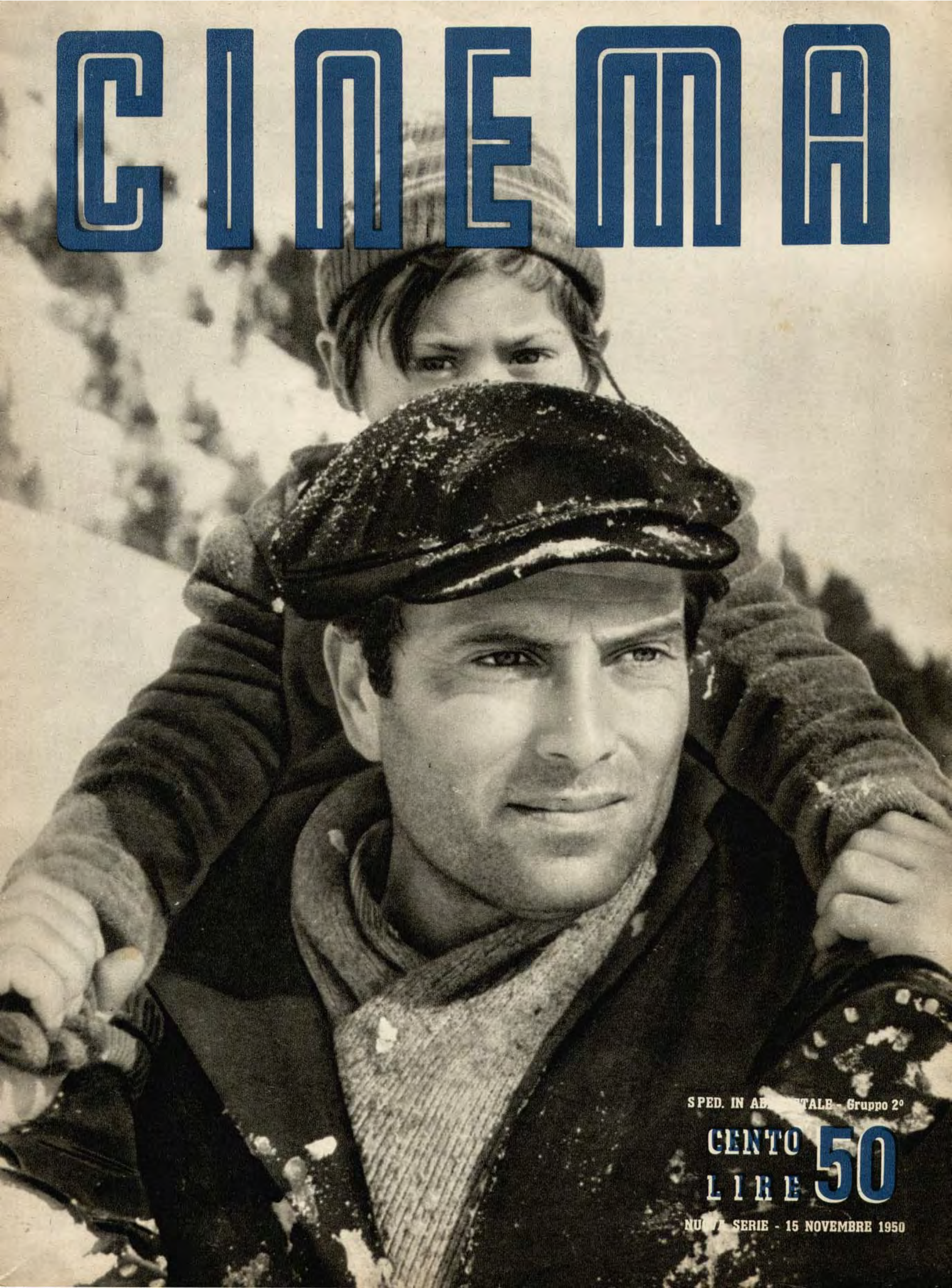


CINEMA



SPED. IN AB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **50**

NUM. 77 - SERIE - 15 NOVEMBRE 1950

Roma, ottobre

Caro Baracco,

leggo solo ora su *Cinema* una lettera del giovane C. L. Rondi, che tu gli avresti affettuosamente sollecitata, nella quale risponde a un mio articolo di critica un po' pepata per delle sciocchezze madornali da lui scritte nel famigerato volume *Il cinema italiano, oggi*. La cosa non mi stupisce: chi non ha a propria disposizione argomenti ricorre ad altri mezzi per attaccare l'avversario, e quanti conoscono codesto giovanotto sanno benissimo quali mezzi adoperi.

Quello che mi stupisce, invece, è la pubblicazione da parte tua, senza un rigo di commento nel quale si dicesse almeno che in casa tua i monelli della strada, anche se chiamati, non mettono alla porta nessuno perché il padrone lo impedirebbe.

Mi stupisce e addolora perché io ho ragione di sentirmi un po' parte della famiglia di *Cinema*, alla quale per molti motivi sono legato. Saluti cordiali.

Luigi Chiarini

Caro Chiarini,

ogni volta che su *Cinema* si pubblica un articolo contro l'operato di qualcuno, è mia abitudine invitare l'attaccato a difendersi, sulle colonne stesse del giornale; e questo feci con Rondi dopo la pubblicazione di *Cinema* di ieri, di oggi e di domani. Naturalmente, il tono della risposta dipende esclusivamente da chi la scrive; sono al di fuori d'ogni polemica o inimicizia di carattere personale e intendo rimanervi, per questo non ho commentato né il tuo articolo, né la lettera di Rondi.

Ritengo anche che la tua interpretazione delle ultime righe di tale lettera non sia esatta; Rondi non intendeva affatto alludere a una tua eventuale estromissione da *Cinema*; non avrei mai permesso una simile cosa, perché ho grande stima per te, tengo molto alla tua collaborazione, e l'ho dimostrato richiedendoti spesso e con insistenza. Tu sei fra i pochi che a *Cinema* non sono ospiti, ma padroni di casa; dato che *Cinema* vuol essere una rivista di cultura cinematografica, e di tale cultura tu sei uno dei maggiori esponenti.

Con tutta cordialità.

Adriano Baracco

Genova, 28 ottobre

Egregio Direttore,

ho letto nella rubrica «Cinema-gira» nel n. 48 di *Cinema* che è stato diffuso in Francia «un manifesto mirante a tutelare gli interessi dell'industria cinematografica nazionale e ad arginare l'invasione del cinema americano». «Il manifesto si propone di ottenere dal Governo alcuni importanti provvedimenti sull'importazione dei film stranieri (da ridursi da 186 a 120 film all'anno)». Non si può fare qualcosa di simile per salvaguardare anche la produzione italiana? Il nostro cinema ha grandi possibilità d'imporsi; basterebbe un po' più di buona volontà e che gli spettatori fossero più pazienti e potremmo — ne sono convinto — vedere un cinema italiano sempre più pieno d'energia e di stabilità.

R. P. B. De Lemos

Milano, 28 ottobre

Caro «Cinema»,

è cosa ormai risaputa che ogni espressione artistica, intesa sopra tutto come elevazione culturale, viene giudicata non certo in base alla «quantità», ma in base ai suoi intrinseci valori qualitativi. Oggi, in Italia, questo elemento criterio di valutazione non trova una sua corrispondente soluzione pratica: le nostre sale cinematografiche proiettano incessantemente sui loro schermi *Rose nere*, *Corde di sabbia* e *Febbre di desiderio*, riducendo il nuovo mezzo espressivo ad una vergognosa ed indegna speculazione commerciale. Il film americano, troppo spesso legato al compromesso, nonostante la sua puerilità, domina, padrone indisturbato, sul nostro mercato; dietro a lui, a una distanza, tuttavia, molto rilevante, qualche film italiano e francese; di tanto in tanto fa capolino, timida e vergognosa, qualche opera inglese, solitamente di mediocre fattura. Questa, in media, l'attuale diffusione del cinema nel nostro paese. Tutto qui il cinema d'oggi? Sembra di sì; eppure mi ronzano nelle orecchie nomi di registi sconosciuti che sono certo non appartengono alle nazioni di cui sopra: Dreyer, ad esempio, che personalmente ritengo più capace di un Dieterle o di un Hathaway. E altri ancora: Báb, Jan Rybkowski, Kalman, Nadasdy, Jiri Trnka, per non parlare, poi, dei registi sovietici: di Dovzhenko, che recente-

LETTERE

mente, con *Miciurin*, ha dato allo schermo una delle sue opere migliori. Ora, che codeste cinematografiche, che taluni si ostinano a chiamare «minori», considerando il numero invece della qualità, non trovino posto sui nostri schermi oltre che doloroso, mi sembra inammissibile. Solitamente si risponde che il pubblico non ne vuol sapere; or bene io sono intimamente convinto che ciò non è vero. Ormai il tempo in cui bastava il nome di un Gable o di una Harlow per far accorrere marea di pubblico, è un ricordo lontano; oggi, grazie a Dio, il gusto del pubblico, vuoi per l'affermarsi della critica, vuoi per una logica naturale evoluzione di sensibilità artistica, si è raffinato: il pubblico non si accontenta più della bravura dei singoli attori (semplici ingredienti, e non fattori determinanti per un esito positivo dell'opera) ma vuole che il film sia bello: i flasci recenti di mediocri lavori come *Fate il vostro gioco* e *Madame Bovary* lo testimoniano. E' apparso in questi giorni sui nostri schermi il magnifico *Give us This Day* di Dmytryk, e l'entusiasmo del pubblico è stato enorme: eppure l'opera è diretta da un regista ai più sconosciuto, interpretato da attori nuovi. E allora? Ho avuto l'occasione, recentemente, di presenziare alla visione di opere, appartenenti alle così dette «cinematografie minori», per le quali la definizione di «capolavoro» non è fuori di posto; opere che otterrebbero attributi favorevoli, non solo da parte della critica ma anche da parte del pubblico. Abituato alle smorfie della comicità scollacciata di un Totò, dinanzi a un film, gustoso e divertente come *Il guardiano d'ocche*, griderebbe al miracolo. Possibile, dunque, che non vi sia nessuno che arrischi di «lanciare» sul nostro mercato, una di queste opere? Basterebbe un solo successo e la strada sarebbe aperta.

Franco Manini

Pisa, ottobre

Caro Giani,

ho letto la sua interessante inchiesta *Film e sogno* pubblicata nel n. 42 di *Cinema* e desidererei esprimerle la mia personale opinione, sia sulle domande da lei rivolte, sia sul problema *Cinema e sogno* in generale. Il sogno è la reazione ad uno stimolo fisico o psichico che disturba il dormiente, reazione che volendo proteggere il sonno tende alla eliminazione dello stimolo. Questa eliminazione avviene mediante la realizzazione in forma visiva di un desiderio inconscio. (Freud: *Introduzione alla psicanalisi*, Astrolabio, 1949). Infatti ai «resti diurni» si aggiunge qualcosa che apparteneva all'inconscio, cioè un forte desiderio rimosso; l'influenza di questo desiderio esercitata sui «resti diurni» dà origine ai «pensieri onirici latenti» i quali sottoposti al lavoro «onirico» producono il sogno. Il lavoro onirico fa passare i resti diurni e gli elementi inconsci attraverso complicati procedimenti (condensazione, spostamento, traduzione in immagini ed elaborazione secondaria) mediante i quali maschera, cambia e trasforma il suo messaggio. A questo scopo il lavoro onirico si serve anche di tutti i possibili mezzi a sua disposizione. Si serve così dell'allusione, dell'allegoria, del simbolismo. Per esempio quest'ultimo si sa notoriamente che è un procedimento il quale rappresenta un oggetto o un'azione mediante un altro oggetto o azione legate alle prime da una certa analogia a volte molto sottile. Prima del 1900, non vi erano né aeroplani né certe moderne macchine, e quindi il sogno non si serviva di questi per esprimere i suoi messaggi; ma appena questi nuovi ordigni sono divenuti di dominio pubblico il sogno se ne è impadronito e li ha usati come simboli di altri oggetti, in quanto in essi ha visto un nuovo modo di espressione più spiccio. Ora, alla stessa maniera delle macchine nel simbolismo, il cinema ha offerto al sogno un nuovo mezzo per poter eseguire la traduzione in immagini dei pensieri latenti e nello stesso tempo per mascherarli con più facilità; inquantoché bisogna ricordare che il principale scopo del lavoro onirico è quello di rendere più confuso che può il pensiero latente.

Concludendo: 1) Può il Cinema modificare

la tecnica del sogno? No, piuttosto bisogna dire che il sogno si serve di elementi cinematografici. Infatti i processi fondamentali del sogno rimangono inalterati. In sostanza non è avvenuto altro che una specie di adattamento dei nostri processi psichici, adattamento che è derivato dai nuovi rapporti tra il mondo interno e il mondo esterno, massimamente a causa dell'ambiente in cui viviamo. - 2) Si sogna a colori? Che importanza ha il colore nel sogno? Può darsi che i film in technicolor facilitino il sognare a colori, in quanto esiste una maggior quantità di resti diurni colorati; dunque anche il colore ha un valore di nuovo elemento di cui il sogno si serve per sue ragioni particolari. Del resto, io credo, che i pittori di qualunque tempo abbiano avuto dei sogni a colori appunto perché i resti diurni erano fissati più degli altri ai colori. Da ciò ne consegue che sia i riferimenti cinematografici, sia il colore nel sogno abbiano un'importanza uguale a tutto il materiale dei resti diurni che contribuisce a suscitare e realizzare il sogno. Quindi il problema così come è stato impostato da lei non può costituire un grande interesse, se mai si può formulare il problema in altra maniera: che senso possono avere i fatti di sognare alla maniera di un regista o di sognare a colori? La domanda è legittima in quanto tutto nel sogno ha un senso. Per esempio, quale senso può avere il fatto che lei sogni alla maniera di Ford? Forse perché lei si identifica con il regista o per altre ragioni che dovremmo individuare ma sicuramente ciò ha un senso. E che senso può avere il sognare a colori o no? Forse il colore servirà a rafforzare certe determinate frasi oniriche. Questi problemi comunque dovranno essere risolti dalla psicanalisi.

Distintamente la saluto

Luciano Caltavuturo

Roma, novembre

Caro «Cinema»,

lungi da me l'idea di voler polemizzare (me ne manca l'autorità e non voglio togliermi più di due righe di spazio) con il signor Pusitano Macchiadelli per la sua lettera, da te pubblicata nel n. 48. Credo tuttavia che l'argomento potrebbe essere utile per l'allargamento della discussione. L'inchiesta fatta dal signor Macchiadelli è relativa, ma penso che, anche se avesse riportato cento risposte, le conclusioni sarebbero state le medesime. Quello che non mi fa concordare è il risultato che ne trae il tuo corrispondente. Da una parte una accusa di grettezza, ignoranza e presunzione nei riguardi del pubblico, dall'altra un disperato appello alla critica, disperato soprattutto perché non tiene conto di situazioni concrete ed oggettive. A mio giudizio, l'accusa va portata in un'altra direzione e cioè verso il cinema stesso, verso i film ed i loro realizzatori (produttori in primo luogo, registi poi). Il pubblico ormai è abituato ad un determinato linguaggio e non sa più staccarsene, ormai il suo termine di paragone è solo questo linguaggio a cui si è assuefatto. Non è presuntuoso o gretto, ma è succube di un naturalissimo fenomeno che trova il suo corrispettivo nella stampa, radio, ecc. Se nove persone dicono a Caio che Tizio è cattivo ed una dice che Tizio è buono, Caio concluderà (99%) che Tizio è cattivo. A meno che non abbia degli interessi tali che lo facciano muovere, ragionare, informarsi prima di decidere. Di qui, se noi amiamo il cinema dobbiamo agire per ottenere che la maggior parte dei film che vengono proiettati siano, non dico buoni od ottimi (sarebbe utopistico), ma almeno medi, almeno artisticamente onesti, che in nessun caso si sabotino i film degni. Si tratta di combattere i film cattivi o negativi e di sostenere quelli buoni, con tutti i mezzi, con la parola, con la stampa, con i circoli del cinema. (A proposito, perché il signor Macchiadelli non costituisce un cineclub, magari con i suoi intervistati?). Si tratta di muoversi, ricordando però che l'obiettivo principale è costituito dal film. Un malato si cura con le medicine e non con i sermoni sull'ottima salute. Le medicine, in questo caso, sono film buoni, che facciamo pensare e riflettere e non addormentino la mente dello spettatore. I critici, per quanto li concerne, fanno quello che possono e quello che gli lasciano fare. Anche qui la questione è molto vasta, molto concreta. I critici raccontano, talvolta, solo la trama perché è molto meno «compromettente» che dare un giudizio negativo o positivo. Perché potrebbe capitare loro anche quello che è capitato ad Aristarco. E non tutti sono Aristarco.

Cordialmente

Ivano Cipriani

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IV

FASCICOLO 50

Anno III - 15
Novembre 1950

Questo fascicolo contiene:

Lettere	Seconda di copertina
Cinema/gira	258
GIUSEPPE DE SANTIS	
Non c'è pace	261

Riformare la legge sul documentario	264
ROSARIO ASSUNTO	
L'immagine, il racconto, l'idea	265
ROBERTO REBORA	
Umanità di personaggi sulla traballante diligenza	266
FORSYTH HARDY	
Realismo programmatico al Festival di Edinburgo	267
GIORGIO N. FENIN	
Williams, Harvey e un tram chiamato desiderio	269
NADIR GIANNITRAPANI	
Il "glamour" nella società americana (Inchiesta)	271
CARLO DOGLIO	
Caligari in agguato	274
EDGARDO PAVESI	
Una nuova via per il disegno animato	277
M. OTTAVIANI	
Galleria: Richard Widmark	278
GIULIO CESARE CASTELLO	
Retrospettiva: "La vedova allegra" di Lubitsch	280
GUIDO ARISTARCO	
Film di questi giorni	282
P. R. PERSICHINI	
Nuove "stupende frodi" tra scarpe che ballano	285
VIRGILIO TOSI	
Circoli del cinema	285
ORESTE DEL BUONO e O. CAMPASSI	
Biblioteca	286
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	288

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. F. PRISONI *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573.850-50063 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
2007, 23 Str. Astoria S. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'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: Rai Vallone in "Il cammino della speranza" di Pietro Germi.



Un'autentica attrice del vero cinema americano: Katharine Hepburn.

CINEMA GIRA



Carrello in azione per una ripresa di « Strano appuntamento », film di D. A. Hamza tratto da « La torre sul pollaio » di Vittorio Calvino.

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Quo vadis? (M.G.M.), regista Mervyn LeRoy, interpreti Robert Taylor, Deborah Kerr, Peter Ustinov, Marina Berti; Domani è un altro giorno (Excelsa-Moguy), regista Léonide Moguy, interpreti Anna Maria Pierangeli, Laura Gore, Arnoldo Foà, Aldo Silvani, Mario Riva, Olga Solbelli, Rina De Liguoro, Anna Maria Ferrero, Rossana Podestà, Lamberti Sorrentino; La taverna della libertà (P.G.F.), regista Maurice Cam, interpreti Um-

berto Spadaro, André Le Gall, Jacqueline Plessis, Jone Salinas, André Fouché, Giulio Stival, Enrico Glori, Memo Benassi; Terra senza tempo (ex Il mondo sulle strade), regista Silvestro Prestifilippo, interpreti Leonardo Cortese, Aldo Silvani, Peppino Spadaro, Liliana Tellini.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: La vita riprenderà (C.C.E.), regista Sergio Grieco, interpreti Andrea Checchi, Carla Del Poggio, Marina Berti, Ermanno Randi, Vittorio Duse, Checco Rissone, Piero Lulli, Fosca Freda, Aldo De

Franchi; Cristo proibito (Fontana-Minerva), regista Curzio Malaparte, interpreti Raf Vallone, Elena Varzi, Gino Cervi, Rina Morelli, Lianella Carrel, Luigi Tosi, Gabriele Ferzetti, Anna Maria Ferrero, Gualtiero Tumiati; Italia terra d'amore (Campidoglio Film-Klagemann), regista Camillo Mastrocimque, interpreti Massimo Girotti, Jenny Jugo, Paolo Stoppa, Ave Ninchi; Persiane chiuse (Rovere), regista Luigi Comencini, interpreti Massimo Girotti, Eleonora Rossi, Giulietta Masina, Jone Salinas, Antonio Nicotra, Sidney Gordon, Renato Baldini, Cesarina Gheraldi; Abbiamo vinto (La Quercia-Filmolimpia), regista Robert Adolf Stemmle, interpreti Paolo Stoppa, Antonella Lualdi, Walter Chiari, Camillo Pilotto, Margherita Bagni, Lilla Brignone; The Medium (Inter-Continental Film), regista Gian Carlo Menotti, interpreti Marie Powers, Leo Coleman, Anna Maria Alberghetti, Donald Morgan, Beverly Dame, Belva Kibler; Napoli tempi passati (Campidoglio-Comedia Film), regista Elio Vercelloni, interpreti Maria Montez, Massimo Serato, Andrea Checchi, Folco Lulli, Mirella Uberti (del C.S.C.); Il brigante Musolino (Ponti-De Laurentiis), regista Mario

Camerini, interpreti Silvana Manganò, Amedeo Nazzari, Umberto Spadaro; Canzone di primavera (Zeus Film), regista Mario Costa, interpreti Leonardo Cortese, Delia Scala, Tamara Lees, Laura Gore, Aroldo Tieiri, Ludmilla Dudarova, Checco Durante, Dante Maggio, Paola Borboni, Arturo Bragaglia, Vittorio Sanmipoli, Enrico Lugi; Lebbra bianca (Perla Film), regista Enzo Trapani, interpreti Lois Maxwell, Ermanno Randi, Juan De Landa, Giulio Domini, Folco Lulli, e Amedeo Nazzari, Umberto Spadaro; 47 morto che parla, regista Carlo Ludovico Bra-

gaglia, interpreti Totò, Silvana Pampanini, Adriana Benetti, Laura Gore, Eduardo Passarelli, Gildo Bocci, Arturo Bragaglia, Carlo Croccolo; Strano appuntamento, regista D. A. Hamza, interpreti Umberto Spadaro, Marina Bonfigli, Leda Gloria, Clelia Matania, Olga Solbelli, Rossana Podestà, Zoe Incrocci, Mario Ferreri, Lauro Gazzolo, Enrico Glori, Paul Müller, Carlo Romano, Enzo Stajola, Clara Auteri, Nico Pepe; I falsari (Gallo Film-Sifac), regista Franco Rossi, interpreti Fosco Giachetti, Doris Duranti, Lianella Carrel, Erno Grisa, Sarg Urzi, Mario Angelotti, Gabriele Ferzetti.

« Città del santo »...

...è il titolo di un cortometraggio realizzato da Gianni E. Lugi per la INCOM. Si tratta di un tentativo nuovo nel campo del documentario: per buona parte delle riprese il regista si è servito di un elicottero. Il commento musicale è basato esclusivamente su pezzi jazzistici, in contrappunto sonoro con le immagini. Operatori sono Cesare Ardolino e Mariso Varagnolo, consulente tecnico Gian Luigi Polidoro.

« Camicie rosse »...

...il film su Anita Garibaldi, già da tempo annunciato, è ancora in sospeso: Aldo Vergano ha sciolto amichevolmente il contratto che lo legava all'organizzatore P. G. F., Domenico Forges Davanzati, rinunciando definitivamente alla regia del film. Pare che tale decisione sia dovuta ad alcune divergenze di carattere artistico sorte fra il regista e Anna Magnani, che come si sa, dovrebbe essere la protagonista del film stesso. Vergano intanto si appresta a dirigere Campo Parioli, che è già in avanzata preparazione.

Il Museo del cinema...

...di Torino ha ottenuto in premio una coppa d'argento per la riuscita presentazione di una « Mostra retrospettiva » curata dalla signorina M. A. Prolo, nel quadro della II Esposizione internazionale della tecnica cinematografica, tenutasi al Va-



I giovani e il cortometraggio. A sinistra: un "si gira" di « Città del Santo », documentario su Padova diretto da Gianni E. Lugi. A destra: da « La fabbrica dei cavalli » di Adolfo Baruffi.



