 170 in poi.

CIA TURBA (Via Plinio, 18, Milano). Cede i primi sei numeri di Cinema, Nuova Serie.

GIANLUIGI BERNACCHI (Via Masolino da Pancale, 11, Milano). Cede di Cinema, Vecchia Serie, in ottimo stato, i seguenti numeri: 25, 38, 40, 52, 57, 58, dal 66 al 73 incluso, 77, 78, 79, 90, 110, 111, 119, 121, 127, 133, 135, 136, 140, 141, 143, 145, 146, 151 e 173-174.

ANTONIO PESCE di Francesco (Casella Postale - Campobasso). Vende al miglior offerente Cinema, Vecchia Serie: annate 1939-40-41-42 rilegate.

VITTORIO CARPINIGIANO (Via Santa Costanza 13, Roma). Cerca libri di cinema editi in Italia prima del 1940.

LORIS BENETTI (Via Orbi 106, Bologna). Vende a 80 lire il fascicolo o il blocco per L. 1900 Cinema, Vecchia Serie: nn. 2, 6, 7, 15, 16, 20, 22, 35, 49, 50, 51, 52, 53, 63, 66, 67, 68, 71, 72, 98, 99, 113, 147, 162, 170.

CARLO AMODEO (Via Cosimo del Fante 6, Livorno). Cede tutti i fascicoli della Vecchia Serie di Cinema dal n. 1 del 1936 all'ultimo numero del 1943, rilegati in 14 volumi nelle copertine originali fornite dalla casa editrice, completi di indice e in perfetto stato. Offerta migliore in blocco o in volume.

ITALO MINOZZI (Via Picchini 2, Padova). Cerca Cinema, Vecchia Serie: nn. 16, 19, 20, 21, 23, 24, 67, 68, 69, 70, 71, 72. Precisare le condizioni.

LA QUESTIONE PANFOCALE

CHIAMEREMO «panfocale» quella fotografia in cui tutti i piani appaiono ugualmente a fuoco.

In genere si considera panfocale, agli effetti cinematografici, ogni fotografia che abbia a fuoco due o più piani d'interesse nella medesima inquadratura. Tale distinzione è importante se rapportata alle maggiori difficoltà tecniche che comporta una ripresa totalmente panfocale nei confronti di una parzialmente panfocale.

Innanzi tutto occorre sfatare la leggenda che per ottenere il «panfocus» si debba ricorrere ad obiettivi di speciale costruzione. Qualsiasi obiettivo diventa panfocale a condizione che venga impiegato alla conveniente diaframmatura. Per estensione diremo che la profondità di campo è esclusivamente legata alla diaframmatura, intendendo come tale il puro diametro lineare e non i rapporti numerici che esprimono la luminosità del diaframma nei confronti della lunghezza focale dell'obiettivo. Se ne deduce quindi che la profondità di campo, qualora si convenga in tutti i casi di adottare identici limiti di tolleranza circa il diametro del cerchio di diffusione, diventa un fatto universale governato dal seguente principio:

Un obiettivo, per ciò che si riferisce alla sola profondità di campo, dà lo stesso risultato di ogni altro a condizione che sia comune tra di essi il diametro lineare del diaframma.

In via matematica abbiamo questa formula:

Volendo ottenere con un obiettivo di focale F la profondità di campo data da altro obiettivo di focale f avente il diaframma d , converrà stabilire il diaframma D occorrente mediante il semplice calcolo

$$F : d$$

$$f : D$$

L'unica vera difficoltà che presenta una retta applicazione del panfocus è individuare il numero preciso del diaframma atto ad una data ripresa. Talvolta, specie nel caso di obiettivi di lungo fuoco, il diaframma necessario riduce a tal punto la luminosità che si rischia di non poter effettuare una presa efficace.

Indicheremo qui di seguito quali accorgimenti è opportuno usare in tali casi.

Esaminiamo gli obiettivi di maggior uso nel passo normale 35 mm.

GRANDANGOLARI (mm. 20/28). - Il panfocus è facilmente ottenibile con gli obiettivi grandangolari in quanto la corta focale favorisce l'impiego di diaframmi che assicurano una sufficiente luminosità del pari che una vasta profondità di campo. Tali obiettivi, per via dell'anamorfosi, non consentono prese più vicine del primo piano di figura. Attenzione quindi alla prospettiva che tende a sfondare il campo esagerando i distacchi tra i vari piani. Si userà l'accorgimento di riavvicinare i punti d'interesse per ristabilire le distanze apparenti in concomitanza con gli effetti dati dagli obiettivi che presentano la scena sotto angolo minore. Tale accorgimento semplifica e favorisce l'uso del panfocus.