Giovani attrici del cinema italiano. A sinistra: Anna Maria Ferrero in « Domani è un altro giorno » di Léonide Moguy. A destra: Anna Maria Pierangeli nello stesso film. La Pierangeli si è recentemente rivelata in una pellicola diretta appunto da Moguy: « Domani è troppo tardi ».

lentino dal 30 settembre al 19 ottobre. Alla chiusura della manifestazione torinese, che ha avuto un notevole successo di pubblico, sono stati assegnati numerosi premi e diplomi di merito agli espositori: il « Toro d'oro » è andato alla Società Ferrania, per la messa a punto industriale del suo sistema di ripresa a colori, oltre che per lo sviluppo della produzione di materiale fotosensibile.

Il Comitato permanente...

...per i rapporti cinematografici italo-inglesi, ha iniziato i suoi lavori presso l'A.N.I.C.A.: la delegazione ufficiale dell'industria cinematografica britannica si trova attualmente a Roma per partecipare appunto alla prima sessione di tali lavori, ed è composta dal presidente della « British Film Producers Association », R. P. Baker, e da Sir Cunmighan, Mr. Fricker e Anthony Havelock-Allan. Un accordo di massima per lo scambio di film fra Italia e Gran Bretagna è già stato raggiunto e si spera di concludere presto accordi altrettanto soddisfacenti per quanto riguarda la co-produzione di film, con la partecipazione dei due paesi, non soltanto dal lato finanziario ma anche da quello tecnico e artistico.

Il « Ferraniacolor »...

...è già a buon punto: dopo Ceramich Umore, la Lux Film ha quasi ultimato un secondo documentario, girato da Glauco Pellegrini con lo stesso sistema, Il Palio di Siena. Secondo quanto dichiara Vittorio Calvino in una lettera a Vinicio Marinucci, pubblicata dal notiziario « Campo Lungo », entro un periodo di sei mesi, o al massimo di un anno, si potrà avere anche una produzione in Ferraniacolor a lungo-metraggio. Attualmente, afferma il Calvino, « la

difficoltà più grossa è proprio data dal fatto che la Ferrania non è in grado di poter assicurare la consegna delle pellicole necessarie » per la produzione di film a lungo metraggio.

Venezia...

...ha già fissato le date delle manifestazioni in programma per la rassegna del prossimo anno, durante una riunione della sottocommissione della Biennale per la Mostra internazionale d'arte cinematografica, tenutasi

presso la Direzione dello spettacolo sotto la presidenza di Nicola De Pirro: 8-18 agosto, Il Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte: 8 agosto-10 settembre, Il Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico: 5-10 settembre, III Festival internazionale dell'alta moda e del costume nel film; 20 agosto-10 settembre, Il Mostra mercato internazionale del film, e XII Mostra internazionale d'arte cinematografica.

Finalmente...

...sono terminate le riprese del Quo vadis?, per lo meno in Italia. Il regista Mervyn LeRoy e il produttore Sam Zimbalist hanno espresso pubblicamente la loro riconoscenza ai collaboratori italiani, rimpiangendo di non potersi valere di tale collaborazione anche ad Hollywood, dove la lavorazione continuerà ancora per qualche tempo, benché in pratica il complesso artistico e tecnico del film risulti ormai sciolto. Viene anzi co-



Si è recentemente costituita a Genova una cooperativa cinematografica, alla quale partecipa anche il pubblico. Tra gli attori che hanno aderito all'iniziativa figurano Girotti, Maggiorani e Carla del Poggio. Il regista Carlo Lizzani (nelle foto accanto a Girotti e a Maggiorani) dirigerà il primo film della cooperativa.

municato, a tale proposito, che gran parte del materiale di arredamento e tutti i costumi saranno spediti in America, in previsione appunto di un certo numero di riprese supplementari. A quanto è dato sapere, tale film è venuto a costare sei milioni e mezzo di dollari, pari cioè a quattro miliardi e 62 milioni di lire. La Metro annuncia inoltre che il film verrà distribuito negli Stati Uniti sul finire dell'anno prossimo, e ne ha appena iniziato il lancio sistematico, attraverso le riviste dei « movie-fans »: esso comunque non potrà giungere in Italia, debitamente doppiato, prima del 1952.

Abbastanza eloquenti...

...appaiono le cifre che si riferiscono agli incassi registrati durante l'anno di « quarantena » dal film *Manon*, che, come si è già comunicato, dopo aver ottenuto il 27 settembre scorso il « visto » ufficiale della censura, verrà programmato in versione ita-



Il regista teatrale A. Fersen in « La vita riprenderà » di Griego.

liana. Il film ha incassato, a tutt'oggi, 76 milioni di lire, pur essendo stato proiettato in sole otto città e per giunta in versione originale. La casa distributrice per far fronte alle numerose richieste di noleggio ha dovuto far stampare ben 50 copie del film, cifra insolita anche per un prodotto destinato al più grande successo; e comunica inoltre che i tagli inferti al film di Clouzot sono solo tre e del tutto insignificanti: due di essi (le battute: « Mi lasci passare ancora una notte con lui » e « Nulla fa schifo quando si ama ») sono stati richiesti dalla censura governativa, mentre il terzo (una breve scena macabra, durante il finale) è stato voluto dalla « Artisti Associati » medesima.

Il senatore Johnson...

...è venuto in Italia non già con una missione di carattere cinematografico, bensì per incarico della Commissione economica americana allo scopo di rendersi conto della situazione nei paesi europei. L'illustre uomo politico, comunque, dopo essere stato ricevuto in udienza privata da S. S. Pio XII, e dopo aver profferito in pubblico alcuni insulti all'indirizzo

di Roberto Rossellini, ha improvvisamente lasciato l'Italia: il regista italiano lo ha querelato per calunnia e « diffamazione continuata », ma l'ufficiale giudiziario incaricato della consegna dell'atto di comparizione non è riuscito a rintracciarlo. La partenza del senatore ha fatto dunque decadere l'azione penale ma non quella civile: così ha dichiarato l'avvocato Vassalli, difensore di Rossellini.

ARGENTINA

La concorrenza straniera...

...sia nel campo cinematografico che nelle altre attività di carattere artistico, viene arginata in questi giorni da un decreto che impone una tassa del 50 % « sui prodotti dell'intelligenza » (libri, musiche, quadri, sculture, film, ecc.), importati dall'estero. La stampa locale dà grande risalto al provvedimento governativo, che si propone appunto di valorizzare in tutti i campi l'arte nazionale.

Ai film sovietici...

...non saranno più concesse licenze di entrata in Argentina: così ha deciso recentemente l'organo del governo che secondo l'ordinamento del cinema nazionale sostituisce la censura politica.

FRANCIA

Luciano Emmer...

...ha vietato la proiezione in Francia del suo documentario *La leggenda di Sant'Orsola*, perché il commento parlato di Jean Cocteau aggiunto al film dai distributori francesi, avrebbe travisato lo spirito dell'opera dando un'idea falsa della figura della Santa. Emmer, che ha quasi ultimato le riprese parigine del suo ultimo film *Parigi* è sempre Parigi, interpretato da Fabrizi, Lucia Bosè, Franco Interlenghi, Marcello Mastroianni e Ave Ninchi, tornerà presto con tutta la « troupe » in Italia per girare gli interni.

Pierre Brasseur...

...ha sostituito Michel Simon nel film in Gévacolor *Barbe-Bleue*, con Cécile Aubry, che Christian-Jaque sta attualmente realizzando a Parigi.

GRAN BRETAGNA

James Stewart...

...è giunto in questi giorni a Londra per prendere parte al film *No Highway*, insieme a Marlene Dietrich. Regista del film sarà Henry Koster. L'ultimo bilancio...

...della London Film Productions Ltd., la quale fa capo ad Alexander Korda, si è chiuso in passivo. A 127.800 sterline ammonta la perdita registrata: nel precedente anno di gestione invece, l'utile netto della London Film era stato di 201.926 sterline.

Si va diffondendo...

...sempre più nelle grandi manifestazioni inglesi all'aperto, un sistema di proiezione alla luce del giorno, mediante uno schermo traslucido, in materia plastica, un proiettore standard per 16 mm. e una lampada di 250 watts a vapore di mercurio. L'apparato completo viene venduto dalla Travelling Films Co., per 400 sterline: ma lo si può anche ottenere in affitto a prezzi piuttosto accessibili.

La « Pathé News »...

...che ha una lunga e illustre tradi-

zione nel campo del documentario di attualità, applicherà per la prima volta la ripresa a colori in qualche numero del suo cine-giornale, che è uno dei più diffusi del mondo.

Dal settembre 1949...

...al settembre 1950 si sono realizzate nei teatri di posa britannici 56 film; attualmente ve ne sono 10 in lavorazione e altri 6 di prossimo inizio. Tali dati vengono comunicati da una statistica ufficiale, la quale avverte, fra l'altro, che la produzione inglese di quest'anno si è mantenuta sulla stessa quota dell'anno scorso.

Si è spento in questi giorni il padre del nostro carissimo Carlo Doglio. La famiglia di « Cinema » si stringe attorno all'amico e collaboratore per esprimergli sincere condoglianze.

so, almeno per quanto si riferisce ai film di maggiore impegno.

U. R. S. S.

Nei teatri di posa di Kiev...

...il regista B. Braun è intento alla realizzazione del film a colori *Nei giorni della pace*; il regista Barnet dirige *Gente infaticabile*, di ambiente kolhoziano; mentre Igor Savcenko è intento alla sua biografia del poeta ucraino dell'800 Taras Scevchenko.

Lo Studio centrale dei documentari...

...ha in lavorazione i « reportage » *Kirghizia sovietica* (regista Poselski) e *Ossetia del Nord* (regista Kopalin). Aleksandr Zgurigi, il noto regista di *Nelle sabbie dell'Asia Centrale* sta girando un film scientifico-popolare nella Nuova Zemlia.

Dopo « Giudizio d'onore »...

...Abraham Room sta girando *La coscienza della pace* che, come il precedente, si svolge nell'ambiente degli scienziati, e verte sul conflitto tra scienza materialista e scienza idealista.

Il ministro della cinematografia armena...

...Shaghimian ha annunciato il programma degli stabilimenti di Erevan. Dopo *Prima carovana*, che Amo Bek Nazarov dirige su scenario di Simonov e Agranenko, verranno realizzate alcune biografie (sulla vita e l'opera dello scrittore Mikael Nalbandian, sulla vita del rivoluzionario Spandarian, sulla vita del monaco musicista Komitas) e un film su tema contemporaneo, *La canzone della rinascita*.

Tra i recenti romanzi sovietici...

...diversi verranno filmati. Il regista Stolper gira *Lontano da Mosca*, dal libro di Ajaiev; è pronto lo scenario tratto da *Il sole nella steppa* di Piotr Pavlenko.

Grigori Roscial...

...il noto regista di *Notti bianche* di San Pietroburgo e di *Accademico* Ivan Pavlov ha terminato il suo film su Mussorski, e ne prepara uno su Rimski-Korsakov.

Per la « Lenfilm »...

...i registi Zarkhi e Kheifits girano *Il cuore appassionato*, per gli stessi

registi Katanian ha preparato uno scenario dedicato alla vita del poeta Maiakovski, dal titolo *A piena voce*. Su soggetto di Boris Cirkov, Friederich Ermler dirige un film sul problema della pace.

E' uscito...

...l'ultimo film di Romm, *Missione segreta*.

A Baku...

...il cinema azerbaijano sta producendo i fuochi di Baku, sull'ambiente dei lavoratori del petrolio. Registri sono Zarkhi, Kheifits e Takhmassib.

Il nuovo film di Dovzhenko...

...si intitolerà *Addio, America!*: Leo Arntstam sta dirigendo *L'incendiario*, e Leonid Lukov *La battaglia per il carbone, ambientato nel Donbass*. Un giovane, N. Dostov, debutta per la « Mosfilm » realizzando *L'onore sportivo*.

U. S. A.

Isa Miranda...

...reciterà in inglese una commedia di Fred Finklehoffe e Leo Liebermann, *Mike Mac Cauley*, e quindi parteciperà alla probabile riduzione cinematografica dello stesso lavoro, attualmente in preparazione: la « prima » della commedia è già stata fissata per il 26 gennaio del 1951 a Sacramento, e in seguito essa verrà replicata a San Francisco e a Broadway. La Miranda nel frattempo si reccherà in Francia per interpretare 24 ore della vita di una donna, come è già stato annunciato precedentemente. In questi giorni ella ha presenziato alla serata di gala svoltasi ad Hollywood in occasione della presentazione del film *Le mura di Malapaga*.

Gina Lollobrigida...

...invitata in quest'ultimo periodo ad Hollywood da Howard Hughes, il famoso « rivelatore » di Jean Harlow, Jane Russell e Faith Domergue, dopo alcuni provini evidentemente riusciti, ha firmato un contratto con la R.K.O. e quanto prima tornerà negli Stati Uniti. Si ignora per il momento se Hughes riterrà opportuno cambiare nome alla sua nuova « scoperta » il cui lancio americano, d'altra parte, non è neppure incominciato.

22 film...

...di Douglas Fairbanks senior saranno diffusi dalla televisione sulla rete americana. Il gruppo di film è stato acquistato dalla Associated Artists Inc. per mezzo milione di dollari.

Le esportazioni...

...di film e di materiale cinematografico nel primo semestre di quest'anno, sono diminuite, nei confronti del semestre corrispondente dell'anno scorso, dell'11% circa.

« La vedova allegra »...

...sarà nuovamente ridotta per lo schermo dalla M. G. M.: le precedenti edizioni, quella con Mae Murray e John Gilbert, del 1925, e quella con Jeanette MacDonald e Maurice Chevalier, del 1934, recavano rispettivamente la firma di von Stroheim e di Lubitsch. La prossima riduzione, che sarà a colori, non si sa ancora da chi sarà diretta ma in cambio si conoscono i nomi dei protagonisti: Lana Turner e Ricardo Montalban.

NUOVA SERIE
15 NOVEMBRE
1950

CINEMA

50

NON C'È PACE

Caro Baracco,

più volte, incontrandoci a Roma, a Venezia, a Locarno, mi hai sollecitato a scrivere un articolo per *Cinema*. Ed io, un po' per pigrizia, un po' perché preso dal lavoro che ogni film comporta, non sono mai riuscito a cominciare una cartella. Ma ora, sollecitato ed anche sollecitato dall'onore che hai voluto concedermi dedicandomi, in parte, l'editoriale del N. 48 di *Cinema*, finalmente mi sono deciso a scrivere. In realtà anche se si tratta di fare quattro chiacchiere fra noi, penso che queste mie pagine possano essere in qualche modo interessanti per i lettori e meritino quello spazio che tu, per affibbiarmi le tue « Etichette Mortali », non ti sei davvero risparmiato. Del resto, non credi che dopo le tue abbondanti colonne di « veleno » io abbia il diritto di fornire ai lettori di *Cinema* una adeguata dose di controveleno?

Prima di tutto, mi preme rettificare alcune tue inesattezze, e questo perché non è giusto riscontrarle nel direttore della più importante rivista tecnica di cinema che si pubblichi in Italia. Il termine « neorealismo » non è stato coniato in Francia, dove si è sempre e soltanto parlato di « nouvelle école italienne ». Fu la critica italiana a foggare quella « etichetta » per indicare le opere di una certa tendenza. Fra quelle opere, modestamente, si trovava anche il mio *Caccia tragica* al quale tu soltanto adesso, dopo tre anni, attribuisce qualche merito modificando il tuo primo giudizio apparso sul settimanale *Hollywood*. Perciò, per me non si tratta certo di voler « rientrare » come tu dici, sotto un'etichetta, ma, semmai, di continuare a camminare per la mia strada. Del resto lascio giudicare ai vecchi lettori della tua rivista se io, prima ancora di iniziare il mio lavoro di regista, non ho tanto scritto e polemizzato contro le mistificazioni della realtà operate dal cinema italiano anteguerra, battendomi per un cinema che finalmente si accostasse ai temi più umili e quotidiani della vita ed ai problemi più scottanti della nostra epoca. I vecchi lettori di *Cinema* ricorderanno tutto un gruppo di cineasti impegnati nella stessa lotta, da Luchino Visconti (a proposito, perché ti sei dimenticato con tanta disinvoltura di lui?) a Zavattini, da Lattuada ad Aristarco, da Antonioni al compianto Pasinetti, da Puccini, a Franchina, a Mida, a Lizzani. Io non voglio perciò *rientrare* in un bel niente, perché non sono uscito da nessuna porta né ne ho adocchiato di nuove per imboccarle. La storia del cinema italiano si fa anche con le nostre modeste battaglie di allora, delle quali oggi non c'è serio cultore di cinema che possa non tener conto.

Ed ora passiamo al punto particolare del mio *Non c'è pace tra gli ulivi*. Non ti nascondo la mia meraviglia nel vedere con il tuo editoriale anticipato un giudizio sul film stesso che credevo dovesse spettare al critico della rivista Aristarco. Perché vedi caro Baracco: un film si può anche buttare a mare, è un diritto che nessuno nega al critico; ma il critico deve però portare a sostegno della sua « stroncatura » una argomentazione seria e fondata, utile — oltretutto al pubblico — all'autore stesso del film. E l'autore, per ultimo, sarà proprio quello che più se ne gioverà per i suoi orientamenti futuri, per le sue ricerche e per il miglioramento delle sue stesse capacità tecniche ed espressive. E' vero che tu forse non intendevi formulare un giudizio critico vero e proprio sul mio film *Non c'è pace tra gli ulivi*, quanto invece dal mio film prendere le mosse per un discorso più generale su una certa « tendenza ». Ma è vero anche che tale discorso non può avere un fondamento quando si regge sul giudizio così spicciativo, approssimativo e grossolano che tu dai di *Non c'è pace tra gli ulivi*.

E veniamo infatti al tuo giudizio, il quale peraltro non si distacca per originalità, mentre si differenzia per violenza e ag-

gressività, da quello di tanti altri tuoi amici e colleghi che detengono il potere della critica cinematografica sulla stampa quotidiana. E' per me quindi un'ottima occasione, questa, rispondendo a te, di rispondere anche agli altri.

Tu dici, del mio film, che si tratta « di una storia non brutale ma brutta », ma non lo dimostri; « senza un brivido di calore umano né una luce d'umana indulgenza », ma non lo dimostri; « una storia raccontata con presunzione », ma non lo dimostri. E poi tiri giù, tutto d'un fiato, due periodi di questo genere: « attori costretti al più retorico e goffo gignismo; con Lulli immiserito in un ruolo tra l'infamone e il pagliaccio, Raf Vallone simile al Golem, e Lucia Bosè ridotta a lidaborelleggiare in cioce. Raramente si è veduto spettacolo così falso, raramente persone con tanto petto in fuori parlarono tra di loro senza mai guardarsi in faccia, ma scrutando lontani orizzonti ». Ed anche questa, concedimelo, è soltanto enunciazione colorita e giornalistica, ma non dimostrazione. Un giocare insomma con le parole, senza approfondire né dimostrare seriamente nulla.

Perché, caro Baracco, da quel giornalista abile ed esperto che tu sei, mi puoi insegnare quanto sia facile, attraverso frasi ad effetto, demolire edifici ben più solidi e grandiosi che il mio modesto lavoro.

A questo punto tu potresti chiedermi: ma perché, caro De Santis, tu che esigi da me tutte queste dimostrazioni, non mi dimostri che io sbaglio? Questo è proprio il centro del discorso che volevo farti. Io credo che tutti possono essere d'accordo con te quando, nel tuo editoriale, enunci l'ovvio quanto vetusto principio estetico, che « ogni film dovrebbe presentare un mondo e degli avvenimenti il più possibile vicini a una realtà resa poetica dall'interpretazione del regista ». Ed è appunto per essere fedele a questa enunciazione estetica che io ho cercato di rappresentare, per quanto mi è stato possibile, quella realtà sociale ed umana della Ciociaria che conosco ed amo per esserci nato e cresciuto. Fedele a quella realtà della Ciociaria sono stato mostrando in quali condizioni di disagio economico e ambientale vivano i pastori, che abitano in vecchie catapecchie di pietra e per i quali quattro pecore possono significare la salvezza dalla fame; fedele alla realtà della Ciociaria sono stato quando ho mostrato il gioco, talvolta meschino, delle passioni che agitano gli animi di quella gente, tenacemente attaccata alla loro « roba », eppure così capace di generosi impulsi; realtà della Ciociaria è anche quel particolare modo di atteggiarsi e di gestire dei contadini, spesso borioso e spavaldo talvolta persino grottesco, quel modo, fra i giovani, di amarsi senza guardarsi in faccia (la quale ultima è una realtà che travasa i limiti della mia regione, ma è comune a tutte le genti del sud, schive e pudiche nel dominio dei loro sentimenti più delicati); fedelissimo alla realtà della mia terra è anche quell'oscuro groviglio di superstizioni e di fanatismi religiosi che porta centinaia e centinaia di persone a raccogliersi in processioni di colore quasi pagano per visitare ogni anno gli antichi santuari; reale è lo stato di semischiaffività in cui la donna è costretta a vivere, inerme strumento degli interessi familiari; vera e storica, e ciò trascende i confini della Ciociaria per diventare una caratteristica universale, è l'esistenza dei soprusi e delle violenze da parte di individui che accentrando il potere economico di esso si servono per continuare a spadroneggiare e ad arricchirsi sui più deboli; e, infine, reale e vera, e profondamente umana, è la figura di quel povero pastore di Ciociaria che, per avere toccato il fondo dell'ingiustizia, scatta e si ribella trascinandosi con sé e svegliando dall'atavico torpore gli altri della sua condizione, sino a farsi giustizia sul prepotente, anche se in modo primitivo e individuale. Il pastore Francesco che va

incontro al suo antagonista senza cautele e con spavalderia, in quel modo che ad un certo pubblico prevenuto può sembrare persino ridicolo, fa parte di questa maniera primitiva e pure leale di concepire i rapporti fra uomo e uomo.

Questi sono alcuni aspetti di una realtà della Ciociaria, dalla quale io, insieme ai miei collaboratori, ho tratto ispirazione. La storia che ne è risultata avrà pure — te lo concedo — i suoi difetti, le sue storture, i suoi sovracuti dovuti alle esigenze dello spettacolo cinematografico e a mie probabili manchevolezze di regista ancora in formazione; ma è pur sempre una storia, in tutte le sue pieghe, che nasce da quella realtà della Ciociaria. Dimmi che questa realtà io non l'ho resa poeticamente, come vuole la tua sopracitata enunciazione estetica (e qui dovrebbe finire il mio discorso, perché proprio io, autore del film, non posso dire se la tua accusa sia o no fondata); ma non puoi dirmi, come hai fatto, che il mio film « travisa la vita vera più di un filmpoera di Carmine Gallone ». Sennò sei

spettatore più sprovveduto l'avrà capito, in *Riso amaro* la risaia viene allagata non "durante" (come tu dici) ma alla fine della monda, quando cioè già da molti giorni nei campi non si immette più acqua e l'immetterla, anzi, costituirebbe pericolo per le piante già avviate a maturazione; d'altra parte chiunque sia pratico della risaia sa che la immissione delle acque, se avviene impetuosamente, straripando dagli argini divisorii dei campi, come accade in *Riso amaro*, è sempre nefasta anche se ciò si verifica nel corso della monda, perché travolge le piantine e distrugge i sapienti sistemi a vasi comunicanti, lasciando un livello di acqua sotto il quale le piante già adulte possono marcire.

Sulla scorta di un tale esempio di tua ignoranza o malafede ora io potrei dirti che sei tu ad avere una notevole disposizione a "travisare la vita vera" e che quindi il mio *Non c'è pace* anche se difettoso, anche se totalmente brutto, può andare liberamente in giro per il mondo, a testa alta, per far conoscere un modo di vivere e talune con-

tale tranquillità, perché io ho voglia di raccontare ancora tante e tante storie. E le racconterò, e andranno in giro per il mondo, voglio augurarmi, con altrettanto onore dei miei film precedenti. Così come mi auguro che seguitino a prodursi, malgrado i tuoi anatemi, altri cento e altri mille film che, sia pure attraverso errori, manchevolezze e cadute, parlino comunque della "vita vera" che tu non tralasci di invocare quale fonte di ispirazione, espongano i drammi e i problemi che agitano l'uomo moderno, e forniscano, comunque, la base a uno sviluppo cinematografico serio e realistico. Perché questo è il punto, caro Baracco: che con l'aria di voler accettare soltanto la "poesia" e "l'arte pura", tu invece dai al cinema italiano, a tutte lettere, l'indicazione di realizzare piuttosto i Totò che le *Domeniche d'agosto* o le *Altire* o *Le campane a martello* o i *Domani è troppo tardi*. Ed è questo un discorso che viene da troppi "pulpiti ammaestrati", oggi, perché non ci dispiaccia di vederlo cominciare a tra-



A sinistra: Giuseppe De Santis mentre dirigeva nel Vercellese « *Riso amaro* ». A destra: Vittorio Duse e Massimo Girotti in « *Caccia tragica* » (1947), primo film diretto da Giuseppe de Santis, che fu di questa rivista redattore e critico legato a una posizione polemica e d'avanguardia.

obbligato a dimostrarmi quale sarebbe questa "vita vera" della Ciociaria che io, secondo te, avrei "travisato". Un minimo criterio di serietà impone una tale dimostrazione, quando, come fai tu, si tirano in ballo parole grosse. Dimmi quali sono i sentimenti dei ciociari, quali le loro condizioni di vita, i loro interessi economici ed umani, quale il loro "clima naturale". E quando me lo avrai detto, distruggendo quella realtà che io ho mostrato nel film, allora io sarò pronto a battermi il petto e a pentirmi della mia "infedeltà" alla terra sulla quale sono nato e agli uomini tra i quali sono cresciuto. Ma attento, caro Baracco, a non servirti di una dimostrazione altrettanto maldestra, come quella che nel tuo editoriale ti fa dire per *Riso amaro* che « durante la monda, si allaga una risaia per rovinare il raccolto quando è universalmente noto che la condizione normale della risaia è appunto l'allagamento, e il riso soffrirebbe soltanto se la risaia venisse prosciugata ».

Questa, caro Baracco, permettimi di dirlo, se non è ignoranza è malafede. E tu non avresti il diritto di essere ignorante se, come tante volte mi hai detto, hai lavorato in gioventù nella risaia. Infatti, e anche lo

dizioni di ambiente fedelissimi alla realtà dalla quale ho tratto ispirazione. Non temere quindi, come mostri nel tuo editoriale, se « qualche anima credula, in terre lontane, l'accetterà come fedele documento della vita in Ciociaria ». Non dovresti proprio temerlo. A meno che (e qui scusami se il mio discorso si fa più sottile) tu non abbia una particolare incompatibilità proprio con quel mondo, quella vita e quelle idee che io ho voluto rappresentare; quella realtà, per intenderci, che porta il pastore Francesco a ribellarsi alle ingiustizie della società, ad unire attorno a sé gli altri pastori contro il prepotente, a modificare sostanzialmente, con la sua azione, il tessuto sociale che lo circonda. Potrai avere delle ragioni di antipatia per un uomo che ha sviluppato il senso della giustizia come il pastore Francesco e più antipatia ancora per la morale conclusiva del film che indica nell'unione degli uomini la forza per sconfiggere le ingiustizie sociali. Ma se è da queste fastidiose realtà che vuoi restare tranquillo, come stancamente implori alla fine del tuo editoriale, non ci posso far niente. Quella "intelligenza" e quella "abilità di mestiere" che, bontà tua, mi concedi, mi impediscono di assicurarti una

pelare persino su *Cinema*.

Perdonami la lunga chiacchierata e credimi tuo

GIUSEPPE DE SANTIS

Caro De Santis,

niente poteva giungermi più gradito della tua lettera-articolo, perché chiarisce le tue idee, che nella nostra cinematografia piuttosto anemica hanno importanza; e sussidiariamente mi permette anche di sviluppare alcune idee mie che nel ristretto spazio concesso a un editoriale erano rimaste allo stato di enunciazioni troppo concise per non sembrare arbitrarie.

Ho detto che la vicenda di *Non c'è pace* non è brutale, ma brutta; tu invece affermi che in Ciociaria — tua terra natale e che quindi dovresti conoscere meglio di me — le genti sono animate da passioni "talvolta meschine". E chi non lo sa, e dove la gente contadina (e anche l'altra) non è mossa da passioni talvolta meschine? Il guaio è che nel tuo film tutte le passioni sono meschine, il che è eccessivo; il guaio è che presentando un intero paese, non vi hai trovato una scintilla di gentilezza o umana solidarietà. Il tuo protagonista è stato derubato delle



Vittorio Gassman in una inquadratura tratta da « Riso amaro » (1949); questo secondo film diretto da Giuseppe De Santis porta sullo schermo un ambiente singolare: le risaie del Vercellese

sue pecore, e se le riprende; ma tutto il paese è contro di lui quando il ladro è ancora forte; e gli si schiera a fianco alla fine non per amore di giustizia, ma semplicemente perché l'affitto dei pascoli è cresciuto di prezzo. E questo, ammettilo, non è un insegnamento sociale incoraggiante. E insisto sul fatto che il povero pastore derubato non sveglia dall'atavico torpore nessuno; la sveglia proviene soltanto dall'aumentato affitto dei pascoli, non lo dico io ma tu, nel film. Per questo in particolare, affermai trattarsi d'una storia brutta.

Che il tuo film travisi la vita vera di Ciociaria, mi sembra evidente: vi hai messo la miseria, le pecore, le ciocie, componendo anche quadri di prepotente bellezza; ma hai sempre voluto comporre dei quadri, quindi il tono generale risulta falso. I tuoi personaggi non sono mai vivi, quindi mai veri: o fanno pensare a gruppi di statue, statue nel senso più fermo e pietroso della parola, oppure si mutano in macchiette (non parlo di Dante Maggio nato macchietta, ma di Folco Lulli che lo diventa nella sua esagitazione). Gente simile non può esser vera in nessuna parte del mondo; e se accade che i fidanzati contadini non osino

qualche volta guardarsi in faccia, pensa alle attitudini dei tuoi personaggi sempre volti a nord quando l'interlocutore è a sud, sempre con gli occhi lontani come lo sguardo dei ciechi, sempre col petto in fuori, siano la Bosè o Vallone, come stessero per tuffarsi dal trampolino. Questa gente è incredibile, e non dire che ci appare così perché non conosciamo la tua terra; a suo tempo trovammo credibili i Kirghisi, gli Awaiani, la gente di Aran, che conoscevano ancor meno, ma che ci veniva presentata con sincerità.

Tu che gonfi il petto come uno qualunque dei tuoi personaggi affermando la stretta aderenza della tua opera a una realtà che ben conosci, dovresti sapere che la realtà generalmente è umile, fatta di povere e sommesse parole, di gesti senza pennacchio: la realtà va cercata dentro i personaggi e questo "dentro" per te è una porta chiusa e finora invarcata: tu prendi i tuoi poveri, li fai derubare, li fotografi dall'alto con una gru, quindi li raduni mettendoli in marcia contro il ladro, previo balletto. Questo fai, ad ogni film, e ritieni d'aver raggiunto sia l'arte che la giustizia sociale, restando invece ugualmente distante da entrambe,

Vallone e Grazia M. Francia in « Non c'è pace tra gli ulivi » (1950), l'opera più recente di Giuseppe De Santis; protagonisti del film sono i pastori della Ciociaria, terra natale del regista.



perché generalmente la peggior ingiustizia sociale non è dovuta a ladri occasionali, bensì a un regime di vita perfettamente in regola con le leggi scritte. La tua posizione polemica è monotona e semplicistica. C'è sempre un gruppo di lavoratori che combatte contro uno o più ladri. E' una posizione da appuntato dei carabinieri, e potrebbe essere condivisa anche dalla destra del partito liberale. A questa stregha sono realistici e sociali anche i « western » americani: v'è gente povera tiranneggiata da malviventi, ribellione finale, morte dell'infamone, e una bella donna perché non guasta mai. Tal quale come nei tuoi film, tanto che se è vero che tu intendi combattere una battaglia, si può vederla una battaglia in comune coi registi dei cosiddetti « cappelloni ».

Infine, poiché tiri in ballo la mia competenza risaiola, ti dirò che proprio insistendo su quel particolare di Riso amaro dimostri di non conoscere la realtà e di non saperla vedere neppure quando vi stai dentro fino al collo per tre mesi consecutivi. Le risaie rimangono allagate ben oltre l'epoca della monda, e nel tuo film il fatto accade proprio quando le mondine stanno per partire; da quel periodo, il riso ha necessità d'acqua ancora per mesi; tu sei rimasto a lungo in una fattoria del vercellese e non hai imparato questa elementare cosa. E non hai imparato che rubare, come fai rubare tu, dei camion di riso in una cascina, è insensato, proprio come rubare una colata di ghisa in una fonderia. Se dopo accurati studi sul vercellese commetti errori così gravi, come potremo crederli quando ci racconti della Ciociaria?

Ho anche affermato che il tuo film è presuntuoso, mi chiedi di dimostrarlo; e cosa sono se non presunzione, quel modo di atteggiare i personaggi, quei complicatissimi movimenti di macchina attorno a una coppia, quel "narratage" detto da te stesso? « E' il regista del film che vi parla... ». A tanto non era mai arrivato neppure Rossellini.

E tutto questo rientra nel normale e cordiale scambio d'idee fra due amici che si trovano in disaccordo, ed espongono le proprie idee. Meno gradevole mi è apparso il fatto che tu, perché ho parlato male d'un tuo film, mi iscriva d'autorità in una setta misteriosa e piuttosto spregevole. Non appartengo ad alcuna setta, e tu lo sai, esprimo la mia opinione quando mi pare utile farlo, senza agganciarli né ispirarmi ad alcuno. Cinema è il più indipendente giornale del mondo, lo è con estrema chiarezza perché non ha servitù pubblicitarie né politiche né d'altro genere. Questo è noto anche a te che vivi nel nostro ambiente, dove si sa tutto di tutti; mi stupisce quindi quel tuo accenno finale ai pulpiti; ammaestrati. Io non so se Cinema sia un pulpito, ma se lo ritieni ammaestrato, abbi la compiacenza di dirmi da chi lo è.

A parte ciò, ripeto, sono lietissimo della tua lettera; e non credere a inimicizia da parte mia. Mi addolora vedere un uomo eccezionalmente dotato lavorare contro se stesso. Se tu non fossi uno degli ingegni cinematografici che stimo di più, non mi sognerei neanche di prendermela con i tuoi film. Hai la possibilità di darci dei capolavori, e li rovinì a mezza strada; altro che articoli, ti darei delle martellate in testa per questo.

Cordialmente tuo

ADRIANO BA RACCO

RIFORMARE LA LEGGE SUL DOCUMENTARIO

Un gruppo di registi e di critici (tra i quali Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis, Fernaldo Di Giammatteo, Michele Gandin, Antonio Marchi, Francesco Maselli, Gianni Puccini, Renzo Renzi, Enrico Rossetti e Mario Verdone), al fine di portare la produzione dei documentari italiani su un piano di serietà e di decoro, propone una riforma della vigente Legge sul documentario; riforma basata sui principi che pubblichiamo.

E' BASTATA l'esperienza di un solo anno per dimostrare in modo irrefutabile che le disposizioni concernenti i documentari, contenute nella Legge n. 958 del 29 dicembre 1949 non hanno affatto corrisposto agli scopi per cui erano state emanate. Immoralità, speculazione e basso livello artistico sono infatti le triste caratteristiche dell'attuale situazione documentaristica italiana, situazione che bisogna pur avere il coraggio di definire con i suoi veri termini: assurda cioè ed equivoca. Contro questo stato di cose, assolutamente insostenibile, non è più sufficiente né lo sdegno né una astratta denuncia, ma si rendono necessari interventi più radicali e concreti. Questa è la ragione per cui, desiderosi come siamo di portare il documentario per lo meno su un piano di serietà e di decoro, e convinti che nessuna soluzione è possibile nell'ambito della vigente Legge per la sua erronea

mo che coloro ai quali saranno affidati lo studio e la formulazione del nuovo testo di legge, siano ispirati dalle stesse esigenze e riescano a trovare nel più breve tempo possibile i modi e i mezzi per una effettiva definizione di questo problema che richiede ormai una soluzione immediata e radicale. I criteri ai quali dovrebbe ispirarsi la auspicata riforma, sulla base delle considerazioni esposte, dovrebbero essere, in linea di massima, i seguenti:

1) Ogni spettacolo è costituito da un film a lungo metraggio, da un cortometraggio ed eventualmente da un giornale di attualità.

2) Ad ogni film a lungo metraggio deve essere abbinato un unico cortometraggio. Tale cortometraggio seguirà il film per tutta la durata del suo sfruttamento e non potrà essere sostituito.

3) La programmazione del cortometraggio è obbligatoria e per tutti gli spettacoli. Saranno punite a termini di legge le eventuali infrazioni.

4) Per godere della programmazione obbligatoria il cortometraggio deve: a) avere ottenuto il nulla osta di proiezione in pubblico; b) essere approvato dal Comitato tecnico.

5) Contro la decisione del Comitato tecnico è ammesso ricorso ad una Commis-

le quattro categorie di cui al punto 9, a seconda delle loro qualità artistiche e culturali.

11) Il Fondo premi di cui al punto 6 sarà così ripartito:

1) Il 10% sarà prelevato: a) per sovvenzionare cortometraggi didattici, cortometraggi per ragazzi e cortometraggi sperimentali; b) per la costituzione presso la Banca Nazionale del Lavoro di una dotazione da essere utilizzata per sovvenzioni e anticipazioni ai produttori di cortometraggi. A tal fine sino a quando la dotazione di cui al punto b) non abbia raggiunto un massimo che sarà stabilito, il 10% di cui sopra sarà ripartito in parti uguali per gli scopi di cui alle lettere a) e b).

2) Il restante 90% verrà distribuito come segue: a) il 40% verrà diviso in parti uguali fra tutti indistintamente i cortometraggi ammessi al premio governativo; b) il 40% tra i soli cortometraggi di I, II e III categoria; c) il 15% fra i soli cortometraggi di I e II categoria; il 5% fra i soli cortometraggi di prima categoria. Ai cortometraggi di IV categoria spetterà pertanto la sola quota di cui alla lettera a).

12) Tuttavia il premio spettante ad ogni cortometraggio delle categorie I, II e III non potrà essere superiore rispettivamente di 10, 5 e 3 volte a quello spettante alla IV categoria. Le eventuali eccedenze che dovessero risultare a seguito di detta limitazione e in qualunque delle ripartizioni di cui alle lettere b), c), d), del punto 11, saranno senz'altro ripartite in proporzioni da stabilirsi fra tutti indistintamente i cortometraggi, a qualsiasi categoria assegnati.

13) La Commissione premi di cui al punto 10 si riunirà una volta l'anno e sarà composta come segue: a) un rappresentante della Dir. Gen. dello Spettacolo; b) un rappresentante del Ministero del Tesoro; c) un rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione; d) tre critici cinematografici; e) un critico d'arte; f) un critico musicale; g) uno scrittore; h) un regista di lunghi metraggi; i) un esercente; l) un produttore di lungometraggi con funzione consultiva; m) un segretario.

I rappresentanti di cui alle lettere d), e), f), g), h), verranno designati dalle rispettive organizzazioni sindacali. Il giudizio di detta Commissione è inappellabile.

15) La Commissione per il nulla osta, il Comitato tecnico, la Commissione di secondo grado e la Commissione premi, sono tenute ad adottare sempre decisioni motivate a libera visione del pubblico da essere pubblicate per estratto su apposito bollettino a spese dei singoli produttori.

P. S. - Si propone inoltre che, onde mettere in grado la Commissione premi di svolgere il suo lavoro nelle migliori condizioni e con il dovuto rigore, vengano assegnati ai suoi membri per tutta la durata dei lavori adeguati gettoni di presenza. Le spese relative graveranno sul fondo di cui al punto 6.

N. B. - Le percentuali, le proporzioni e le cifre citate in questo schema hanno valore indicativo.

Proposte base avanzate da un gruppo di registi e di critici

impostazione, ci siamo decisi a compilare le prime ed essenziali proposte base per la sua riforma e ad invitare tutti gli interessati ad una larga e approfondita discussione.

Le principali preoccupazioni nel formulare tali proposte sono state le seguenti: 1) realizzare effettivamente gli scopi che giustificano le ampie provvidenze previste dalla Legge, che sono scopi d'arte, di cultura e di educazione; 2) elevare il livello del documentario italiano dando il giusto riconoscimento morale ed economico alla produzione migliore; 3) evitare entro i limiti del possibile la speculazione che non è affatto ammissibile trattandosi di pubblico denaro; 4) impedire lucri sproporzionati e indipendenti dalla qualità e dai costi; 5) dare un minimo di sicurezza economica alle Case di produzione di documentari; 6) contribuire allo sviluppo di tutte le iniziative cinematografiche di carattere educativo ed artistico.

Indipendentemente dal fatto che le nostre proposte siano valide o meno e che vengano o meno accettate, noi ci auguria-

sione di secondo grado.

6) E' istituito un Fondo premi a favore dei cortometraggi nazionali pari al 3% degli introiti lordi globali dei film a lungo metraggio programmati durante l'annata cinematografica.

7) Il cortometraggio è considerato nazionale se girato da imprese nazionali con personale tecnico ed artistico in prevalenza italiano. Sia che esso venga realizzato in Italia che all'estero. In quest'ultimo caso però sono previste particolari e severe forme di controllo comprese ispezioni sui luoghi di lavorazione.

8) Il cortometraggio che abbia tutti i requisiti di cui al punto 4 sarà ammesso a concorrere ai contributi governativi, solo previa presentazione all'Ufficio competente da parte del suo produttore di copia del contratto di abbinamento ad un film a lungo metraggio.

9) Ai fini del contributo governativo sono istituite quattro categorie di cortometraggi (1, 2, 3, 4).

10) Al termine di ogni annata si riunirà una speciale Commissione premi che assegnerà ciascun cortometraggio ad una del-

L'IMMAGINE, IL RACCONTO, L'IDEA

LA *Passione* di Hans Memling che si conserva nella Pinacoteca torinese, è forse esempio fra i più indiscutibili della possibilità di un narrar figurato, disposizione e articolazione delle immagini tale che il loro insieme risulti compiuto racconto, senza che sia necessaria la minima violenza alla «pittura» come tale, alla sua autonomia in sé sufficiente: senza, in una parola, scendere neppure un istante nella regione minore ed impura delle «illustrazioni». Qui la fantasia dell'autore ha trovato nei soli strumenti della pittura il modo di spiegare un intero racconto, senza interrompere la continuità del quadro, e anzi nella sua sola portata contraendo i «tempi» della vicenda, che all'occhio di chi guarda si annuoziano in unità simultanea, per poi analiticamente distendersi e in certo modo procedere l'uno dall'altro, secondo una logica figurativa nella quale le ragioni pittoriche e quelle della narrazione sono così penetrate e fuse tra loro da dare assoluta evidenza — l'evidenza, appunto, di quei colori vivacissimi e netti, dove il giuoco delle luci e delle ombre è affidato alla suggestione dei toni, senza indulgenza per il chiaroscuro; l'evidenza di un disegno quant'altro mai fermo ed attento — all'idea che in sé congiunge i momenti diversi e successivi, gli episodi della *Passione* di Cristo, il cui significato e valore teologico ed umano, come poteva pensarlo e in sé viverlo un fiammingo del quattrocento, risulta interamente affidato al linguaggio pittorico, e alla sua evidentissima capacità narrativa.

Una testimonianza fra le più certe, allora, della polivalenza che in sé ha l'immagine visiva, di questa sua capacità di raccontare, senza uscire fuori di sé, e dichiarare, nella sua sola apparizione, pensieri di estrema difficoltà concettuale; qual'è, qui, il racconto evangelico, inteso nel senso, davvero, di una «redenzione del mondo», di un riscatto che riabilita e in certo senso consacra la terra e le sue dilette apparenze, tanto care a questo pittore innamorato del «paesaggio», della «natura», delle vedute cittadine, con gli uomini, le loro abitazioni, le loro svariate attività. Guardate le architetture che inquadrano il racconto e ne annunciano il senso (qui è l'indicazione «cinematografica» di Memling: dalla *Cena* alla *Resurrezione*, gli episodi possiamo seguirli come per un accorto montaggio); e di questo presentimento, suscitato dal quadro già ad una prima frettolosa osservazione, troverete conferma sicura nel cortometraggio che Carlo Castelli ne ha ricavato su soggetto e parole di Enrico Castelli: in un collegamento tematico con l'*Agnello Mistico* e il *Giudizio*

Universale del Van Eyck, la cui difficoltà concettuale è stata resa in qualche modo plausibile dalle sottolineature appropriatissime della musica di Roman Vlad. Guardate la cura con cui il pennello si ferma su ogni particolare, le vesti delle donne e lo sfondo lontano di colli ed alberi ed acque, e le minori occupazioni dei personaggi (là, un uomo intento a tagliar rami da un albero, qua, un armato che monta la guardia) e gli animali di ogni sorta, non solo il gallo, che ha un suo ruolo nella vicenda, e quasi è una «dramatis persona», ma un pavone che in primo piano fa mostra delle sue penne variopinte; e i cani, e una capra. Un racconto per figure; e nelle figure, nella loro smagliante evidenza, una interpretazione del racconto stesso, un esporre la sua idea, la sua interna unità, che non crediamo sia il contrasto tra cielo ed inferno, la scissione dell'umanità «tra coloro che guardano in alto, e gli altri»: quella specie di condanna dell'intelligenza, della ragione, che il Castelli vi scorge, nel commento con cui accompagna lo snodarsi degli episodi, riconducendoli ad una sua polemica contro la civiltà del Rinascimento e dell'Illuminismo, da lui veduta come negazione, e non come sviluppo e arricchimento, delle premesse evangeliche.

Altro ci pare di leggere in questa composizione di Memling, così feconda di suggerimenti per quella totale risoluzione del racconto e dell'idea nell'immagine di cui così spesso il cinematografo sembra dimenticarsi; una redenzione, davvero, nel senso più completo, un riscattare la terra, e il mondo umano e le loro forme accertabili ai sensi, così care ad un artista amatissimo del «particolare» e del «sensibile», da ogni condanna ontologica e morale, da ogni metafisica minorità, da ogni tentativo di collocarle in un grado inferiore della scala dell'essere, di scorgere in esse, e nel pensiero che di esse si nutre, la prossimità del nulla e del male. Un insegnamento del quale forse abbiamo urgente bisogno: e un insegnamento che rimane vivo, con la memoria e la nostalgia del dipinto torinese, in chi abbia seguito l'attentissima, puntuale trascrizione cinematografica, fedele nella sua agilità di moti, che il Castelli ne ha tratto. E non nuoce a tale insegnamento, ma anzi l'arricchisce e lo conferma, un eventuale dissenso rispetto all'interpretazione filosofico-teologica, quella feconda contesa di idee liberamente dichiarate che è unica via all'affermarsi della verità.

ROSARIO ASSUNTO



Da «La passione» di Hans Memling: opera «feconda di suggerimenti per quella totale risoluzione del racconto e dell'idea nell'immagine di cui spesso il cinema sembra dimenticarsi». Sulla composizione del Memling il Castelli ha realizzato un puntuale e attentissimo documentario.



Da « Stagecoach » (« Ombre rosse », 1939) di Ford. Va l'umanità dei personaggi sulla traballante diligenza, e l'insidia è a ogni passo. La morte può cogliere qualcuno o tutti da un momento all'altro. Intanto, senza ombra di simboli, si svolge tutta una vita; nasce anche un bimbo.