NORMALI (mm. 30/50). - L'uso del panfocus comincia a presentare qualche difficoltà negli obiettivi normali, dovendo operare con diaframmi di luminosità scarsa. Tali obiettivi consentono di spingere la presa fin quasi al primo piano con prospettiva molto vicina alla fisiologica. Senza essere obbligati a ricorrere ai ripieghi che esamineremo per il lungo fuoco, ci si potrà salvare ricorrendo ad una emulsione superpancromatica rapidissima, tenendo un'illuminazione esagerata sul campo di presa: ciò per compensare la scarsa luminosità dell'obiettivo, il cui diaframma non consentirebbe una presa a regime normale.

LUNGO FUOCO (mm. 56/80). - Gli obiettivi di lungo fuoco ci danno la possibilità di affrontare il primo e primissimo piano, ma con essi è estremamente difficile raggiungere il panfocus, dovendo sempre operare a scarsissima apertura di diaframma.

Manifestandosi insufficienti le emulsioni supersensibili e le illuminazioni esagerate, si potrà ricorrere ai seguenti metodi:

a) Operare a frequenza ridotta, con conseguente riduzione del tempo di posa. Mentre a cadenza normale abbiamo una esposizione teorica di 1/48 di secondo per ogni fotogramma, con la cadenza 16 abbiamo 1/32 di secondo e con la cadenza 8 addirittura

1/16 di secondo. Salla truca basterà riportare il movimento al ritmo naturale. Operando a frequenza ridotta, converrà educare gli attori ad un adeguato rallentamento dell'azione anche per evitare le immagini mosse.

b) Fotografare a passo ridotto 16 mm. Poiché ci viene autorevolmente assicurato che il 16 mm. ha nella pratica lo stesso potere risolvibile del formato normale, si potrà effettuare la presa sul formato ridotto avvalendosi di obiettivi sensibilmente più corti per lo stesso angolo di campo (il lungo fuoco del passo normale hanno come corrispondenti nel passo ridotto obiettivi di mm. 28/40). Dalla copia lavander in passo ridotto si potrà ricavare un eccellente negativo a passo normale.

c) Se combiniamo tra di loro i due espedienti contemplati più sopra, aggiungendovi emulsioni rapidissime e illuminazione esagerata, siamo in grado di considerare superati tutti i problemi del panfocus, senza ricorrere a particolari trucchi e sovrimpressioni di esito artisticamente dubbio e comunque difficoltosi. Non bisogna trascurare che il lungo fuoco, al contrario di quel che accade nei grandangolari, tendono a ravvicinare i vari piani del fotogramma, sicché occorre distanziare i punti d'interesse per ristabilire i distacchi quali appaiono alla presa normale. Osservazione importante in quanto, maggiorando le distanze tra i vari piani, aumentano le difficoltà del panfocus.

TELEOBIETTIVI. - Dato il particolare impiego di tali obiettivi è da escludere la necessità di ottenere con esse prese panfocali.

Di proposito ho trascurato di esaminare il panfocus alla luce della critica estetica. In questa sede mi basterà ricordare che l'uso del panfocus porta con sé enormi responsabilità agli effetti del racconto cinematografico, favorendo la coesistenza di più centri d'attenzione sullo stesso fotogramma. Occorre quindi il massimo controllo della regia per evitare la dispersione dell'interesse. Bisogna che l'occhio dello spettatore sia guidato subito al punto voluto su un quadro freddamente analitico. Il panfocus è un ripiego tecnico di singolare efficacia ove sia usato a proposito e con tutta l'accortezza che presuppone una consumata conoscenza del linguaggio cinematografico.

SPARTACO GIANOGGIO

(continuazione da pag. 399)

trasognata e imperturbabile, dava l'impressione di essere sempre un po' sollevato da terra. Era l'angelo del cinema.