UMANITÀ DI PERSONAGGI sulla traballante diligenza

SONO stato a rivedere Stagecoach (« Ombre rosse », 1939), ed ora voglio scriverne l'impressione riportata. Scriverne da spettatore, in modo schematico. E voglio prendere il film di Ford come esempio impareggiabile di un genere che, senza venir meno ai suoi attributi di elementare costruzione episodica, riempie quegli episodi di un valore che non li tradisce o li altera, ma anzi li rivela e li rende persuasivi, composti, tradotti cioè in una forma che crede al proprio contenuto.

La prima sorpresa del film è proprio questa. La possibilità, nel genere, di parlare di un contenuto. Normalmente il film "western", al quale possiamo essere attaccati per ragioni extra cinematografiche, emotive, sentimentali, o per collegamenti nella memoria a determinate impressioni della prima giovinezza, si basa sul contrasto elementare fra buono e cattivo. E ambedue diventano spesso allusioni al maschio o alla femmina secondo la misura delle "aspirazioni sentimentali" a rotocalco, oppure grottesche impersonificazioni del bene e del male. Si può dire allora che il film "western" (tranne qualche caso di cui Stagecoach è l'esemplificazione probabilmente più alta) è un'opera in un certo senso simbolica di mediocri significati sessuali, oppure è l'evasione che numeroso pubblico cerca, o meglio la convinzione nella giustizia troppo facilmente rappresentata dal più forte, da colui cioè che "deve essere il più forte". Ma tutto questo natu-

Rivisto oggi, "Ombre rosse" riconferma un contenuto esigente: qualcosa che ha preso coscienza di sé, e che ha memoria di una vita.

ralmente riguarda l'invenzione poetica. Ho detto che è necessario parlare di un contenuto in Stagecoach. E lo è per la ragione che in questo film lo schema "western" si fa storia umana per il movimento che assume, per le suggestioni che suscita, per la sua precisa volontà di racconto da rendere memorabile in un ritmo creativo. Il contenuto di Stagecoach è il solito contenuto, il contenuto "western" che si propone per essere raccontato. Ma subito noi ci accorgiamo che è un contenuto esigente, qualcosa che ha preso coscienza di sé, che ha memoria di una vita e ne pretende ancora. Non è un motivo schematico lungo il quale gli attori si rincorreranno prendendosi a pistolettate. E' invece "quello schema" che improvvisamente resiste, e non vuole essere trattato schematicamente, dal di fuori. Da tale sua resistenza nasce subito "qualcosa di più". Qui, ed era naturale, mi trovo già a parlare del film compiuto. Niente di male. Allora constatiamo insieme che l'autorevolezza di quei dati (lo schema "western" che si fa verità e invenzione) porta rapidamente alla forma del racconto. Oppure che la capacità espressiva tocca quello schema e lo trasfigura. Che è la stessa cosa.

Ora vediamo cos'è quel "di più" al quale

abbiamo accennato, e che si aggiunge alla normale atmosfera "western". Mi pare che si tratti della verità psicologica dei personaggi i quali non sono per niente emblemi di carta pesta, ma sono appunto personaggi che trasportano, esprimono, aumentano nel racconto la loro verità umana. E la loro psicologia manifestata in particolari minimi, in atti, in mezze parole, in sguardi, determina la suggestione della vicenda dando ad essa la sua struttura fondamentale. Però esiste uno sfondo costante formato dalla natura, dal costume, dalla paura degli avvenimenti che, nei rapporti tra personaggio e personaggio o tra personaggio e ambiente, provoca le reazioni psicologiche e le manifestazioni episodiche, cioè la realtà immediata del film. Il racconto procede principalmente sui volti dei personaggi e nel rapporto, spesso mirabile, tra immagine e dialogo che diventano una cosa sola, come Dio comanda per il cinematografo. Quante volte abbiamo visto film nei quali immagine e parola sembrano nemici, o concorrenti che devono superarsi? I volti dei passeggeri della diligenza raccontano dunque le loro storie individuali nella storia generale. Ed è proprio il contrasto tra passato di ognuno e realtà determinante che si rivela nell'episodio raccontato dal film, che si chiude nella scena del bar (ripetuta con varianti ed ottimi risultati in My Darling Clementine, altro film di Ford da ricordare, ricco di un uguale potere di simpatia), dove l'avvenimento che si sta svolgendo nel buio, per le strade del villaggio, i due nemici che si cercano per farsi fuori, è riflesso negli sguardi, nei silenzi, nelle pochissime parole dei presenti. Va dunque l'umanità di ciascuno sulla traballante diligenza, e l'insidia è a ogni passo. La morte può cogliere qualcuno o tutti da un momento all'altro. Intanto, senza ombra di simboli, si svolge tutta la vita. Nasce perfino un bambino. Le sofferenze di ognuno sono a contatto: quelle della dama e della ragazza libera, dell'ubriaccone e del semplice, del cattivo e del buono. Anche qui, naturalmente: ma come riscattati dal loro modo di manifestarsi. Guardate anche il lieto fine. Un momento lieto, in una realtà molto amata dall'autore, ma che ha un fondamento e una costante di tristezza e di sospetto. Una realtà che non muta perché i due innamorati se ne vanno insieme sul carro. E i volti appunto dei due innamorati, quello del dottore, del giocatore (un personaggio reso perfetto in pochi segni), della donna, del rappresentante di liquori, del banchiere, senza contare i minori (le signore "moralì" che scacciano dal paese la ragazza), questi volti insomma, raccontandosi, provocano una verità trasportata in visione. La quale si compie su un altro elemento: lo spazio. E qui devo osservare un particolare che mi ha colpito. Tutta "l'altra parte" del film, quella che fa da ombra alla verità naturale e psicologica dei personaggi, è costruita sul falso. Il paesaggio, che ha qui tanta importanza, è spesso visibilmente di cartone, e l'attacco dei pellirossa alla diligenza è — in un certo senso — pure di cartone. Ma, mi pare, proprio in questo modo Ford ha superato l'insidia di certa retorica e ha reso drammaticamente vera anche questa parte, il "falso" della quale contribuisce per forza di ritmo alla verità totale del film.

ROBERTO REBORA

REALISMO PROGRAMMATICO AL FESTIVAL DI EDINBURGO

Il cinema può prosperare soltanto se affonda le radici nella vita del paese, e se ad essa attinge quell'energia che evidentemente non si può scoprire nello spaccio di volgari sensazioni.

A UN FESTIVAL occorrono due o tre anni per trovare una propria fisionomia. Il primo anno è tutto fervore ed entusiasmo, confusione ed espedienti. Il secondo si basa sulla esperienza del primo e conserva un interessante tono di novità. Al terzo il ghiaccio è rotto, e il festival può essere giudicato con occhio più severo, più critico. Se giunge al quarto, il festival può dirsi affermato. Il festival di Edinburgo ha raggiunto il quarto anno. Nel 1950 si è sentito così sicuro, da aver potuto eliminare dal proprio titolo le parole « internazionale » e « documentario ». Ma la sua fisionomia è sempre la stessa. Ha una sola idea motrice: quella del realismo. I film che si proiettano a Edinburgo hanno poco in comune con i teatri di posa, o se qualcosa hanno, è per impiegarlo come un mezzo ausiliario nell'esposizione d'un tema realistico. Traggono per gran parte ispira-



Film presentati al festival di Edinburgo. Sopra: da « De pokkers unger » (« Quei benedetti ragazzi ») di Astrid e Bjarne Henning-Jensen. Sotto: da « La terra trema » di Luchino Visconti.



zione dalla vita vissuta, e non dalla finzione del teatro di posa. Perché il festival di Edinburgo punta l'attenzione sul cinema realistico? E' semplice: perché di tal genere è il contributo di uomini e di idee fornito dalla Scozia alla storia del cinema. Lo scozzese John Grierson fondò il movimento documentaristico, ne fissò le direttive e gli diede un significato preciso. Alcuni dei suoi film più importanti (*Drifters*, *Night Mail*, *North Sea*) furono girati in Scozia. Da vent'anni, nelle scuole scozzesi s'impiega il cinema come strumento didattico. I cineclub scozzesi hanno fornito le basi per le prime teorie sul documentario. Ebbe a dire Stephen Tallents: « In nessun altro paese al mondo, l'idea del documentario è stata difesa e praticata per anni e anni con tanta perseveranza e fedeltà ». Questa situazione nasce, con ogni probabilità, da motivi più profondi. Forse gli organizzatori hanno compreso che il cinema britannico può prosperare soltanto se affonda le radici nella vita del paese, e se ad essa attinge quell'energia che evidentemente non si può scoprire nello spaccio di volgari sensazioni. Forse, quando il festival nacque (nel 1947) qualcuno poté persino dubitare che i programmi suonassero un poco troppo ambiziosi e non corrispondessero alla effettiva realtà delle cose, che il cinema britannico, il quale durante la guerra s'era così profondamente innestato nella vita della nazione, fosse sul punto di retrocedere un'altra volta sulle antiche posizioni, nel vano tentativo di scimmiettare Hollywood. E se lo scopo non era, dopo tutto, che quello di ricordare ai cineasti che *The Way Ahead* rappresentava pur sempre una pietra miliare, non sarebbe stato lecito chiedere di più. Lo scopo era lodevole anche se non aveva sortito alcun effetto.

Durante i quattro anni della sua breve vita, il festival non ha certo dimenticato la sua idea fondamentale. Ogni anno ha presentato un quadro completo dei risultati raggiunti dal documentario in tutto il mondo. Ogni anno ha consentito agli spettatori di esaminare la situazione del cinema realistico. Ogni anno il festival è stato inaugurato da un funzionario statale per

gli affari cinematografici (Grierson, Balcon, Tallents) che ha messo in rilievo il rapporto esistente fra il movimento documentaristico e le grandi correnti della vita internazionale. I cineasti sono affluiti sempre più numerosi a Edinburgo per incontrarsi con i loro colleghi e discutere insieme i problemi d'interesse comune. Val la pena di volgere un fugace sguardo al passato. Il primo anno ha potuto allineare film come *Farrebique* di Rouquier, *Paisà* di Rossellini, *The World is Rich* di Rotha, *The Cumberland Story* di Jennings insieme al francese *Henri Matisse*. Nel secondo anno, il numero dei film si è raddoppiato. Si ebbe la prima mondiale di *Louisiana Story* di Robert Flaherty, Rossellini inviò *Germania anno zero* e Nicole Védres *Paris 1900*. I paesi scandinavi diedero un notevole contributo con *De pokkers unger* e *Ditle Mennekebarn* (Danimarca), e con *A Divided World* di Sucksdorff (Svezia). *Rubens* di Paul Haesaerts e Henri Storck e lo statunitense *The Quiet One* di Meyers furono gli altri pilastri di questo festival memorabile. Nel 1949 aumentò il numero dei film e dei paesi partecipanti. Fra le opere di maggior interesse vi furono il film francese *Jour de fête* di Tati, il polacco *Ostatni Etap* della Jakubowska, il tedesco *Berliner Ballade* di Stemmle, il danese *The Red Meadows*, l'ungherese *Valahol Euro-pában* di Radványi e *Amore* di Roberto Rossellini. Due cortometraggi indimenticabili furono *Le sang des bêtes* e il messicano *That All May Learn* girato per conto dell'ufficio cinematografico dell'U.N.O. *This Modern Age* rialzò il tono della rappresentativa britannica, allora piuttosto mediocre. Oltre a ciò, occorre ricordare una decina di manifestazioni meno spettacolari ma certo non meno importanti. I film didattici e scientifici hanno avuto ogni anno una mostra a parte. La "Scottish Educational Film Association" ha organizzato con grande successo una serie di convegni sul film didattico. Del pari, la "Scientific Film Association" ha provveduto alla selezione dei film per comporre i programmi specializzati, scientifici e medici. In ogni festival, inoltre, sono state allestite proiezioni di film per l'infanzia (prodotti in diversi

paesi), che tanta popolarità hanno acquistato da essere immediatamente monopolizzati dalle scuole di Edinburgo non appena annunciati. Una pubblicazione annuale (presentata da Grierson) dà conto degli sviluppi del cinema realistico in tutto il mondo. Tutto ciò è stato fatto — non dimentichiamo — grazie agli sforzi di un cineclub scozzese in collaborazione con un comitato consultivo, che rappresenta gli organi governativi e i produttori cinematografici interessati al film realistico. In tempi in cui lo Stato interviene con il proprio aiuto finanziario in qualsiasi attività, merita d'essere sottolineato il fatto che al festival di Edinburgo è prevalsa l'indipendenza. Per questo, forse, la manifestazione ha trovato simpatie e concreti appoggi in tutti coloro cui si è rivolta.

Oggi il festival compie il quarto anno di vita. Il numero dei film presentati è considerevolmente ridotto rispetto ai circa trecento dell'anno scorso: la selezione è avvenuta con criteri più esatti, anche se ciò ha potuto significare l'esclusione, per motivi di qualità, di paesi che hanno minori esperienze nel campo del cinema realistico. La riduzione del numero si spiega anche con l'assenza delle nazioni dell'Europa orientale, per quanto l'U.R.S.S. avesse partecipato validamente ai primi tre festival. Una delle sorprese di quest'anno è stato *Seal Island* di Walt Disney, documentario girato con estrema cura e certissima pazienza nelle isole Prebifol a nord delle Aleutine. E' un notevole contributo alla storia naturale, ed ha per il grosso pubblico l'attrattiva specifica di ciò che è fuori del consueto. Robert Flaherty, che ha sempre mostrato tanto interesse per il festival di Edinburgo, ha inviato la propria versione di *The Titan*, adattamento del film austriaco di Kurt Oertel. Si tratta di un panorama dell'attività di Michelangelo: s'inizia con alcune inquadrature del luogo di nascita dell'artista e termina con l'autoritratto incompiuto, scolpito nella pietra. Per il resto si compone di analisi visive delle sue sculture e dei suoi dipinti. Di quest'opera, che si avvale del commento di Fredric March, un critico ha scritto: « L'intuizione d'un grande artista, il suo mondo umano e poetico sono stati ricostruiti in un nuovo genere di esperienza estetica ». Dal Belgio, Henri Storck ha inviato la *Symphonie paysanne*, un panorama delle stagioni. L'India ha presentato *Our India*, un film di Paul Zils che intende portare sullo schermo, per la prima volta, il segno autentico dell'anima del paese. Dalla zona americana della Germania è giunto *Nürnberg*, illustrazione dei processi ai criminali di guerra e del loro significato. Nicole Védres ha presentato *Paris 1950*, composto con la stessa tecnica del film precedente, dedicato agli albori del nostro secolo. Tra i film italiani sono da segnalare *Domenica d'agosto* di Emmer e soprattutto *La terra trema* di Visconti. La partecipazione britannica è apparsa particolarmente agguerrita. Erano rappresentati l'Australia (*Man Against Erosion*), il Canada (*Look to the Forest*), la Costa d'oro (*Amenu's Child*), la Malacca (*Kinta Story*) e la Rhodesia del sud (*We Were Primitive*). Numerosa anche la selezione statunitense. Notevole, come sempre, la produzione documentaristica della Danimarca e della Svezia.

FORSYTH HARDY

Da « Jour de fête », film di Jacques Tati presentato l'anno scorso al Festival di Edinburgo



LETTERA DAGLI STATI UNITI

La Corte suprema invitata a emettere un giudizio sulla proposta di libertà d'espressione, avanzata dai produttori di Hollywood.

LA UNIVERSAL-International ha presentato in visione strettamente privata, *Harvey*, tratto dall'omonimo lavoro teatrale di Tennessee Williams, che tenne il cartello per 1775 giorni consecutivi a Manhattan, riportando il premio Pulitzer, suscitando tra l'altro l'interesse di Eisenstein. Per organizzare il lancio del film in tutto il mondo, che avverrà ai primi di gennaio, la Casa produttrice non ha esitato a mettere in moto tutti i suoi agenti pubblicitari.

Harvey è un puka, ossia un gigantesco coniglio di circa due metri e trenta, simbolo dell'arcaica mitologia celtica, esprimente il senso divino della fratellanza e dell'amicizia. « *Harvey* » diventa, a volta a volta, il simbolo e l'ideale delle passioni umane, nobili e basse. Egli può essere vi-



Coleen Gray e Richard Conte nel nuovo film « *The Sleeping City* » diretto da George Sherman.

WILLIAMS, HARVEY E UN TRAM CHIAMATO DESIDERIO

sto solo dalle persone che realmente hanno il privilegio di contemplare l'umanità con gli occhi della bontà e della comprensione. E un puro e sublime folle, Mr. Dowd (Stewart), accompagna Harvey nelle sue pacifiche scorriere nei bar e nelle "taverns" ove s'incontra coi più diversi esponenti degli strati sociali, ne percepisce il pulsare, ne intuisce il dramma, e cerca di indirizzare il suo alto messaggio di solidarietà e purezza. Nel vicinato, Mr. Dowd viene considerato picchiato anziché, e la sorella cerca di farlo pietosamente rinchiudere in una casa di salute. Un equivoco provoca una serie di vicende che riescono finalmente a far intravedere la verità. Se Mr. Dowd si sottoporrà ad una iniezione, egli potrà tornare "normale" in una società popolata da farabutti, ipocriti e anime dannate al culto

del vitello d'oro, del bastone di maresciallo o del "nombri", astre du ventre" gauthieriano. Mr. Dowd viene salvato dalla sorella, la cui anima fondamentalmente buona e semplice s'accorge infine a quale destino andrebbe incontro l'umanità pura del fratello, che vogliono "rigenerare". E Mr. Dowd esce dalla clinica con il suo "Harvey", che gli sarà sempre al fianco, amico e consigliere fedele. Il film è stato diretto da Henry Koster, il quale si è tenuto abbastanza fedele allo spirito di T. Williams. La fotografia di William Daniels (l'operatore di *Naked City*) è eccellente; e così pure l'interpretazione di Josephine Hull, l'attrice teatrale che ricorderete in *Arsenic and Old Lace* di Capra.

Sempre a proposito di Tennessee Wil-

liams, occorre sottolineare il successo che sta ottenendo *The Glass Menagerie*, tratto dall'omonima opera teatrale e diretto da Irving Rapper per conto della Warner Bros: film che vuole drammatizzare la tragedia di una donna la quale, abbandonata dal marito, cerca disperatamente di far sposare la propria figlia claudicante, rendendo la vita impossibile al figlio che, anelante di una sua carriera sul mare, cerca di evadere dalla grigia esistenza del lavoro in una fabbrica di scarpe e dalla soffocante atmosfera familiare. L'interpretazione di Jane Wyman, nella sua dolorosa ed espressiva maschera di fanciulla cresciuta nella vergogna ingiusta del suo difetto fisico, riconferma le sue doti di sensibilità. Eccellente l'interpretazione di Kirk Douglas, che acquista sempre maggiore maturità, di Gertru-

A sinistra: l'attore James Stewart in « *Harvey* », tratto dall'omonimo lavoro teatrale di Tennessee Williams e diretto con abilità da Henry Koster. A destra: John Garfield in una inquadratura di « *The Breaking Point* », film desunto da Hemingway; regia di Michael Curtiz.





A sinistra: Kirk Douglas e Jane Wyman in «The Glass Menagerie» di Irving Rapper: altro film tratto da Tennessee Williams. A destra: Ma-la Powers in «Outrage», opera che vuole essere polemica, anticonformista e a contenuto sociale; l'ha diretta una buona attrice: Ida Lupino.

de Lawrence e Arthur Kennedy. Staremo a vedere inoltre cosa Kazan riuscirà a trarre fuori da *A Streetcar Named Desire* che sta attualmente girando per conto della Warner. Della Warner è anche *The Breaking Point*, tratto dall'omonimo racconto di Hemingway, descrivente la lotta di un uomo di mare che viene a trovarsi coinvolto in loschi affari, da cui alla fine si libera. La regia è di Michael Curtiz; l'interpretazione di John Garfield. La RKO ha presentato due film. *Outrage*, diretto da Ida Lupino, è la storia di uno stupro, e degli sconvolgenti effetti provocati in una modesta famiglia. L'opera è a contenuto sociale, polemica, anticonformista. *Walk Softly, Stranger*, che porta la firma di Robert Stevenson ed è interpretato efficacemente da Alida Valli e Joseph Cotten, descrive le peripezie d'un poco di buono che si redime a metà film: il quale, vecchio di diversi anni, viene presentato soltanto ora, per riguardo a *The Third Man* di Reed. Alla stessa Casa, si deve il ritorno allo schermo

di Harold Lloyd dopo dodici anni di assenza: *Mad Wednesday*, diretto da Preston Sturges, si rivela di una comicità e d'una freschezza notevoli.

La Warner Bros annuncia la lavorazione di *Operation Pacific* (George Waggoner), *The Enforcer* (Bretaigne Windust) e sceglierà un noto regista per far dirigere *The Master of Ballantrae* in Gran Bretagna. La Metro ha incaricato Buster Keaton di scrivere soggetti comici, e prepara *To Please a Lad* (Clarence Brown). La Paramount ha in cantiere *Quantrell's Raiders* (non è ancor noto il regista), *Here Comes the Groom* (Frank Capra), *Son and Stranger* (Robert Ross); la Universal *Apache Drums* (Hugo Fregonese), *Lights Out* (Mark Robson), *Bedtime for Bonzo* (Frederick de Cordova), *Prisoner of War* (George Sherman), *The Fat Man* (William Castle); la Columbia *Dick Turpin's Ride* (Ralph Murphy), *Two of a Kind* (Henry Levin), *Mask of the Avenger* (Hunt Stromberg), *The Barefoot Mailman* (Earl McEvoy) *Texas Ranger*

(Phil Karlson), *Flame of Stamboul* (Ray Nazarro), *The Hero* (David Miller), *The Romantic Age* (Seymour Friedmann), *Gasoline Alley* (Edward Bernds), *Lorna Doone* (Phil Karlson). La Radio R.K.O. annuncia che i produttori associati Wald-Krasna hanno alfine acquistato i diritti da François Camtaux per procedere allo « shooting » di *The Blue Veil*; l'United Artists distribuirà *The Sound of Fury*, prodotta da Stillman. E per terminare, voglio ricordarvi che la Corte Suprema, massimo consesso legislativo degli Stati Uniti, è stata invitata ad emettere il suo giudizio circa la proposta, avanzata dalle case produttrici, sulla garanzia della libertà di espressione cinematografica. Si spera che la censura venga abolita una buona volta, spazzando il codice Hays e l'ostruzionismo Johnston. Su questa interessante decisione, che investe profondamente alla base uno dei cardini della industria americana, mi riservo di riferire in un prossimo articolo.

GIORGIO N. FENIN

"Il glamour,, nella società americana

INCHIESTA DI NADIR GIANNITRAPANI

NEI CORSI di psicologia tenuti presso alcune scuole americane si insegna, tra l'altro, che delle due motivazioni che caratterizzano e determinano la condotta degli individui — quella ideale e quella pratica — la prima, intesa nel suo significato più ristretto, crea in ogni giovane un'aspettativa di vita romantica ed eroica così intensa che, se non venisse esaudita negli anni immediatamente successivi, condurrebbe a forme quasi tragiche di delusione. E poiché tracce di questa delusione sono rintracciabili negli aspetti normali della società contemporanea, è evidente che l'aspettativa di cui si diceva è andata delusa, e che gli ideali che la determinarono sono illusori. L'espressione inglese "ideal pattern" (motivazione ideale) si riferisce, nel nostro caso, alla "forma mentis" creata nello spettatore dalle figure eroiche della letteratura e dei film di Hollywood; per il cinema, poi, questa influenza è determinata più dagli attori che dai personaggi eroici che essi incarnano. Gli ammiratori di questo "divo" e di quella "diva", cercheranno appunto, nella vita, di raggiungere il modello rappresentato dai loro idoli. Ai tempi in cui noi andavamo a scuola, non abbiamo mai preteso, ci sembra, che le nostre ragazze rassomigliassero a Jean Harlow o a Deanna Durbin; e se qualcuno dei nostri amici aveva di queste pretese, era considerato un perfetto imbecille. Ma se nei corsi di psicologia, in America, s'insegna che gli spettacoli creano negli individui degli ideali, e che questi ideali originano delle aspettative, la mancata realizzazione delle quali produce fenomeni di frustrazione, vuol dire che la gioventù di questo paese è diversa dalla nostra.

Lo sviluppo della società moderna e il progresso scientifico hanno effettivamente creato in ogni individuo, in qualsiasi paese, una esigenza di emotività (definita dagli psichiatri "nevrosi") che le necessità della vita non consentono venga esaudita. Perciò, la maggioranza, annoiata dal vivere quotidiano, è portata a raccogliere emotività costruite da altri. In questa attitudine fortemente recettiva della massa risiede appunto la possibilità educativa dello spettacolo; e quando questo non è in grado di suggerire delle forme nobili di comprensione dei problemi della vita, la massa subisce qualsiasi altro messaggio che le è dato trovare. Il più delle volte non si tratta neppure di messaggi, ma della rappresentazione retorica di avvenimenti i cui elementi sono forse nella realtà, ma il cui significato morale è decisamente fuori della realtà. Quando, appunto in questo caso, il pubblico fa sue le ragioni dell'emozione causata, e le conserva anche oltre lo spettacolo, allora non siamo più nel campo della "nevrosi", ma di una vera e propria impreparazione psichica all'evento. E se questa emozione è ammissibile quando si assiste alla rappresentazione di un Pirandello o di un Ibsen, o quan-



Esempi di "glamour". Sopra: la scomparsa attrice-"diva" Carol Lombard. Sotto: la "diva" Lamour



da si vede un film di Chaplin, non è ammissibile invece che la si provi di fronte alle azioni di un qualsiasi attore o di una qualsiasi attrice di Hollywood.

L'impreparazione psichica ad un fatto rappresentativo e spettacolare si ricollega, direttamente, a quella esigenza di emotività di cui è responsabile il progresso della società moderna, e in particolare l'organizzazione collettivistica della società. Una società moderna, infatti, è oggi in grado di costituire un esercito in breve tempo, talvolta anche senza l'uso della forza ma solo basandosi sulla convinzione, e di mantenere alle armi questo esercito per parecchi anni. Ma non è in grado di dare a questi soldati un "modus vivendi" equilibrato, rispettando tutte le esigenze psicofisiologiche di un essere umano. Ora, questa medesima "forma mentis" collegiale che noi condanniamo nelle sue manifestazioni temporanee, quali l'esercito, esiste, per una strana coincidenza, anche nella vita civile americana. A questo fatto è imputabile l'impreparazione psichica cui accennavamo. A noi sembra che l'America abbia, sì, vinto la sua guerra di liberazione contro gli inglesi, due secoli fa; ma che per il resto essa sia rimasta ancora schiava di un puritanesimo che non poteva nascere che nelle fredde anime inglesi, puritanesimo che regola la vita e il pensiero di 150 milioni di persone (le quali peraltro non sono fredde né mai potranno esserlo, per ragioni di clima, di ambiente e di sangue). Chi volesse rifare in senso inverso il corso di questa evoluzione e risalire alle origini del fenomeno, rimarrebbe stupito dal fatto che questa comunità si attiene scrupolosamente e senza ribellioni a consuetudini e convenzioni che non

« Glamour » di ieri e di oggi. 1) Mae West. - 2) Greta Garbo. - 3) Clara Bow. - 4) Jean Harlow. - 5) M. Dietrich. - 6) Gloria Swanson. - 7) Jennifer Jones. - 8) R. Hayworth. - 9) Lana Turner. - 10) Jané Russell.

sono sue per tradizione. Non è, si badi, il timore delle autorità a determinare questo "modus vivendi", bensì il timore di essere bandito da qualche "clan"; quanto all'indebolimento del senso di personalità che si verifica, esso è dovuto allo strapotere raggiunto da alcuni individui sul piano economico. La morale puritana che il Griffith di Intolerance aveva rivelato come strumento di dominio al servizio degli interessi dei magnati, si è trovata ad un certo momento di fronte alla necessità di creare, in quella stessa massa che aveva gradualmente assorbito, dei moti di interesse e degli stimoli senza i quali il mercato, nel quale convergono gli interessi degli industriali, si sarebbe inevitabilmente avviato verso la crisi. L'esibizionismo, il senso di emulazione, tutto ciò in una parola che porta alla vendita di nuovi prodotti, sono fattori conseguenti solo ad una vitalità che il popolo andava perdendo e che era indispensabile ridargli a qualunque costo. E il sistema più efficace, per restituire questa vitalità, parve il sesso. Se oggi il popolo americano consuma prodotti in quantità enorme, ciò è dovuto principalmente a questa ragione considerata nei suoi molteplici aspetti: la valutazione dell'elemento femminile sul

Continua in terza di copertina)



Il comune spettatore americano va al cinema come a un convegno segreto, alla ricerca di un mito. Uomini e donne, cresciuti in un ambiente intonato alla frigidità delle apparenze e delle relazioni, possono finalmente amare con libertà e senza compromettere la loro reputazione.



CALIGARI IN AGGUATO

IL CINEMA, si sa, è tutt'altro che anziano. Ma, venuto alla luce quando le altre forme artistiche già avevano percorso un cammino di secoli, ha dovuto divorare il tempo superando in cinquant'anni i due-mila e mezzo della poesia e della pittura. Le riflessioni su questa forma d'espressione artistica, i commenti ragionati, la storia, insomma, del cinema si sono trovate costrette dentro un medesimo minimo spazio, costrette quindi a identiche, anzi più pericolose perché non difese dalla ingenuità della creazione diretta, acrobazie. E bisogna ben dire che si potrebbe erigere un monte con tutti gli errori e orrori accumulati dalla critica e dalla storiografia cinematografica (comunque una mole più alta di quella che, a parer nostro, formerebbero i film veramente validi in sede d'arte: una ventina in tutto, sospettiamo).

Beninteso anche in questa sede c'è una necessaria precisazione di cultura e di luoghi: la maniera, cioè, di occuparsi di cinema (occuparsene tanto nel senso creativo che in quello critico) negli Stati Uniti d'America o in Inghilterra, nell'Unione Sovietica o in Francia o in Germania o in Italia si è sempre diversificata nel tempo e nello spazio; e se è forse possibile reperire momenti in cui il far cinema — o il commentarlo — d'un paese corrisponde al far cinema o commentarlo di un altro, questo certamente accade e accade e accadrà a periodi sfalsati uno rispetto all'altro. E poi vi è sempre la diversa impostazione culturale, la diversa società di cui quel cinema e quella critica si nutrono, a chiarire che è assolutamente impossibile non diciamo una identità ma appena una simiglianza. Il discorso, qui, dovrebbe far centro sulla Germania: ma ne tratta così esaurientemente l'opera alla quale stiamo

nitenti avvocati e perdigiorno e donne fatali, insieme a tutta questa paccottiglia c'erano anche riviste, articoli, libricini e libriccioni. Ma noi che abbiamo cominciato a occuparci di cinema verso il 1930 (scavando a ritroso nella nostra memoria fino al '26-'27) di quel mondo sopradescritto nulla sapevamo. E poi, già avvelenati di culturalismo non ci avrebbe per nulla soddisfatto. Il nostro è, dal punto di vista della storia e della critica cinematografica, il periodo di Ettore Margadonna (e di Antonello Gerbi: ancora non ho capito perché mai egli fece la prefazione a *Cinema ieri e oggi*); delle recensioni di Alberti su *Solaria*; come diceva giustamente Alberini in un recente articolo su *Cinema*, il periodo in cui Filippo Sacchi era il Simoni delle recensioni cinematografiche... e all'orizzonte minacciava Alberto Consiglio, con il suo pasticcio di crocianesimo e di approssimativa conoscenza dei film. Se non ci fosse stato Nicola Chiaromonte con i suoi «pezzi» su *L'Italia Letteraria*, un periodo del tutto oscuro. Certamente un periodo chiuso, serrato in se stesso: e logicamente serrato, poiché tutta la cultura italiana stava subendo allora la profonda involuzione di un fascismo che dopo qualche leggero fermento precipitava nella banalità della cultura autoritaria e amministrativa. Di sicuro libri come questo del Kracauer nemmeno potevamo pensare si scrivessero: e invece il Kracauer già a quell'epoca era ripetutamente intervenuto nelle discussioni cinematografiche con certi articoli, sulla *Frankfurter Zeitung*, che costituiscono il punto di partenza per il volume *From Caligari to Hitler*. Però è bene chiarire che anche all'estero non c'è poi stata, nel complesso, quella profondità di indagine che i nostri accenni potreb-

maniera tipica dell'empirismo e ne ha i limiti nella funzione oggettiva di apprestare un magazzino pieno di materiali... dei quali, però, si finisce col fare soltanto un elenco); 2) e quella dei russi, da Pudovkin e Eisenstein. Ricordo l'emozione che provocò, in quanti si occupavano di cinema molti anni fa, la lettura di un brano di Eisenstein su *L'Italia Letteraria*: un brano che incominciava «secondo la sinistra hegeliana...». Ma era mia impressione di allora (che gli scritti recentemente giunti in Italia, sia tradotti che in edizione inglese, confermano) era mia impressione che quanto andavano ricercando ed esponendo questi registi e studiosi fosse, più che limitato, addirittura svuotato d'ogni immediatezza a causa della troppo rigida impostazione loro. E' evidente (e confermato dal crollo della cinematografia sovietica a mano a mano che ci si allontana dal periodo in cui la rivoluzione era ancora qualcosa di plastico e vivo, a mano a mano che si solidificano le strutture di un nuovo regime e le inquadrature dei primi film decadono in ornamentazione) che la "diana", il materialismo dialettico, da anni ormai non è più un mezzo snodato e pronto nell'aderire alla realtà di momento in momento mutevole, ma una vera e propria scolastica che impone a chi scrive e alle cose di cui lo scrittore si occupa un'unica griglia — e assolutamente astratta — veste preordinata dall'alto.

A Roma, sappiamo, c'era Arnheim; certe sue frasi, certe sue intuizioni passavano di bocca in bocca con toni da oracolo. A mano a mano che si allontanavano nel tempo i critici grossolani minacciavano all'orizzonte le raffinatezze di studiosi come Luigi Chiarini. Poi viene in piena luce la scuola di Pasinetti. Ricordo quando lo uddi parlare la prima volta, nel 1934, e quanti eravamo presenti si stava ad ascoltarlo stupefatti che egli sapesse dirci titoli originali dei film più lontani e inosservati, nomi esatti degli attori, del regista; dell'operatore, dei tecnici, eccetera eccetera eccetera. Quella era, effettivamente, una delle maniere migliori, se non la migliore, per mettere serietà e coscienza in un campo dove, come abbiamo visto, la faciloneria imperava. Si potrà osservare che, al solito, il cinema percorreva strade già superate perché la impostazione che Pasinetti propose, sostenne e impose tra il 1930 e il 1940 corrispondeva, esattamente, a un periodo positivistico, naturalistico della critica d'arte quale tanti anni prima era stato sperimentato negli altri campi dell'indagine sulle espressioni artistiche. E certo era così: ma ci si trovava di fronte alla necessità di fissare con precisione il titolo esatto dei film (una recente polemica tra Carl Vincent e Viazzi sul vero sottotitolo del *Vampyr* di Dreyer è indicativa al riguardo), l'epoca in cui erano stati prodotti e quella in cui furono presentati; di determinare chi veramente sia nell'un caso o nell'altro il primo ideatore o il realizzatore dell'opera cinema-

Sta per uscire l'edizione italiana di "From Caligari to Hitler": fondamentale saggio scritto da Kracauer e di cui più volte il nostro Carlo Doglio si è occupato su "Cinema". Doglio ha redatto per l'edizione italiana del Kracauer la prefazione che pubblichiamo.

ponendo questa introduzione, che si intende anzitutto dare un cenno sulla situazione cinematografica italiana. Poi collegheremo i due spunti sociali, conclusivamente.

Contagiati anche noi da un malanno tipicamente italiano, perentoriamente letterario, non riusciremo a mettere in carta qualche appunto di storia o di cronaca senza riferimenti a una biografia personale. Per lo meno, a una biografia di generazioni. E' un fatto che durante il periodo aureo della cinematografia italiana insieme all'informe cumulo di film che precipitosamente gonfiavano il fortuito incontro della nostra faciloneria con i modi ancor grezzi dell'espressione cinematografica, insieme a quella marea che dopo avere velocissimamente inondato tutte le spiagge del mondo doveva non meno rapidamente ritirarsi lasciando allo scoperto gli scheletri di infi-

bero lasciar presumere. Sfogliavo circa un anno fa il numero di una rivista francese totalmente dedicato a Lubitsch avendo nelle orecchie il flusso felice delle osservazioni del Kracauer sull'argomento: e come non annotare quanto si fosse lontani dalla pertinenza e dalla esattezza dei commenti che mi suonano in mente, rispetto a quelli rimasticati e approssimativi della rivista?

Del resto accanto a lavori a braccio di cui parlavamo più sopra, accanto agli estetismi di cui si compiacevano tanti francesi fra il 1919 e il 1925 (trattando i propri temi con quella faciloneria pseudo-filosofica che in qualche campo distingue gli epigoni della "clarté") solo altre due posizioni andarono configurandosi: 1) quella anglosassone in genere, e inglese in particolare, che risolve lo studio sul cinema in una specie di interminabile inchiesta statistica (è la



A sinistra: da «Variété» (1925) di Dupont; l'attore col numero sulla schiena è Jannings. A destra: da «Metropolis» (1927) di Fritz Lang.

tografica: era ed è necessario, insomma, togliere il cinema e lo studio del cinema dal clima del Luna Park per creargli intorno l'attenta indagine di qualunque studio sensatamente culturale. Credo quindi che i meriti di Pasinetti siano molto grandi; anche se poi egli esagerò nel tenersi a una voluta secchezza di riferimenti più propriamente estetici o sociali: i suoi libri, fondamentali come repertori (ed è evidente che senza i riferimenti fondamentali non si può dare storia né critica), sono in verità silenziosi ove si voglia loro domandare "perché" un film è bello, "perché" un film o una serie di film illumina tutto un periodo di storia sociale. Bisogna ben dire che, come sempre, i successori hanno largamente peggiorato l'impostazione iniziale rendendola, quale ora è, praticamente inutilizzabile.

Così, gira e rigira, il libro del Kracauer, che sarebbe stato un colpo di fulmine quindici o vent'anni or sono, è un colpo di fulmine adesso millenovecentocinquanta: ma intendiamoci, non tanto per demerito degli attuali studiosi di cinema quanto per gli intrinseci meriti che il volume possiede, tali da farmi ritenere certo che esso sia destinato a lasciare un segno definitivo. E ciò non solo nell'ambito della critica cinematografica. Giacché uno degli elementi più importanti di quest'opera risiede nella sua capacità di soddisfare non soltanto le domande dell'appassionato, ma anche quelle che tormentano chiunque si occupi di problemi sociali e politici.

E a questo proposito si impone che, dopo i cenni di storia prettamente cinematografica, si volga lo sguardo agli insegnamenti di carattere sociale che il Kracauer offre al lettore italiano: poiché pertinente in sede di cinema, egli è quanto mai pedagogico e immediato in quest'altro ambito. Sono anni, per fare un esempio capitale, che il problema della disoccupazione, terminate le luttuose soluzioni belliche e fallita la riconversione, angustia quanti in Italia si occupano delle questioni sociali e ne sanno scorgere le trame complesse, inattese per molti. Ripetutamente l'uno e l'altro di questi studiosi, oppure qualche giornalista più scaltrito levò, dal 1945 a oggi, un richiamo: che con gli anni e l'aumentare della massa dei disoccupati è diventato un grido d'allarme. Ecco quindi un ottimo trampolino per il discorso che intendiamo avviare lasciando al Kracauer l'incarico di concludere, nel paragone che g.d.b. presenta e ripresenta su *La Stampa* tra la situazione italiana d'oggi e quella tedesca dal 1919 al 1930: quando il numero dei disoccupati, superato un certo limite, sfondò a destra e creò il nazismo. O almeno ne fu l'occasione. Il corpo, meglio ancora. Giacché l'animo, oh, l'animo non aveva bisogno di speciali esorcismi, di particolari evocazioni per apparire: è almeno dai tempi immediatamente post-goethiani che l'"animus" prussiano si è esteso a tutta la Germania. Fallito l'esperimento socialdemocratico, (più con Lassalle che con i

successori); caduto nel vuoto — o lasciato cadere nel vuoto da Lenin — il tentativo spartachiano, non v'erano più dubbi circa il porto in cui la Germania avrebbe calato l'ancora. E infatti, collaborando sia l'inettitudine dei democratici sia lo spirito revanchista dei militari, sia l'espansionismo capitalistico dei grandi industriali, sia la progressiva burocratizzazione, quindi involuzione, del bolscevismo in Russia, la Germania si gettò nel Nazional-socialismo. In grande, ci si gettò. Spezzò, con facile paragone, il pavimento democratico e precipitò nella cantina autoritaria di destra. Le masse entravano definitivamente in scena e il loro immenso corpo occupava l'intero palcoscenico. Masse affamate; masse di disoccupati "materiali" (operai, braccianti, piccoli borghesi), o peggio "ideali" (studenti, borghesia in genere, militari).

E' una lezione molto interessante quella che riceviamo dall'esperienza germanica. Ma occorre svincolarsi, per comprenderla, dalle pagine puramente storiche, dalla narrazione diplomatica tanto fitta di nomi e di date, quanto vuota di costume e di socialità. E uno dei modi migliori per cogliere l'animo delle folle è di seguire quest'ultima nei piaceri collettivi, negli spettacoli di massa. Allora si abbandona e si scopre, rivela le proprie tendenze e cede alle seduzioni di coloro che delle sue debolezze sono decisi ad approfittare. Di tempo in tempo codesti spettacoli mutarono, sempre

A sinistra: Da «Die Liebe der Jeanne Ney» (1927) di Pabst. A destra: Jannings in «Der blaue Engel» (1930) di Josef von Sternberg.





A sinistra: da «Mädchen in Uniform» («Ragazze in uniforme», 1931) della Sagan e Carl Froelich. A destra: da «Kameradschaft» di Pabst.

meglio raffinandosi e specificandosi. Cento anni or sono le scene di genere, le scene sociali non potevano svolgersi che nelle osterie, nelle taverne (o nei più miserabili quartieri delle città potentemente industrializzate. La descrizione di Manchester nel 1844 fatta da Engels costituisce un perfetto racconto: una spietata analisi della situazione ambientale del proletariato, perciò delle sue tendenze; poi ci sarà il "plein-air" tipicamente francese, dello sport nascente (lotta, pugilato). Comunque all'inizio del 1900 un'indagine simile doveva, per l'Italia, necessariamente aggirarsi fra un giuoco di bocce e l'altro: nel miglior caso tra le scene — e le romanze — del teatro lirico (epopea quant'altri mai borghese, ricordiamolo). A un tempo determinante e determinanti le "forme" di tutte queste azioni acquistano tale lucentezza da illuminare larghi periodi storici.

Così allora. Dal 1910 circa in poi allo sport si unisce il cinema: insieme si svincolano dai baracconi, dai luna-park; e più autonomi sono, più rivelatori diventano... Ecco: come fu che quei disoccupati tedeschi finirono nel nazismo? Kracauer ricorre all'evidenza delle inquadrature alla obbiettività della macchina da presa, alla suggestione delle sequenze: così ci racconta la storia psicologica dell'avventura che trascinò i (presunti) ribelli all'accettazione della gerarchia e dell'autorità; alla morte, quindi. Gli elementi fondamentali di questa storia sono presto individuati: "sesso", "economia". Le componenti marxiste si intrecciano con quelle psicanalitiche. Come una gigantesca decalcomania a poco a poco il telone del cinema sottrae alle sue immagini il loro significato usuale: oltre i gesti affannosi degli attori nei macchinoni storici del primo Lubitsch, al di là degli isterismi del periodo espressionista, dietro agli arabeschi di Lang (o le sue gelide ferocie) si agitano le folle, mettendo a nudo un'anima che si credeva insondabile e che invece così pianamente s'esprime, così facilmente è spinta in questa e in quella direzione. Si è soliti attribuire un animo rivoluzionario alle masse tedesche fra il 1919 e il 1925: senza badare che sono gli anni della fame, gli anni in cui sopra i cadaveri di tanti proletari e piccoli borghesi rovinati dalla inflazione andava ricostituendosi l'impalcatura capitalistica, destinata a nuove lotte e avventure. Ebbene, il cinema di quel periodo è eloquente: via, dopo una sfuriata pornografica in superfetazioni storiche; e in

"liberazioni" surreali (naturalmente romantiche) che ineluttabilmente concludono con il ritorno del ribelle alla sua casa, al seno materno. Poi gli anni del silenzio; dei prestiti; del piano Dawes; di Stresemann. Gli anni della Società delle Nazioni. Tutto deve essere quieto, tutto deve essere calmo, tutto deve essere pacifico. Pensa l'UFA di Hugenberg, del capo di quegli Elmi d'Acciaio che spianarono la strada a Hitler, a provvedere il necessario quantitativo di film affatto inespressivi. Il guaio è che l'altra parte, quella che doveva essere viva anche durante la paralisi del corpo speciale tedesco, pur essa taceva o appena balbutiva. Pabst — dopo Murnau e dopo Dupont — svelava nel "nuovo-realismo" le deficienze del suo socialismo; metteva a nudo sotto la luce acccecante dello stile la carenza d'animo rivoluzionario dei socialdemocratici. Quando anche i bolscevichi riveleranno — siamo già nel 1931 — il loro inguaribile settarismo, la partita è perduta. Dietro le bandiere dei ribelli-patriotti di Trenker, dietro le vette gloriose di Fanck, o le nubi-perapoteosi della Riefenstahl marciano ormai gli innumerevoli mostri che il cinema tedesco dell'immediato dopoguerra aveva evocato. Sono lì, tutti; e seminano strage senza pietà, senza umanità, ciecamente.

Kracauer, sembra almeno, non considera suo compito quello di giudicare "perché" le cose andarono in codesta maniera. Però una sua opinione personale corre lungo tutto il volume, fa implicito capolino. Interessante che i suoi giudizi storici e politici siano tipicamente alla Gobetti, per fare un richiamo a evidenti posizioni di critica italiana: la classe borghese è marcia, debole la socialdemocrazia, attraente la spregiudicatezza bolscevica (che però, Kracauer lo avverte chiaramente, provoca con il suo chiuso settarismo la rottura del proletariato e la conseguente caduta nel fascismo). Egli porta lungo tutto il libro l'atteggiamento del critico politico, del "logico" della politica: parrebbe, quasi quasi, meglio a suo agio in una serie di sillogismi di stretta tattica elettorale. E questo, forse, si risente alla lettura: c'è un iato tra la ricca e mossa materia da lui maneggiata e i freddi, concatenatissimi ragionamenti che vorrebbe dedurne. Insomma l'indagine è tutta persuasiva, tutta plastica, tutta felice: le conclusioni che ne accenna, l'insegnamento che dovrebbe scaturire, lasciano invece a desiderare. Tra l'altro perché, come ebbi già a segnalare in un mio saggio sul-

l'argomento, gli manca l'animo di andare fino in fondo con le sue sonde dell'"economia" e del "sesso" (dal punto di vista sociale gli è molto nuociuto il mancato richiamo alle ricerche di Wilhelm Reich, piene di risultati impensati ma effettivi nell'esame di quella stessa epoca tedesca).