GINO VISENTINI

PRIMA L'AVVICINARSI, poi lo scoppio della guerra impedirono la pubblicazione di quella monumentale Enciclopedia del Cinema alla quale Arnheim, Pasinetti, Gianni Puccini, Meccoli ed io stavamo lavorando, con passione concorde, da anni. Anni inquieti, attraversati da foschi presagi; e tuttavia belli e sereni per me, nel ricordo di quella lunga collaborazione tra amici. Pasinetti apportava all'opera comune il contributo inapprezzabile non soltanto della sua vasta preparazione specifica, ma delle sue doti d'ordine, di minuzioso scrupolo, essenziali per la redazione di un'enciclopedia. Chi lo conobbe e gli volle bene rammenterà sempre quelle sue maniere attutite, felpate, di adolescente timido e quasi d'aragosto, che nascondevano una passione caparbia, un bisogno conaturato di far bene, di fare esatto e compiuto al possibile. Suggeriva così, più che la figura d'uno studioso, cui contraddicevano l'agile portamento e il sorriso inno-

cente, quella d'un gentilissimo orfè della cultura. Lo rivedo come per tanto tempo lo vidi di fronte a me, curvo alla gran scrivania, esile e biondo in un raggio di sole, tutto intento a limare e lucidare con celeste pazienza l'oro delle sue cognizioni, come in una pittura fiamminga piena di silenzio e d'intimo fervore. Resterà una delle più pure apparizioni umane della mia vita. E se n'è andato alla chetichella, secondo il suo stile. Un altro anello, e tra i preziosi, che s'aggiunge all'ormai lunga catena dei nostri rimpianti.

CORRADO PAVOLINI

IL PASINETTI al quale ero legato da particolari vincoli di solidarietà e di identità di vedute nella difesa di una civiltà artistica, cui ancora troppo pochi credono interamente, era il Pasinetti filologo, storico del cinema e raccogliatore di film. So con quanto amore egli ricercava ogni documento inerente alla storia del cinema, e ogni vecchia pellicola, e so con quanta convinzione ed insistenza sosteneva la necessità di salvaguardare e di unificare il patrimonio filmistico retrospettivo in un unico grande archivio che sapesse coordinarlo filologicamente e conservarlo.

Aveva una memoria formidabile: citava decine di film (coi relativi "cast" completi), nel corso di discussioni, come se avesse avuto sottomano la sua Storia del Cinema. Ultimamente si proponeva di preparare, con la mia collaborazione, e con l'aiuto del materiale conservato nella "Cineteca Italiana", una vasta antologia di storia del cinema, che avrebbe dovuto essere di modello per le Università e per tutti quegli Istituti che intendono sviluppare l'insegnamento della Cultura Cinematografica. Alla vigilia di realizzare questo nostro progetto, Francesco è improvvisamente mancato, così, in silenzio, quasi senza accorgersene, con quell'estrema calma che aveva caratterizzato sempre ogni sua azione. Lo avevo visto pochi giorni prima: io ero a letto, gravemente ammalato; lui in piedi, ma sofferente di dolori che lo disturbavano e ai quali non dava purtroppo gran peso. Povero Francesco, questa volta se n'è andato lui, lasciando un forte vuoto nell'animo di quanti, oltre che stimarlo, gli volevano bene.

LUIGI ROGNONI

AVEVO DA POCO, qua e là, cominciato a scrivere qualche ar-

ticolo; e un giorno ricevetti una lettera di Francesco che m'invitava a collaborare a Il Ventuno, la rivista che egli allora dirigeva. Quindici anni fa. E' una lettera che ho conservato, perché fu la prima che mi dette la sensazione che qualcuno poneva interesse a ciò che scrivevo, e perché segnò l'inizio della mia amicizia con Francesco. Non ci conoscevamo; egli era a Venezia, io a Roma. L'immaginai giovane, come era difatti; ma soprattutto potetti subito capire ciò che quindici anni di assidua amicizia e, sovente, di comune lavoro, mi hanno ampiamente dimostrato: quel vigile senso delle cose e degli uomini che era uno dei suoi caratteri fondamentali. La sua raffinata sensibilità gli dava la gioia — una gioia intima e compiuta — della scoperta. E il suo mondo, che all'osservatore superficiale poteva anche sembrare chiuso e fermo, era invece vivo delle forze che egli riusciva a scoprire intorno a sé. Era giovane, era nostro coetaneo, e noi che cominciavamo allora a guardare al cinema come campo della nostra attività e dei nostri studi, lo sentimmo subito come guida.

DOMENICO MECCOLI

CASA EDITRICE "GLORIOSA" EDIZIONI VITAGLIANO

STABILIMENTO ROTOCALCOGRAFICO VITAGLIANO



**UN MILIONE
DI COPIE
LA SETTIMANA**

MILANO - VIA SERIO N. 1 - TEL. 573.850-50.063