E rieccoci così al punto di partenza. Ma arricchiti, spero almeno, di quanto ha potuto formare una indagine sia dei termini cinematografici sia degli argomenti sociali: e ciò tanto per quel che riguarda la Germania quanto per quello che, di continuo, è richiamato alla mente nei riguardi dell'Italia (che è poi il modo più logico di leggere un libro, istituendo continui paralleli tra la sua materia e quella in cui ci si trova giornalmente mischiati). Dal punto di vista cinematografico diventa chiaro che i film non sono soltanto la "scommessa di un artista" o l'"affare di un mestierante"; o meglio, sono questo individualmente, ma non sono questo socialmente: quando cioè intervengono precisi interessi economici generali ed evidenti tendenze della massa cui il prodotto è destinato. Dal punto di vista sociale risalta — ed è la cosa più importante di tutte — quanto una partecipazione effettiva alla vita politico-sociale favorisca l'acutezza delle osservazioni anche estetiche. E' quanto sottintendevo richiamando all'inizio il nome di Nicola Chiaromonte: non per niente il più acuto e vivo critico cinematografico italiano perché sollecitato in questa sua opera da un amico non passivo come quelli che prosperavano nell'Italia del periodo 1932-36. Arrivo a dire che l'andarsene di Chiaromonte dall'Italia, la sua partecipazione alla guerra di Spagna fra gli anti-franchisti e la lunga militanza che pur ora dura nella sinistra non staliniana, sono elementi preziosi per spiegarsi come mai le sue critiche fossero tanto più fermentanti delle altre. Beninteso, e questo vale anche per Kracauer, non basta "partecipare" alla vita sociale e politica in un modo qualsiasi, ma occorre che questa partecipazione sia ispirata a veri principi di libertà: è chiaro che in caso diverso si resta prigionieri — come l'animo ingenuo delle masse di spettatori al cinema — si resta prigionieri di mondi senza finestre (e l'unica evasione è quella, già scontata, di una funesta e lugubre fantasia: *Caligari* ritorna... Si ricordi il lettore che può tornare anche adesso. Tra l'altro perché è dentro ciascuno di noi).

CARLO DOGLIO

UNA NUOVA VIA PER IL DISEGNO ANIMATO

UN NUOVO interessante sistema di realizzazione di disegni animati è stato sperimentato con successo in Canada. Il suo autore, Norman McLaren, è un giovane cineasta, il quale da anni si dedica allo studio del suo procedimento, che riveste un duplice carattere di originalità. Infatti, Norman McLaren ha attuato i suoi innovamenti in due direzioni specifiche: la prima, riguardante la registrazione del suono (musica parlato e rumori) sulla pellicola; la seconda, riguardante la realizzazione del disegno animato vero e proprio.

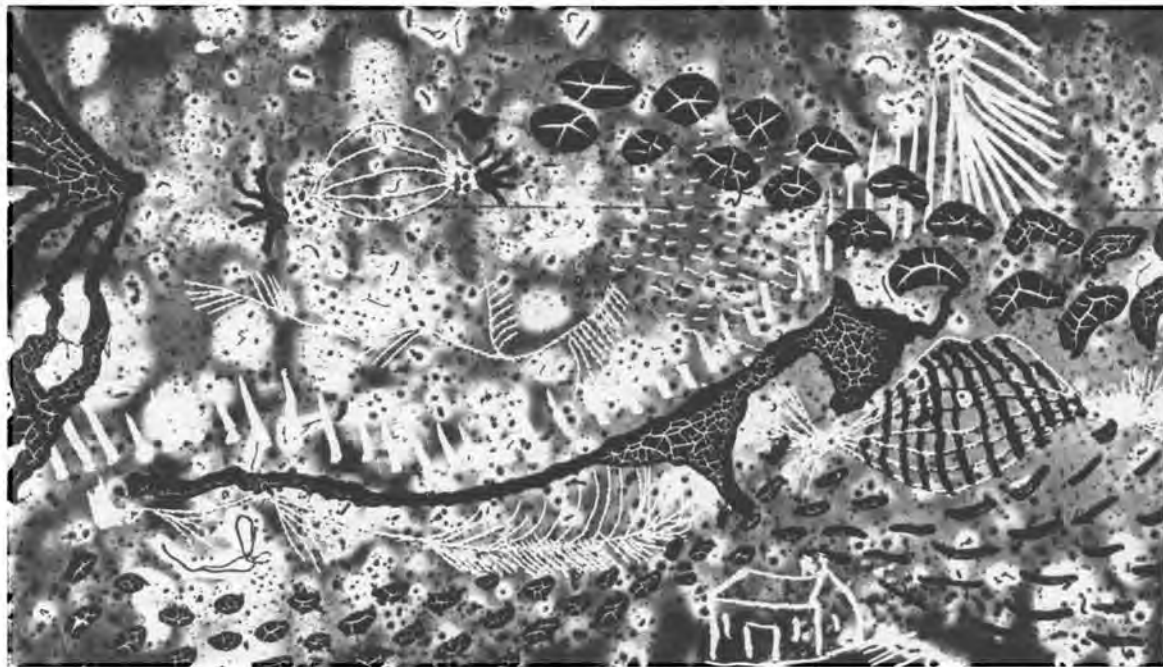
In che cosa consiste il sistema di McLaren di registrazione sonora? Il concetto non è nuovo: si tratta di produrre il suono, e particolarmente la musica, senza ricorrere a strumenti musicali o comunque a una qualsiasi altra fonte diretta di creazione di suoni e rumori. Come è noto, la musica, le parole e i rumori appaiono, sulla pellicola, sotto forma di una banda, detta colonna sonora, su cui risultano impressi — similmente a quanto accade in un grafico — suoni, parole, musica. Il sistema di McLaren consiste semplicemente nel disegnare sulla pellicola, mediante inchiostro e colori, la registrazione grafica dei suoni. Egli giunge, cioè, alla realizzazione della colonna sonora, senza passare attraverso l'intermediario dello strumento o della fonte diretta di suono. Già altri, prima del cineasta canadese, avevano sperimentato con successo questo sistema; ma seguendo un'altra strada, più complicata, più lunga e costosa. Alcuni tecnici russi, per esempio, e il tedesco Phenninger utilizzano direttamente la registrazione grafica del suono; senonché essi disegnano in un primo tempo i suoni su fogli di carta, che poi vengono fotografati sulla pellicola, in corrispondenza allo spazio riservato alla colonna sonora. Evidentemente, in questo caso l'operazione è più lunga e complessa.

Sul piano della realizzazione pratica del disegno animato, McLaren introduce invece un metodo completamente nuovo, ricco di prospettive per il futuro. A differenza di quanto fanno tutti gli altri creatori di disegni animati (Walt Disney in testa) McLaren disegna direttamente sulla pellicola vergine. Egli prende un rullo di pellicola e poi, con pennini e pennelli — e con tutta la gamma di colori che esistono — traccia le figure, i disegni, i personaggi che intende creare. Se commette qualche errore, una semplice ripassata con uno straccio bagnato toglie immediatamente ogni segno dalla pellicola. I vantaggi di questo metodo — secondo McLaren — consistono in una maggiore possibilità di raggiungere risultati artisticamente validi. In primo luogo, con tale sistema una sola persona può realizzare un disegno animato, mentre invece un film prodotto con i metodi attualmente usati, è la risultante degli sforzi e dell'attività di numerose persone, spesso dotate di una formazione culturale e di un'ispirazione contrastanti. Inoltre, il disegnare direttamente sulla pellicola porta con sé un altro sensibile vantaggio: quello di poter seguire di pari passo gli impulsi della propria ispirazione, senza essere costretti, prima di procedere alla realizzazione del film, a lasciar trascorrere molto tempo, e quindi senza dover fissare le proprie idee e i concetti che si vogliono esprimere, mediante schizzi preparatori e disegni preliminari: che poi risultano quasi sempre diversi a lavoro ultimato. Alla recente Mostra di Venezia, Norman McLaren ha presentato un breve film realizzato secondo tali principi: « Begone Dull Care ». Si tratta di una esercitazione su temi astratti, discutibile nell'impostazione, ma estremamente interessante dal punto di vista tecnico e della realizzazione.

EDGARDO PAVESI



Sopra: il canadese Norman McLaren mentre studia il suo nuovo e interessante sistema per la realizzazione dei disegni animati. Sotto: da un disegno animato, su temi astratti, di McLaren.



RICHARD WIDMARK

RICHARD Widmark è uno di quei pochi attori i quali hanno veramente una storia, proprio una storia del personaggio diversa dalla biografia e dalla cronaca e che si compone per ora di due capitoli: il primo, quello che può chiamarsi del "gangster", ha segnato l'affermazione di Widmark come attore caratterista. E questo sarebbe bastato ad assicurargli sufficiente vita e fortuna: invece ad un tratto egli ha mutato personaggio con un vero atto di ribellione nei confronti di tutti coloro che avevano decretato il successo del suo precedente modo. E ha avuto ragione, perché ne è uscito fuori un Widmark, quello del secondo capitolo, completamente nuovo come ci si è rivelato in *Panic in the Streets* («Bandiera gialla», 1950).

Entrato nel cinema quasi suo malgrado — era professore di dizione e recitazione in una università americana — Richard Widmark porta con sé una seria preparazione intellettuale che certo gli giova ad approfondire la psicologia dei personaggi. Abbandonato volontariamente l'insegnamento fu alla Radio di New York e poi a Broadway, dove recitò ottenendo un primo successo. Furono i Costello che lo presentarono ad Hathaway, che gli affidò la parte del "gangster" in *Kiss of Death* («Il bacio della morte», 1947). Col personaggio di Tommy Udo, Richard Widmark ci ha dato una tipica figura di "gangster": non più il "bandito" nel senso letterale della parola, "esiliato" come lo era l'ultimo romantico fuorilegge di *The Petrified Forest* di Sherwood Anderson, ma il criminale

degli incasellamenti giudiziari. L'aspetto esteriore ce lo raffigura estremamente somigliante ai tanti esempi della realtà. Quando alcuni mesi fa vedemmo sui giornali la fotografia di "René la canne", processato e condannato dalle Assise di Parigi, pensammo alla maschera di Richard Widmark nella prima serie dei suoi film. Egli ha saputo sfruttare nelle più riposte sfumature il "fisque du rôle". La debolezza della costituzione, l'andatura dinoccolata — una spalla più bassa dell'altra — talvolta spezzata da scatti repentini non dovuti ad esuberanza fisica ma a tensioni della volontà, ci suggeriscono l'immagine di un'infanzia malaticcia, di un complesso di inferiorità vinto da uno sforzo che è diventato ossessione. In un mondo procedente, secondo leggi biologiche, gli individui come Tommy Udo e Alec Stiles (*The Street with no Name*, 1948) sarebbero destinati alla morte, in un mondo meccanizzato e innaturale essi riescono a sopravvivere e a dominare finché dura la costruzione artificiale di cui si sono fatti scudo. E non si parla soltanto delle macchine che hanno a disposizione: questo è il lato più evidente. Alec Stiles, inseguito e raggiunto dalla polizia, è addirittura disfatto, annullato dalla sua viltà appena si accorge che nessun'arma può più difenderlo. Invece Jefty (*Road House*, 1948) crolla — e questo è il fenomeno che più ci interessa — quando intorno a sé avverte la presenza operante di quei valori che egli ha cancellato nel momento in cui ha accettato di vivere; umanità, amore, sacrificio sono le parole della sua condanna. Alla fine Jefty muore.

In *The Street with no Name* («Strada senza nome», 1948) un regista abile ha saputo servirsi di materiale adattissimo per individuare la personalità del bandito Alec Stiles. Anzitutto il tubetto di fenara, che più che rimedio è addirittura un amuleto contro il raffreddore, ci rappresenta la mania di cui Alec è vittima, sintomo di un disordine mentale: ogni corrente d'aria lo terrorizza e lo fa rabbrivire. Poi l'abbigliamento; Alec indossa abiti che sono un accorto miscuglio fra l'eleganza del "mauvais garçon" francese (pensiamo al primo Jean Gabin) e la pesante vistosità all'americana di Scarface. Del resto la raffinatezza, non solo nel modo di vestire ma in tutte le manifestazioni (e perfino negli atti di crudeltà), è una delle prerogative più affascinanti di Richard Widmark. Il cappello dalla larga tesa calata sugli occhi crea un gioco d'ombra che spesso allude alla mascherina del rapinatore; solo nell'ultima sequenza del film, quella del "redde rationem", Alec ci appare a capo scoperto rivelando una fronte e dei capelli insospettiti, così indifesi da parere quelli di un bambino. Altro elemento che delinea la personalità del bandito è la crudeltà contro i deboli e contro le donne: assai violenta la sequenza in cui egli batte la moglie per il sospetto che abbia "cantato". Le sue collere sono irragionevoli e implacabili, la smorfia che gli fa sparire il labbro inferiore prelude un accanimento furioso che ha la durata di pochi secondi, a cui subentra una calma allarmante. Con

Alec Stiles, Widmark ha creato la figura del grande ribelle, la cui rivolta contro la società è però condotta con gli estremi della follia: dalla società, il bandito ha preso quello che può essergli utile, imparando l'ordine della gerarchia e l'inquadramento militaristico della banda, e meccanicizzando questa formula fino al disseccamento. Con questa interpretazione Richard Widmark ha inteso liquidare i conti col suo primo personaggio. L'intensa esperienza vitale di cui si è arricchito lo porta a lasciare dietro di sé il tipo "gangster" come un simulacro ormai vuoto di contenuto. *Yellow Sky* («Cielo giallo», 1948), in cui Wellman lo ha impiegato nella parte del "cattivo", ma proprio del cattivo letterario senza altre attribuzioni, ci testimonia che ormai la ripetizione del personaggio minacciava di diventare una formula.

FILMOGRAFIA

1947: *Kiss of Death* (Il bacio della morte) di Henry Hathaway con Victor Mature e Brian Donlevy. - 1948: *The Street with no Name* (Strada senza nome) di William Keighley con Mark Stevens e Lloyd Nolan; *Road House* (I quattro rivali) di Jean Negulesco con Ida Lupino e Cornel Wilde; *Yellow Sky* (Cielo giallo) di William A. Wellman con Gregory Peck e Anne Baxter. - 1949: *Down to the Sea in Ships* (Naviganti coraggiosi) di Henry Hathaway con Lionel Barrymore e Dean Stockwell; *Slattery's Hurricane* (Furia dei tropici) di André De Toth con Linda Darnell e Veronica Lake. - 1950: *Night and the City* (I trafficanti della notte) di Jules Dassin con Gene Tierney e Gorgie Withers; *No Way Out* di Joseph Mankiewicz con Linda Darnell e Stephen McNally; *Panic in the Streets* (Bandiera gialla) di Elia Kazan con Paul Douglas e Barbara Bel Geddes.



Richard Widmark nel film «Panic in the Streets» («Bandiera gialla», 1950) di Kazan.

E' a questo momento che, decidendo con consapevolezza e coraggio, Widmark ha dato un indirizzo tutto diverso alla sua attività. Tale atteggiamento è da apprezzare non solo per il rispetto che ci ispira l'attore in cerca di interpretazioni di più vasto impegno umano, ma anche per il fatto che Widmark ha inteso distruggere l'idolo di un delinquente troppo pericolosamente simpatico. «E' noto infatti il fenomeno dei "clubs" intitolati a Tommy Udo, chiusi con l'intervento delle autorità. In questa seconda avventura del suo personaggio, Widmark ha certo incontrato difficoltà, tanto che il distacco dal suo primo modo è avvenuto cautamente, per gradi, come per creare un clima di assuefazione non si sa se prima per il pubblico o per se stesso. Tre film ci appaiono come le tappe del processo di cui si parlava: *Down to the Sea in Ships* («Navigatori coraggiosi», 1949), *Slattery's Hurricane* («Furia dei tropici», 1949) e *Panic in the Streets* («Bandiera gialla», 1950). Il primo film ci interessa soprattutto come punto di partenza: Richard Widmark comincia ad apparirci insolitamente buono e paterno, seppure sfocato e spersonalizzato dall'aura di fiaba avventurosa che ha tutto il film. Il suo ruolo è di secondo piano, perché l'interesse del regista converge sull'ambientazione della vicenda e sul conflitto fra nonno e nipotino, due generazioni di capitani di mare che vengono a contrasto, l'uno con l'autoritario empirismo dei vecchi, l'altro con l'ambi-

zioso entusiasmo dei giovani. Del resto il film resta nell'ambito di una vicenda narrata con abilità e movimento e non affronta studio di caratteri. *Slattery's Hurricane* è una pellicola mediocre, ma assai importante per quanto riguarda il nostro attore. Qui la contaminazione fra il vecchio e il nuovo personaggio è denunciata nel più chiaro dei modi: il nuovo Widmark è quello in uniforme di ufficiale pilota, quello della medaglia al valore, quello della riconciliazione con la ragazza. L'uniforme di ufficiale diventa per Widmark una specie di simbolo, una carta d'identità per il suo nuovo personaggio: il tema gli è tanto caro, che lo ripete anche in *Panic in the Streets*. In *Slattery's Hurricane*, la vicenda ciclonica ha un unico eroe: Slattery. Widmark è tanto poco convincente ancora in questo suo ruolo provvisorio di semi-buono e semi-cattivo, che il personaggio non ha né validità né coerenza. Tuttavia anche qui egli ha trovato momenti felici, specie quando la recitazione ricorda il suo vecchio modo: la "redenzione" — che del resto il regista fa apparire gratuita e all'acqua di rose — non è ancora scontata.

Molto più significativo è il film di Elia Kazan, *Panic in the Streets*. Ci troviamo di fronte ad un Widmark in un ruolo del tutto insolito, e che ha l'aria di non essere stato scelto a caso. Una cruenta storia gangsteristica, a cui sono legate paurose complicazioni epidemiche, vede il nostro attore nella parte dell'ufficiale medico della Sanità Pubblica. Per tutto il film, il Dottor Reed lotta contro la peste e i banditi, a fianco di un ufficiale della polizia. Come non indovinare quanto di polemico c'è in questo atteggiamento ultra-legalistico del nuovo Widmark? E addirittura provocatoria diventa la sua mitezza — intendendo che la provocazione è diretta ai suoi antichi "fans" — quando il malvivente Blackie, quello stesso che poco prima aveva scaraventato dalle scale un ammalato nel suo lettuccio (chi non ricorda Tommy Udo eroe di un'impresa consimile?), lo colpisce e lo malmena lasciandolo stordito nella barca, senza il minimo atto di difesa da parte del dottor Reed. Con questo gesto Tommy Udo distrugge definitivamente se stesso. Fino a qui la distruzione del vecchio personaggio; l'esistenza del nuovo la sorprenderemo quando ci sarà dato di seguire il dottor Reed fuori del servizio, nei momenti di pausa di un lavoro snervante e mal ricompensato. Le scene di più sofferta umanità sono quelle dei ritorni a casa: una stanchezza mortale chiude le lunghe giornate di lavoro per ognuna di quelle sere che una moglie trepida vorrebbe invano per sé. Nei colloqui ormai soliti e affrettati c'è un Widmark in sordina, ma che ha affinato la sua recitazione. Nei momenti più intensi mancano i movimenti, le parole sono ridotte al minimo e così i gesti, ma c'è una forza interiore e una intensità d'espressione di singolare efficacia emotiva. Particolarmente sottolineato è l'amore del dottor Reed per il figlio; accanto all'affettuosa complicità che si stabilisce fra i due contro l'eccessiva diligenza materna c'è anche lo slancio amoroso del padre che, senza tregua, compie la lotta ostinata contro l'epidemia per la salvezza di tutti i bambini e, in particolare, in nome di suo figlio.

M. OTTAVIANI



LA VEDOVA ALLEGRA

NON MI pare che in Italia Ernst Lubitsch abbia goduto — anche dopo la morte — di una stampa molto buona. Lo stesso Mario Verdone, che ha per il regista berlinese un dichiarato debole, ha dovuto finire per diffondere le proprie nostalgie su una rivista francese: *La Revue du Cinéma*, che a Lubitsch ha dedicato addirittura un illustratissimo fascicolo speciale. Ora, è tutta questione di intendersi. Certo volendo considerare la storia del cinema molto « sub specie aeternitatis », e contare sulle dita delle mani le opere destinate a durare nei secoli quali testimonianze di un'arte delle immagini, è chiaro che per le opere di Lubitsch — anche per le più felici — posto non se ne può trovare. Ma è altrettanto chiaro, per me, che in una storia del cinema, la quale voglia riuscir comprensiva e chiarificatrice, Lubitsch ha diritto ad un suo posto non trascurabile. Poiché egli è riuscito ad inserirsi molto personalmente nella storia del « gusto » così come in quella dello « spettacolo ». Non credo sia questa la sede per una valutazione o rivalutazione dell'opera lubitschiana; del resto altri — e io stesso — l'abbiamo tentata in altra occasione e su altre colonne, prendendo spunto dalla scomparsa del regista. Converrà, al massimo, accennare qualche utile concetto generale. Ed anzi tutto questo: che Lubitsch riuscì a fondere nella propria personalità umori e predilezioni di dissimile provenienza. Assorbito un solido possesso della tecnica spettacolare nel dirigere la serie tedesca delle biografie pseudostoriche, egli poté manifestare a pieno il vero se stesso soltanto a Hollywood. Dove la lezione degli americani gli valse una nuova consapevolezza dei fattori ritmici nel linguaggio narrativo del cinema. Su questa svelta tessitura ritmica egli inserì i propri apporti tipicamente europei: non tanto berlinesi quanto viennesi ed anche, perché no? parigini. Poiché nel regista tedesco venne a confluire l'agilità di spirito, caratteristica, in diverso modo, delle due capitali della gaiezza europea nei primi decenni del secolo: Vienna e Parigi. Da questo connubio naturale nasce quel « genere » cinematografico che è l'operetta lubitschiana.

Sotto il segno dell'operetta si svolge gran parte della prima carriera di Lubitsch a Hollywood. Inutile dire che la rivoluzione del sonoro fornì al regista uno dei mezzi espressivi per lui fondamentali, verso cui egli tendeva spontaneamente. E infatti con il sonoro l'operetta lubitschiana giunse al suo apogeo; costituito appunto da *The Merry Widow* (« La vedova allegra », 1934). Dopo questo film non c'era, praticamente, più nulla da dire nella stessa direzione, e allora Lubitsch cambiò registro, e si concentrò su una forma di commedia, che, se pur condivideva certe caratteristiche con la « sophisticated comedy » fiorente in quel periodo a Hollywood, se ne distingueva tuttavia abbastanza per presentarsi come nettamente influenzata dallo spirito del suo ideatore. Uno spirito allusivo per eccellenza, maliziosamente superficiale, e non alieno dallo scivolare verso espressioni anche apertamente farsesche (e qui riaffiorava, possiamo dire, il berlinese). La gamma di quel periodo va da *Angel* (« Angelo », 1937) a *Ninotchka* (1938), tanto per fare qualche titolo. Le fonti erano, ora, di una Mitteleuropa preferibilmente ungherese, non senza qualche interferenza sbrigativamente politica. *Heaven Can Wait* (« Il cielo può attendere », 1943) fu il congedo di Lubitsch, il suo testamento leggiadramente epicureo. Fu anche la sua opera matura nel senso di una sottile vena melanconica, che era riconoscibile attraverso quelle immagini sorvegliatamente decorative, in quella commedia di costume ricca di suggestione evocativa di un mondo. Gli ultimi film contarono meno. Ma è curioso notare come quello che Lubitsch lasciò incompiuto, *That Lady in Hermine* (« La signora dall'ermellino », 1947), fosse di nuovo un'operetta. Morendo, Lubitsch si ricollegava a quel genere che aveva abbandonato in bellezza tredici anni prima. Il che potrebbe anche indurci a pensare che fosse il suo genere prediletto. *The Merry Widow*, che recentemente si è avuto occasione di rivedere, più fresca che mai, rappresenta un eccellente spunto di ragionamento sulla figura del regista berlinese; non solo perché si tratta di un'opera, nei suoi limiti, perfettamente compiuta, ma per quel suo carattere di « summa » di una fase della parabola lubitschiana, la cui conclusione presupponeva, ovviamente, l'aprirsi di una nuova fase, quella cui accennavo sopra, iniziata « lunarmente », nel nome di Marlene (*Desire*, 1935; *Angel*, 1937). *The Merry Widow* è il frutto più equilibrato

della fusione di viennismo e pariginismo, che abbiamo visto essere caratteristica di Lubitsch. L'operetta di Lehar era l'espressione forse più popolare di quel periodo aureo della tarda Vienna asburgica, fastosa e godereccia, verso cui l'occhio di Lubitsch si protendeva nostalgico. Ma la sua azione si svolge per gran parte a Parigi, nella Parigi garrula e oziosa delle operette e dei vaudevilles, avente per suo immancabile centro « chez Maxim ». E di quella Parigi, non ancora del tutto morta, svanita, l'interprete autorizzato, scanzonato e canoro, era Maurice Chevalier. Fascino parigino su melodie viennesi: questa la formula di *The Merry Widow*, applicata dal regista con una rara consapevolezza delle esigenze di quel genere cinematografico, il quale, risultando dalla confluenza di elementi disparati, deve riuscire a fonderli in un equilibrio, che tenga conto dei rapporti immagine-suono-parola. Rapporti, si sa, che sono alle basi di un qualsiasi film sonoro, ma che nel caso del film-operetta assumono aspetti particolari: come dimostra la gran pletora di film in cui il canto viene somministrato senza alcuno scrupolo, al di fuori di qualsiasi sua funzione.

E' evidente che Lubitsch, nel dirigere *The Merry Widow*, non si è lasciato incantare da alcun elemento in quanto tale; ma ha inteso fare un vero film-operetta, per il gusto del genere. (Senza quindi neppure porsi, d'altro canto, i problemi quasi sociali e di costume, con cui von Stroheim aveva a suo tempo cercato di nobilitare aggressivamente lo stesso soggetto). L'operetta è quel genere in cui la commedia parlata si fonde con quella cantata. Ora, normalmente, sulla scena, specie in epoca di decadenza dell'operetta, l'interesse per il canto prevale nettamente su quello per il dialogo, per l'intrigo comico. Lubitsch si propose, anzi tutto, di sfruttare il proprio talento di narratore sottilmente comico, per spremere dal tema tutte le sue variazioni più succose. Il dialogo di *The Merry Widow* è in tal senso un modello: perché è spiritosissimo, ma di uno spirito che non tende ad esaurirsi nella battuta fine a se stessa, bensì a far corpo col giuoco mimico degli attori, in special modo dei caratteristi, tra cui emerge l'impagabile Edward Everett Horton (l'ambasciatore a Parigi dello Stato immaginario da dove la vicenda prende avvio). A proposito del quale stato è da notare l'ironia con cui Lubitsch si diverte a suggerirlo, tenendo presente il « cliché » corrente riguardo a qualcuno degli staterelli balcanici scomparsi col primo conflitto mondiale (leggi Montenegro): le mandre allegramente trascorrenti per le viottole della capitale, il pubblico di montanari presente al processo. Ed è curioso a notarsi come qualche tratto di questa descrizione si apparenti con l'operettistica presentazione che Clair fece, press'a poco nello stesso giro di tempi, del reame di Casinaria nel suo *Le dernier milliardaire* (1935). Voglio dire che, al di là del suo tessuto propriamente operettistico, un film come *The Merry Widow* si giustifica pienamente in quanto commedia « tout court »: dove il giuoco delle malizie, l'ammiccare, il dire allusivo di Lubitsch si dispiegano amabilmente. All'ironia sullo staterello di cartapesta fa riscontro quella, tipica in Lubitsch, sui rapporti coniugali, e, più genericamente, su quelli amorosi. In questo senso è godibilissimo il personaggio del re; e penso sopra tutto alla scena in cui lo scam-

Titolo originale: *The Merry Widow*. - Regia: Ernst Lubitsch. - Scenari: di Ernest Vajda e Samson Raphaelson, basato sull'operetta omonima musicata da Lehar. - Interpreti: Maurice Chevalier, Jeannette Mac Donald, Una Merkel, E. E. Horton. - Produzione: M.G.M., 1934.

bio dei cinturoni lo conduce a scoprire il brillante ufficiale nella camera della propria consorte, penso alla forzata e rumorosa allegria che vien fatta seguire all'inopinato incontro, per distogliere i possibili sospetti. Anche sul piano epidermico dell'operetta certe soluzioni visive di Lubitsch, riferite a trapassi psicologici, sono esemplari per misura e chiarezza: classico rimarrà il brusco mutamento dal nero al bianco nel guardaroba della vedova, conseguente al suo innamorarsi. Mutamento in cui è compreso tutto: e non solo, quindi, abiti e cappellini, ma il cagnolino.

Questo particolare ci conduce ad osservare come il giuoco del bianco e nero costituisca la nota fondamentale del film, da un punto di vista visivo. E come esso denunci in Lubitsch una sorvegliata consapevolezza cromatica. Direi che *The Merry Widow* è un film a colori: dove i soli colori prescelti dal regista sono stati il bianco e il nero. Tale è infatti la raffinata dovizia decorativa con cui essi vengono impiegati, tale il partito tratto dal loro

alternarsi, dal loro sovrapporsi, dal loro fondersi, in un mosaico geometrico e scintillante, che una simile interpretazione non dovrebbe apparire arbitraria. Del resto, qualcuno fece già, a proposito di un certo gusto compositivo di questo film lubitschiano, il nome di Matisse; non a caso, se si pensi alla lucida scacchiera sulla quale le coppie danzanti al suono del valzer fanno evoluzione. E tutto, nel brano del valzer, risponde ad un intento decorativo riccamente manifestato; il comporsi e scomporsi dei gruppi, ad esempio, dove la nota dominante del nero si alterna con quella del bianco, precisamente. E ancora la stessa sinfonia bianca e nera regge le esibizioni dello stupendo balletto di Albertina Rasch, le cui coreografie costituiscono uno dei tanti validi elementi sui quali *The Merry Widow* poggia, in quanto spettacolo. Poiché un film del genere vuol essere eminentemente uno spettacolo: elegante, vivo, piacevole. Che si rivolge ai sensi con intenti dilettevoli, d'accordo, ma che reca il segno di un gusto riconoscibile, di quel « Lubitsch touch », che ha poi il diritto ad esser considerato uno stile, tanto è vero che esso ha fatto scuola e ha dato origine ad una maniera. Uno stile giunto al suo pieno equilibrio nel temperare, come si diceva, l'estro dialogico d'intrigo della commedia con quello visivo del balletto e con quello musicale della melodia. Uno stile di cui la recitazione (spicca qui, oltre al simpatico gruppo di caratteristi — vi raccomandando, di Horton, la scena del telegramma in cui il suo governo lo insulta — uno Chevalier traboccante di brio parigino) è uno tra gli indici più efficienti, nella sua variegata e inoffensiva schermaglia.

GIULIO CESARE CASTELLO



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIO

* CATTIVO

SBAGLIATO

*** CRONACA DI UN AMORE

Regia: Michelangelo Antonioni - Soggetto: Michelangelo Antonioni - Sceneggiatura: M. Antonioni, Daniele d'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli e Piero Tellini - Fotografia: Enzo Serafin - Costumi: (della Bosè) Ferdinando Sarmi - Musica: Giovanni Fusco - Interpreti: Lucia Bosè (Paola), Massimo Girotti (Guido), Ferdinando Sarmi (Enrico), Gino Rossi (il "detective"), Mariha Rovinsky (L'indossatrice), Rosi Mirafiori (La barista), Rubi Dalma - Produttori: Franco Villani e Stefano Caretta - Produzione: Villani Film, 1950.

PIU' CHE un film bello, *Cronaca di un amore* è un film importante: in parte per certi tentativi che Michelangelo Antonioni si era proposto in partenza, e in parte per alcuni risultati raggiunti: frutto, gli uni e gli altri, di una seria preparazione teorica e specifica (Antonioni appartene al così detto "gruppo Cinema" vecchia serie, assieme a Visconti, De Santis, Gianni Puccini, Lizzani e altri ora passati alla regia) e di una esperienza pratica tra le più impegnative nel campo del documentario e in quello della direzione degli attori (fu assistente di Carné per *Les visiteurs du soir*). *Gente del Po* (1943-47), *N. U.* (1948), *L'amorosa menzogna* (1949) e *Superstizione* (1949) costituiscono la più coerente premessa, o meglio prefazione a *Cronaca di un amore*: suo primo film a soggetto. Soprattutto con *Gente del Po* e *N. U.*, Antonioni intese aprire al documentario italiano la via del realismo: lo stesso che decreta oggi il successo del nostro cinema; e il suo tentativo risale al 1943, prima cioè del Rossellini di *Roma, città aperta* e contemporaneamente al Visconti di *Ossessione*, e indipendentemente da quest'ultimo. Nel documentario, a tutt'oggi, sono in pochi a seguire quella via, a non "riprendere" cioè un ambiente inteso in senso geografico, fisico, naturalistico. Sono l' "umanità" e la condizione della gente del Po e degli spazzini che interessano il giovane autore: la loro poesia; il paesaggio viene quasi ad assumere una funzione che potremmo definire rasserenatrice. E così anche, sia pure su altre direzioni (quella ironica e di "costume"), in *L'amorosa menzogna* e (quella indirettamente polemica) in *Superstizione*. La gente del Po, gli spazzini, i lettori e gli "attori" dei giornali "a fumetti", gli uomini vincolati al pregiudizio e gli ambienti nei quali tutti questi esseri si muovono, costituiscono nell'attività pratica di Antonioni elementi essenziali per stendere abbozzi, fare studi, prendere appunti nell'ambito di un ben determinato indirizzo (quello del realismo accennato) e, sempre nello stesso indirizzo, per sviluppare in seguito tali esperienze in un'opera di ampio respiro, in un lungometraggio a soggetto: in *Cronaca di un amore*. Ecco perché in Antonioni non si avverte, come invece in altri registi che vengono dal documentario (il Paolucci di *Preludio d'amore*, ad esem-

pio) una frattura nel passaggio dal corto al lungometraggio, uno squilibrio quantitativo nell'impiego dell'ambiente geografico rispetto al racconto, un insistere in pezzi documentaristici fine a se stessi, decorativi. Per *Scale* — cortometraggio che Antonioni non riuscì a realizzare — erano addirittura previsti i dialoghi: in tono molto amaro, con una fotografia allucinata e una musica modernissima di Petrassi, il regista voleva fissare la vita umana nel suo ciclo, dalla nascita alla morte, attraverso una fatica, un travaglio interno simboleggiato appunto nelle scale. (Su una posizione analoga, sia pure sostanzialmente diversa, si sta mettendo, per passare al film a soggetto, il Risi di *Buio in sala*). Una riprova dei documenti di Antonioni intesi, dall'autore, come studi e abbozzi per sviluppi futuri, si può tra l'altro rinvenire in un elemento sonoro di *N. U.*: le musiche negre e Bach suonato col sassofono; il sassofono (con il piano) diventa "leit-motiv" in *Cronaca di un amore*.

Coerente alla sua posizione d'avvio e al suo indirizzo culturale (una coerenza non estranea alla biografia dell'autore), nello sviluppare la prefazione accennata, Antonioni viene conseguentemente a sfociare nel lungometraggio italiano del dopoguerra con un preciso e meditato intento. Sulla falsariga che nel 1943 lo spinse ad iniziare *Gente del Po*, e a impostarlo e risolverlo sulla direzione che abbiamo visto, Antonioni con *Cronaca di un amore* cerca di aprire al nostro film a soggetto una nuova via: quella di un realismo più psicologico che epico, più scavato che schematicamente ideologico; volto soprattutto all'esame interno dei personaggi, i quali siano in funzione dell'ambiente e non l'ambiente di questi; la via, in sostanza, di un realismo intimista che, appunto attraverso l'analisi dei protagonisti, esprima i sentimenti e le abitudini di tutta una classe, di uno strato sociale. Classe che è, nel caso in esame, quella dell'alta borghesia e dell'alta industria milanese, fino ad oggi estranea al nostro cinema. In questo indicare una nuova via, e nella novità della scelta di un ambiente socialmente inteso, consistono due fondamentali elementi dell'importanza che viene ad assumere *Cronaca di un amore*. Un terzo elemento, non meno importante, è costituito dall'impiego di una tecnica narrativa inconsueta, analoga ma non uguale almeno nei risultati, a quella del *Rope* di Hitchcock. In fatti la tecnica di Antonioni non trova la sua genesi in esigenze "di comodo", bensì interne: pertanto non rimane meccanica e fine a se stessa, ma risulta in stretto rapporto con l'intimismo del racconto. Il quale, altro pregio non trascurabile e raro, si sviluppa senza sbalzi, dimessamente, con la costante preoccupazione di escludere ogni concessione al retorico e ai colpi di scena: a quei "giochi di prestigio", o "pezzi di bravura", o "frammenti da antologia" cui spesso ricorrono

anche registi importanti per far presa sul pubblico e su certa critica. Ad un racconto così inteso, e dove personaggi internamente stanchi tentano di raggiungere la felicità (pur sapendo, per scontata esperienza, che sul rimorso mai potranno costruire una nuova vita) meglio si addice una tecnica non "tradizionale", non basata sul campo e contro campo o quanto meno sul "cinema cinematografico", sul montaggio di pezzi brevi. Antonioni preferisce il montaggio nel quadro al montaggio dei quadri, il movimento interno dell'inquadratura al movimento esterno. E così diminuisce di non poco il numero delle scene: compone, senza stacchi, intere sequenze di *Cronaca di un amore*; pochissimi stacchi, dunque, e poche dissolvenze ed estremamente mobile e panfocale la macchina da presa per suggerire gli stati d'animo dei personaggi. Si veda, ad esempio, la scena del ponte sul Naviglio, con i due amanti che studiano il piano del delitto. Dopo aver inquadrato le strade lungo gli argini, un'ampia panoramica scopre il viso in primo piano di Paola, poi il ponte e Guido che risale, dalla parte opposta, la scarpata; a poco a poco la "camera" gira attorno ai personaggi, segue l'una o l'altro, li circonda, li lambisce quasi: l'irrequietezza interna è creata. Analogo risultato Antonioni raggiunge nella sequenza delle scale e dell'ascensore. La macchina segue Paola e Guido che salgono; e quel loro salire a piedi, e il salire e lo scendere dell'ascensore, unitamente ai vari e insistenti rumori, rivelano i pensieri dei due amanti e determinano un montaggio associativo di idee: l'ascensore ne ricorda un altro, quello di Ferrara, dove avvenne il primo delitto. Il proposito che la donna sta maturando, appare in una limpida evidenza allorché, dopo aver gridato il suo odio per il marito, Paola guarda dall'alto la tromba delle scale. Il fatto che i complessi movimenti di macchina, e in genere tutta la tecnica impiegata da Antonioni, non diano alcun fastidio (quel senso di mal di mare, ad esempio, cui sono legati i film dei registi così detti motorizzati) e quindi non si "sentano" minimamente, tale fatto sta a testimoniare la loro funzionalità, che sorpassa i tentativi di un Olivier, dove carrellate panoramiche e gru sono talvolta decorative. Al fine di non interrompere brutalmente i movimenti della "camera", i pochi stacchi il più delle volte hanno un accordo direzionale, sia all'interno che all'esterno, tra il quadro che precede e quello che segue. (Paola, nella sua camera da letto, ha lo sguardo fisso nel vuoto: pensa al delitto, a Guido; la scena si stacca sulle spalle di Guido in agguato, vicino al ponte. Enrico ripreso nella macchina, di fronte; la scena si stacca sulle spalle di Paola nella camera da letto). In queste, e in altre inquadrature, l'elemento sonoro (rumori e musica), oltre a quello plastico, intende acuire e intensificare su una certa direzione il "clima" psicologico, anche se l'impiego dei rumori non presenta una vera novità: si ascoltino l'aeroplano e i cani che latrano nella notte mentre Guido attende la macchina di Enrico, il treno e i fischi della locomotiva nella scena in cui i due amanti si ritrovano nella camera ammobiliata, nella periferia. Non nuovo anche l'impiego a "leit-motiv" della musica, ma singolare l'uso del sassofono accompagnato dal piano: sassofono che interviene ogni qual volta si tocca il tema della

morte avvenuta (Giovanna) o da venire (Enrico): quando il "detective" apprende che l'"altra" è perita in un incidente; mentre Paola legge, all'idroscalo, la lettera dell'amica ferrarese; nei momenti in cui sorge l'idea del nuovo delitto; nella scena dell'indossatrice che, abbandonata dall'amante, passeggia con Guido. (La donna parla dei legami del matrimonio; e l'uomo pensa, evidentemente, alla "necessità" di sopprimere Enrico). Al tono, e alla impostazione intimista del film, si uniforma anche la direzione degli attori, intesa da Antonioni come elemento di particolare importanza e, soprattutto, come ricerca del gesto e dell'espressione. Per tutti i motivi accennati, sia la tecnica della recitazione che la tecnica narrativa passano, dallo stadio grammaticale, sintattico, a quello del linguaggio: di uno stile.

Questi, e non son pochi né trascurabili, i risultati positivi raggiunti da Antonioni; su tali risultati gravitano corrispondenze con altri autori, influssi consapevoli e inconsapevoli: da alcuni dei quali derivano anche i limiti e i difetti in cui si muove *Cronaca di un amore*. Si è parlato, a proposito di influenze, di Visconti e del cinema francese. Ma quale cinema francese? Non esistono certo corrispondenze tra Antonioni e un Duvivier (regista ancora oggi sopravvalutato) o un Renoir. Alcuni hanno fatto, meno approssimativamente, il nome di Carné: e senza dubbio, con quest'ultimo, Antonioni ha interessi in comune, punti di contatto e d'avvio. E sono proprio certi interessi del regista di *Le jour se lève* che Antonioni mette in rilievo in un suo notevole saggio (1): anzitutto « un'intima sottile collaborazione tra l'uomo e il regista », una tecnica intesa « come perno dello stile », non meccanica, una specie di giuoco grammaticale fine a se stesso, ma una tecnica che « avendo conoscenza della sua funzione, risolve, illumina, non dominando né lasciandosi dominare » (e di qui, in entrambi, la fluidità del racconto, la « raffinatezza e l'astuzia di certe situazioni »); il « bisogno di essere all'opposizione, di invertire un ordine e stabilirne un altro, di essere insomma un capo-scuola »; un male che si personifica con la massima evidenza e un bene che prende nome di rado non per questo assente ma semmai suggerito come punizione ("E adesso?", domanda Paola alla fine. "Adesso", risponde Guido, "non possiamo più, non lo senti?"); una posizione acritica; un tendere più che alla polemica sociale ad altro, non tanto ad una morale quanto alla forza con cui si affonda nella realtà dei fatti per rappresentarli « nella logica e fatale concatenazione ». E ancora certe preferenze per figure lente e amare, per esterni tristi e autunnali, per alcune tinte notturne e asfittiche bagnate; e, nella musica, per le note singole e i motivi semplici e ricorrenti. Eppure, nonostante questi non pochi punti in comune, lo spirito di Antonioni è diverso, talvolta contrastante. Carné drammatizza tutto, anche il non drammatizzabile; Antonioni tende a sdrammatizzare anche il drammatico, nel senso che cerca di dargli un tono più delicato, meno violento. "Cronaca di un amore", avverte il titolo: non "storia", ma racconto distaccato; fatto quasi consueto, di tutti i giorni. Carné è romantico, talvolta anche sentimentale; Antonioni vuole essere antiromantico; e

non si accontenta di abolire il lieto fine, va oltre; intende abolire la "vittima" e insieme l'"eroe". Gli incontri e i rapporti tra Nelly e Jean in *Le quai des brumes* e tra Francesco e Francesca in *Le jour se lève* sono poetici; gli incontri e gli amplessi di Paola e Guido hanno un'altra natura, una diversa inquietezza: sono sensuali ed erotici come in *Ossessione* (dove pure una donna spinge l'amante ad uccidere il marito; ma senza, nei due complici — i quali si macchiano anche materialmente del delitto — una precedente esperienza analoga) o come nella trilogia sessuale di Pabst. Più che a Carné, l'Antonioni di *Cronaca di un amore* si avvicina a Visconti, al regista viennese e a Bresson. Come Bresson e Pabst, egli si serve dell'azione esteriore per narrare



una azione interna, e intende l'ambiente come stato d'animo nei personaggi e che nasce e si determina da questi; i quali sono pochi (almeno in Bresson) per offrire la più ampia possibilità di scavarne le psicologie, i rapporti più sottili: sia reciproci, sia rispetto alla scenografia, ai costumi, al racconto che gravita tutto, o quasi, sull'universo di una sola persona (Hélène in *Les dames du Bois de Boulogne*, ad esempio; Paola in *Cronaca di un amore*). Con Bresson, Antonioni ha più in comune quel tendere alla semplicità per sacrificare lo sviluppo drammatico all'espressione psicologica; con Pabst l'elemento sessuale, certo espressionismo (si veda la scena nella camera in cui vive l'amica ferrarese di Paola) e la costruzione della protagonista: la recitazione e lo stesso fisico di Lucia Bosè si rifanno alla Louise Brooks di *Die Büchse*

der Pandora (« Lulù »). E non, come qualcuno ha detto, al vecchio "divismo" del cinema italiano.

Ora, proprio da alcune delle corrispondenze accennate, da certi punti di contatto con Carné Bresson e Pabst derivano, ripetiamo, le ristrettezze in cui si muovono Antonioni e il suo film. A che cosa conduce, in *Cronaca di un amore*, il "parlar distaccato" del regista? E la sua posizione acritica? E quel suo modo di intendere l'intimismo che, ispirandosi tra l'altro alla trilogia sessuale di Pabst, cerca di portare nel realismo italiano per indicare e tentare una nuova via? Una posizione acritica, intanto, è tale solo nelle apparenze, o nelle intenzioni, se vogliamo. Anche se voluta di proposito, l'autore — proprio perché essere pensante — non potrà mai avere una posizione obiettiva, tutt'al più ad essa avvicinarsi. Il problema è soltanto di quantità. Coscientemente o incoscientemente, i personaggi, anche quando si vogliono dare "così come sono" (esporre semplicemente dei fatti), denunciano sempre, chi più chi meno, una certa simpatia o antipatia rispetto al regista: la quale avrà dirette o indirette influenze sullo spettatore, capovolgendo magari i termini di partenza, l'assunto del film; capovolgimento di cui magari lo stesso autore non si accorge; come appunto capita, e in seguito vedremo, allo stesso Antonioni nei riguardi di Enrico. E l'assunto di *Cronaca di un amore* si identifica sì con un problema di coscienza, di un rimorso che non può dare l'avvio ad una nuova vita, in quanto la libertà materiale intesa nella sua pienezza presuppone una libertà morale (Giovanna e Enrico separano i due amanti quando sono vivi, e quando sono morti). Ma un problema particolare, anche quello del tradizionale triangolo cui si rifà Antonioni, deriva da altri problemi più generali e non per questo meno sostanziali; investe tutto un costume e quindi una società. E dimostra di averlo ben capito Antonioni se sceglie, come protagonista della sua "cronaca", la moglie di un ricco industriale e se ambienta la vicenda nella Milano dell'alta borghesia. E' evidente che, nel momento stesso in cui avviene questa scelta, ad essa non può essere estraneo un determinato intento a carattere sociale. In fatti è altresì evidente che interesse del regista è il penetrare nel mondo accennato attraverso la posizione di linguaggio e stilistica che abbiamo visto; attraverso l'analisi interna dei personaggi: metodo peculiare al narratore intimista. Senonché, preoccupato come è di scavare all'interno di Paola e di Guido, limita le loro psicologie, le isola quasi nel tempo e nello spazio: esse non suggeriscono sufficientemente quanto avviene fuori, non dicono quanto dovrebbero dell'ambiente. E non tanto per l'esclusione fisica di tale ambiente; la quale rientra nel metodo, nello stile adottato. Non a caso, o per comodità di realizzazione, Antonioni mette nel suo film quella Milano quasi deserta, quella solitaria uscita dalla Scala, quei pochi passanti nelle vie e nei giardini, quel "clima" rarefatto attorno ai due amanti e al mondo dei ricchi; sono tutte cose che vogliono avere, ed hanno, un valore simbolico di isolamento di un mondo rispetto ad un altro. Ma, ripetiamo, rimane assente anche il mondo che il regista vuole

GUIDO ARISTARCO

(Continua in terza di copertina)

NUOVE "STUPENDE FRODI" TRA SCARPE CHE BALLANO



Sopra: da «Samson and Delilah» di Cecil B. De Mille.



Sotto: da «The Barkleys of Broadway».



Sopra e sotto: da «Aventurera» di Tito Gout.



LA SCENA più importante del film Samson and Delilah è, naturalmente, il crollo del tempio per opera di Sansone che ne smuove le colonne. Quindici anni fa Cecil B. De Mille aveva girato un altro Samson and Delilah, e il tempio venne ricostruito a grandezza naturale; la qual cosa non è oggi possibile date le nuove esigenze delle riprese a colori e gli alti costi delle scenografie. Così il reparto "effetti speciali" della Paramount, sotto la direzione di Gordon Jennings, ha ricostruito, con la minima spesa consentita e usando la più moderna tecnica in questione di trucchi cinematografici, quanto era richiesto dalla sceneggiatura. Dopo avere eseguito varie prove con pellicola monocolor, al fine di calcolare i tempi di innesto delle varie scene, si passò alla ripresa definitiva. Per l'occasione fu impiegato un nuovo apparecchio di G. Jennings e L. Stancliff, il "repeater", che consiste nella applicazione di speciali congegni elettronici alla macchina da presa ed ha lo scopo di facilitare il sincronismo in istampa delle varie scene riprese separatamente. La scena del tempio fu divisa in tre sezioni.

a) La parte davanti o in primo piano, dove vi sono persone che si muovono. Tale parte è stata ricostruita in scala naturale e la ripresa effettuata con mascherati i due terzi superiori alla scena.

b) La sezione di centro, parte in grandezza naturale e parte in miniatura. Le persone di questa sezione furono riprese separatamente su sfondo nero e sovrainpresse poi alla scena in stampatrice ottica, per mezzo di speciali mascherini (1).

c) La sezione di fondo, completamente in miniatura. Le persone, come nella precedente, furono riprese su sfondo nero e poi aggiunte alla scena del modellino usando i mascherini.

La riunione di tutte queste riprese su una sola pellicola ha dato la scena completa del tempio. Le scene della distruzione del tempio sono state completamente girate con modellini e le persone, riprese separatamente su sfondo nero, furono poi aggiunte in stampatrice ottica nella stampa finale. Primi piani e mezzi campi lunghi alternati a queste scene principali, aiutarono a completare l'effetto. La caduta dell'idolo fu ripresa al rallentatore.

Con una serie di trucchi combinati e basati sul medesimo principio dei precedenti, è stata ripresa la sequenza delle scarpe che ballano nell'ultimo film a colori di Walters con Fred Astaire: The Barkleys of Broadway. Questa scena, studiata dallo stesso Astaire, è stata validamente realizzata da Irving Reis, capo del reparto trucchi della M.G.M. In una calzoleria, dove si riparano scarpe per teatro, entra per ritirarle un paio il ballerino Les Clark: le prova facendo alcuni passi di "tap", ma non soddisfaccendogli la riparazione, dà istruzioni a Fred Astaire e se ne va. Le scarpe di Les Clark, lasciate sul banco, si mettono a danzare da sole. Fred Astaire allora se le mette ed inizia a ballare, seguito da varie paia di scarpe che sono nel negozio. Per realizzare questa semplice scena, che vista sullo schermo dura pochi minuti, vi si impegnarono tre giorni di ripresa e il reparto

trucchi lavorò due mesi prima di licenziare la copia finale. Il trucco, studiato in tutti i suoi particolari, fu ripreso in un primo tempo con pellicola in bianco e nero. Il lungo procedimento può riassumersi in quattro operazioni:

1) Ripresa normale a colori della scena base nella quale balla Astaire. Il sincronismo è ottenuto col "play-back".

2) Ripresa delle scarpe che ballano. Su sfondo e pavimento neri ballano sei uomini tutti vestiti di nero e dei quali si vedono soltanto le scarpe bianche. Segni sul pavimento guidano la danza, in maniera da ottenere posizioni e movimenti sincroni rispetto a quelli di Fred Astaire. Musica: "play-back".

3) Completamento delle scarpe che spariscono quando i ballerini incrociano i piedi, o cancellatura totale nel caso che le scarpe passino dietro a Fred Astaire, per mezzo della tecnica impiegata nei disegni animati, proiettando fotogramma per fotogramma i pezzi di pellicola ai quali deve essere aggiunto o tolto qualcosa, su apposite celluloidi dove un disegnatore completa il lavoro. Queste celluloidi vengono poi rifotografate in maniera da completare il negativo.

4) Costruzione del mascherino mobile.

5) Stampa definitiva su un unico positivo a colori.

In una scena del film Aventurera di Gout, Ninon Sevilla doveva ballare in piano americano con se stessa ripetuta nove volte sullo sfondo. Per questo trucco le soluzioni sono varie: uso di mascherini o di specchi o prismi o del mascherino mobile e via dicendo. Alex Phillips, il direttore della fotografia, non disponendo a Città del Messico di un reparto trucchi organizzato come quelli di Hollywood, ha risolto il problema in una maniera nuova e geniale. Ha giocato sul bilancio delle luci, ossia dando una illuminazione molto più forte alla figura in piano americano rispetto alle figure in campo lungo. Ripresa dello sfondo: illuminazione uniforme, la pellicola è impressionata nove volte; la ballerina viene ripresa la prima volta a sinistra, retrocessione della pellicola al punto di partenza, ripresa della ballerina nella seconda posizione, e così via fino a completare le nove figure. Musica: "play-back". Ripresa del piano americano: illuminazione molto più forte della precedente. Ripresa normale sovrainpressa alle altre nove. L'illuminazione più intensa evita l'effetto della figura trasparente, o "fantasma", che risulta quando due scene vengono sovrainpresse senza fare uso del mascherino mobile. Musica: "play-back".

F. R. PERSICHINI

(1) Il «mascherino mobile», o «traveling matt», è oggi comunemente usato in cinematografia: su una pellicola trasparente viene impressa in nero la maschera dell'area che si vuole coprire (le persone nel caso di Samson and Delilah; le scarpe nel caso di The Barkleys of Broadway); questa pellicola viene passata nella stampatrice contemporaneamente a quella che si vuole stampare: ne risulta che l'area del mascherino non è impressionata. In un secondo tempo viene impresso sulla stessa pellicola quanto la maschera riproduceva.

CIRCOLI DEL CINEMA

LO STATUTO-TIPO

UNA DELLE più importanti risoluzioni del IV Congresso nazionale dei circoli del cinema diventerà una realizzazione concreta nelle prossime settimane. Si tratta dell'adozione dello statuto-tipo da parte di tutti i circoli del cinema della F.I.C.C. Constatata la necessità di addovere ad una piattaforma statutaria comune, il recente congresso ne ha elaborato uno schema che — attraverso le norme di applicazione fissate in una riunione del Consiglio direttivo — viene ora presentata in ogni circolo alle singole assemblee generali. Entro il prossimo 31 dicembre i soci di tutti i circoli federati saranno stati chiamati a prendere conoscenza, a discutere, ad approvare, o magari a respingere le norme statutarie fondamentali che d'ora in avanti saranno la base tipica e inconfondibile dei circoli del cinema. Fino a questo momento, la spontaneità aveva dominato. Cinque anni fa, da quando in Italia le libertà democratiche riconquistate hanno permesso di nuovo ai cittadini di liberamente riunirsi, sono cominciati a sorgere circoli del cinema e cineclub sotto le più varie forme organizzative e con le basi statutarie più diverse. Talvolta senza nessuna base di questo genere. Esaminando le caratteristiche comuni agli statuti dei circoli del cinema più vecchi, salvo qualche rara eccezione, troviamo quasi costantemente un certo spirito involontariamente antidemocratico, un desiderio palese di difesa dall'eventuale volontà dei soci, che si esprimono in articoli e disposizioni molto abilmente congegnati per limitare — per esempio — il diritto di voto nelle assemblee sociali ad una ristretta categoria di membri qualificati dell'associazione (in genere i soci effettivi — categoria chiusa o controllata — cui fa eco la categoria dei soci « paria », i soci aderenti o ordinari che possono solo pagare le quote, vedere i film, e star zitti alle assemblee). Oppure, un'altra forma ancora più drastica per esprimere i suddetti sentimenti o desideri, è quella di garantire per statuto la maggioranza negli organi direttivi ai soci fondatori i quali si assicurano in tal modo — e per sempre — la direzione dell'attività del circolo, lasciando alla massa dei soci il diritto di eleggere la minoranza. Senza parlare di quei circoli dove i soli fondatori costituiscono la assemblea generale, mentre i soci non hanno nessun diritto.

Questa situazione, che caratterizza la struttura interna di un numero limitato di cineclub, può in certo senso giustificarsi, almeno in parte, considerando le difficoltà, gli sforzi e i sacrifici personali compiuti a suo tempo da questi gruppi di fondatori dei primi circoli per costituire la loro associazione e soprattutto per farla vivere. Allora non esisteva una federazione, i circoli erano pochi. Per i promotori di questi primi organismi di cultura cinematografica il problema più importante era quello di conquistarsi la fiducia dei distributori di film, delle cineteche, per ottenere le programmazioni. Bisognava dar delle garanzie, esser conosciuti personalmente, dato che non esisteva altro mezzo per contraddistin-

guere una iniziativa seriamente culturale da imprese speculative o comunque para-commerciali, o addirittura da iniziative di veri e propri avventurieri che si tenevano un film senza dar più segno di vita. Per ragioni come queste ed altre dello stesso genere, si può comprendere come i «fondatori» dei primi circoli abbiano sentito l'esigenza di garantire una continuità nella direzione delle loro associazioni. E si può anche comprendere che il sentirsi veri e propri « pionieri » o « missionari » in una attività culturale quasi vergine in Italia, li ponesse in uno stato d'animo di difesa istintiva verso i soci « normali » che ancora dovevano essere iniziati ai regni della cultura cinematografica sollevandoli dalla barbara depravazione del gusto corrente acquistato frequentando abitualmente gli spettacoli cinematografici commerciali. Ma da un'altra parte si è visto che certe antidemocraticità erano invece suggerite da un malsano desiderio, oltretutto fondamentalmente anticulturale, di rinchiudersi in circoletti di « élite », in cenacoli di amici, per sviluppare disquisizioni più o meno calligrafiche o comunque accademiche. Nessuno scopo di diffusione della cultura, anzi un senso di aperto disprezzo per la massa dei soci cui si assegnava l'unico dovere di permettere, con le loro alte quote, di noleggiare film, anteprime, ecc. Così sono nati alcuni di quei cineclub che da una parte hanno questo piccolo gruppetto di « iniziati » rinchiuso in se stesso, dall'altra una massa di soci incolti che frequentano le proiezioni per snob, per essere « à la page », perfino talvolta per farsi citare sul giornale locale come persone di cultura.

Evidentemente oggi la situazione è molto diversa. I molti cineclub sorti in questi ultimi tre anni hanno trovato fin dalla loro costituzione una Federazione nazionale e sono stati da essa stessa indirizzati nei primi orientamenti. Inoltre, il risveglio artistico del cinema italiano è un fenomeno ancor più vasto di risveglio e di fermento culturale di lunghi strati della società italiana, han fatto sì che la maggior parte dei circoli del cinema rappresentasse in concreto un'esigenza organizzativa non più soltanto di gruppetti di amici appassionati

dei buoni film, ma di tutti gli spettatori coscienti dell'importanza culturale e del valore artistico del cinematografo. Spontaneamente, quindi, questi circoli si davano statuti molto più semplici, meno arzigogolati, intesi soltanto a garantire la regolarità della gestione, il controllo dei soci sui dirigenti, la apoliticità e la non commercialità dell'associazione, con alla base una norma fondamentale di democrazia. Così, per un processo di elaborazione maturata attraverso anni e in un numero di esperienze diversissime, si son potuti concretare i lineamenti di uno statuto-tipo che potesse servire di base per una regolamentazione unitaria in questo campo, su piano nazionale. Questa esigenza si è fatta sempre più viva, non solo nei circoli ma anche presso la F.I.C.C. e le stesse autorità governative, sia centrali che periferiche. Dalla spontaneità delle prime sparute associazioni, siamo giunti ad un movimento culturale che rivela sempre più la sua vitalità e la sua influenza. Il numero dei circoli del cinema esistenti e la necessità di identificare e di distinguere chiaramente queste associazioni da altre che già esistono o che potrebbero sorgere ingenerando confusione o sfruttando l'equivoco per avallare col pretesto della cultura cinematografica iniziative commerciali o politiche, richiedono assolutamente che questa nuova forma di organizzazione culturale che sono i circoli del cinema, sia ben contraddistinta ed abbia caratteristiche sue proprie inconfondibili. Di qui l'esigenza di uno statuto-tipo, e la presentazione di un progetto al IV Congresso nazionale da parte della Segreteria generale della F.I.C.C. Il testo approvato (e che ora viene sottoposto ai circoli) è in sé completo: costituisce cioè uno schema che un circolo può adottare integralmente, precisando soltanto quegli elementi che variano caso per caso. Non si è voluto però imporre questo testo come unico e immutabile; è stato perciò deciso che il testo completo venga presentato ai circoli a titolo indicativo, vincolandosi però all'osservanza (e quindi alla inclusione nel loro statuto, con relativa decadenza di ogni norma contrastante) di alcuni articoli dello stesso statuto-tipo che rappresentano, per così dire, i « principi fondamentali e inderogabili » che caratterizzano un circolo del cinema. Questi principi sono: anzitutto, l'art 2 che definisce gli scopi di un circolo del cinema e che è ripreso integralmente dallo statuto internazionale dei cineclub. Esso dice:

Una inquadratura di «L'accalappiacani», documentario realizzato da alcuni soci del circolo del cinema di Pisa. Regia: Giuliano Biagetti; fotografia: Carlo Fiore; musica: A. Canuscioli.



Il circolo del cinema è una associazione senza scopo di lucro e assolutamente apolitica; ha per fine essenziale lo sviluppo e la diffusione della cultura cinematografica, particolarmente attraverso la proiezione di film in forma privata. Vuol contribuire, con tutte le possibilità, al progresso della cultura cinematografica, degli studi storici, della tecnica e dell'arte cinematografica, allo sviluppo degli scambi culturali tra i popoli e all'incoraggiamento alla cinematografia sperimentale. Tale articolo non ha bisogno di commento: gli scopi e il carattere non commerciale ed apolitico vi sono chiaramente espressi. Poi, l'art. 3, pure ripreso dallo statuto internazionale, che specifica le caratteristiche di non commercialità dei circoli del cinema: *Non avendo alcuno scopo di lucro e commerciale, il circolo del cinema osserva le seguenti norme:* a) i fondi raccolti saranno esclusivamente utilizzati per i fini definiti all'art. 2. Non possono in nessun caso essere suddivisi tra i membri e gli amministratori; b) la funzione di amministratore di un circolo del cinema è essenzialmente gratuita e non può essere oggetto di alcuna retribuzione quale che sia; c) in caso di scioglimento e di liquidazione del circolo, l'attivo deve essere distribuito ad una associazione che persegua scopi affini e non può in nessun caso essere diviso tra le persone fisiche che compongono quel circolo. Quindi, con gli articoli 4, 5 e 6 si determinano le norme principali che regolano l'attività dei Circoli e l'iscrizione dei soci. Infine, con l'art. 9, si garantisce a tutti i soci indistintamente (esclusi solo gli onorari) il diritto di voto deliberativo nelle assemblee in modo da assicurare la democraticità dell'Associazione. A quest'ultima norma, il Congresso di Livorno ha voluto ammettere una deroga, dopo che una vivace discussione si era avuta con qualche delegato, che riteneva inapplicabile in tutti i casi la formula democratica. Chiarito in linea di principio che non si trattava di sanare una inammissibile e ingiustificabile sfiducia verso i soci negando loro di partecipare col voto alla vita del circolo, ma che ci si preoccupava di garantire ai circoli di recente costituzione e nati in particolari condizioni (come per esempio nell'Italia meridionale) una efficiente e continuativa direzione per dare all'associazione una base organizzativa solida, si è accettato che — qualora ciò venga richiesto da una particolare situazione — « I circoli di nuova costituzione possano eventualmente funzionare durante i primi due anni di attività senza applicare le norme di cui all'art. 9 dello statuto-tipo riguardanti il diritto di voto ai soci aderenti purché il Comitato promotore od i soci fondatori che dirigono il Circolo senza essere eletti o confermati dall'assemblea generale dei soci, provvedano all'atto dell'iscrizione dei soci medesimi a sottoporre loro lo statuto e la norma derogativa per l'approvazione ».

Il movimento dei circoli del cinema, col raggiungimento di questa base statutaria unica e caratterizzatrice, si pone finalmente un obiettivo di grande portata: quello di darsi una fisionomia precisa, anche giuridicamente; quello di arrivare a farsi riconoscere come una struttura nuova, viva e operante, nella vita culturale italiana.

VIRGILIO TOSI



SEQUENZE - « Letterato al cinema », a cura di Attilio Bertolucci - Parma, a. II, n. 9, maggio 1950.

LE RIVISTE

QUALI sono stati e sono i rapporti tra letteratura e cinema? Il nono fascicolo di Sequenze ha un titolo significativo: Letterato al cinema, ma all'interrogativo risponde solo molto parzialmente. Il discorso potrebbe essere assai più ampio, più nutrito, e più impegnativo. E dovrebbe essere fatto per eliminare tante confusioni, per chiarire tanti equivoci. Il fascicolo, curato da Attilio Bertolucci, si accontenta invece di proporzioni una interessante antologia di giudizi, di opinioni, di impressioni di letterati illustri o no sul cinema. Si tratta di un primo florilegio, di « un avvio non sistematico », dice il redattore, e prendiamo atto di questi suoi scrupoli. Certo, non deve essere agevole andare a caccia di articoli comparsi su giornali. La stampa ha una vita molto breve. In questo primo quaderno dedicato al problema dei rapporti tra letteratura e cinema sono contenuti soprattutto vecchi brani, alcuni proprio divertenti, altri penosi. Fa una certa impressione infatti leggere certi verdetti o certi paradossi. Le date non bastano a giustificarsi. Pirandello: « Non c'è secondo la mia maniera di vedere assurdo più grande degli esperimenti che si stanno facendo in materia di cinema parlato. Fin dal principio lo considero un'esperienza senza esito ». D'Annunzio: « Il cinema deve dare agli spettatori le visioni fantastiche, le catastrofi liriche, le più ardite meraviglie: risuscitare il meraviglioso... So che oggi i "trucchi" sono innumerevoli e penso che nei "trucchi" appunto sia la potenza vera e invincibile del Cine ». Bontempelli: « Non si capisce perché il muto e il parlato non possano avere due sviluppi autonomi, come li ebbero il dramma e il melodramma », ecc. ecc., quanta polvere si è posata su queste righe, gli anni nei quali vennero scritte paiono così lontani.

Eppure consola trovare tra tante parole sparse, tra tante previsioni bruciate e rattoppate dal senno di poi, qualche pagina acuta, viva come Espresso sul cinema di Montale, del marzo '27: il cinema visto non come un'arte nuova, ma come un tecnica nuova — e si sa che nessuna tecnica è arte se anche dall'arte sia inseparabile — che può essere padroneggiata con risultati d'arte; si veda il caso dell'autore-attore (Chaplin) visto come il più propizio al raggiungimento di tali effetti. Montale proponeva una questione essenziale: « Si loda il cinema arte di tutti, arte di folla, arte pienamente tempestiva e attuale-classica in fin dei conti come le canzoni popolari e i "charleston" di moda. Ma c'è il caso che il cinema non sia per i più che una sorta di teatro inferiore, più economico, domestico e spiccio dell'altro; e che il suo "quid" specificamente artistico, che non è nel genere, ma in qualche opera soltanto, non sia che la solitaria appercezione di vari privilegiati?... Resterebbe da concludere che l'arte vera d'oggi è più che mai arte di pochi e per pochi e che il fenomeno collettivo cinema rientra nella moda dello sport ecc. non in un campo rigorosamente spirituale ». Montale si chiedeva se mai in futuro il pubblico sarebbe arrivato a sentire nel cinema quello che sentivano i pochi. « Il tempo deciderà; e dirà se lo scroscio di riso che accompagna oggi il corpo di Charlie Chaplin sporgente sull'abisso sia lo stesso che sollevano le cadute di Ridolini; e se abbia in sé alcunché di più doloroso e consapevole, come pensano taluni, come penso io stesso talvolta. In questo caso una sensibilità cinematografica sempre più diffusa sarebbe innegabile... Quel giorno l'abisso che divide il cosiddetto pubblico dalla cosiddetta arte d'eccezione potrebbe essere in

parte colmato... ». Sono argomentazioni vivaci queste di Montale e fa piacere rileggerle oggi. Ed è strano leggere accanto ad esse l'affermazione di Angioletti: « I letterati farebbero bene, a parer mio, se cercassero di scrivere meglio che possono cose notevoli su se stessi e sui loro simili o sul paesaggio e sulle nuvole, ricordarsi che l'arte è lunga e che spesso non basta una vita intera a dar forza concreta alla propria vocazione; padronissimi poi di andare al cinematografo, al circo equestre e alla gara di tennis, a divertirsi e a riposarsi il cervello come fanno tutti gli onesti borghesi e popolani di questo mondo ». Per fortuna a compensare tanta intransigenza possiamo leggere in Sequenze un intelligente, serrato scritto di Flora, le citazioni dal quale dovrebbero essere qui troppe.

Insomma, pur nella limitatezza della scelta — la maggior parte degli scritti sono ripresi da un fascicolo di Solaria del '27 dedicato al cinema — ce n'è per tutti i gusti nel nono numero di Sequenze. Tra articoli letti di detrattori, fautori e troppo spesso teorici a sproposito, devono essere segnalati due esempi di critica intelligente e precisa a film, due esempi di come non esistano barriere tra letteratura e cinema, quando osservatore ed esaminato abbiano le loro valide ragioni e giustificazioni artistiche: la critica di Cecchi a Tabù di Murnau e quella di Moravia a Viaggio senza fine di Ford. Prose limpide, esame esauriente, giudizio sereno, cultura e sensibilità. Evidentemente, cheché ne abbia detto Angioletti, i letterati possono andare al cinema anche non per divertirsi, ma per prendere conoscenza di un fatto di cultura, della comprensione e affermazione del quale collaborare con la propria intelligenza. E' questa la conclusione consolante alla quale si arriva sfogliando il fascicolo di Sequenze. Peccato che, come si diceva prima, l'antologia sia molto parziale. Ci sono più pezzi vecchi che nuovi. Così permane una certa aria disorientata di rievocazione di un passato non ancora alle nostre spalle. Aspettiamo ora che Bertolucci, o chi per lui, mantenga la promessa e ci dia in un futuro non molto lontano un supplemento che sopprima alle varie deficienze di questa antologia. Dal florilegio si potrebbero tirar fuori elementi precisi, dati esaurienti per quel discorso sui rapporti tra letteratura e cinema che occorrerebbe fare una volta per tutte.

ORESTE DEL BUONO

CARLO GAVOSTO: « Il cinematografo. La amministrazione economica delle imprese di proiezione », Torino, Giappichelli, 1949.

I LIBRI

QUESTO libro di Carlo Gavosto apre una collana di studi, patrocinata dall'Istituto di ricerche economico-aziendali, della Facoltà di economia e commercio dell'Università di Torino. Sembra nell'impostazione scientifica della materia, materia evidentemente arida per la sua stessa natura, lo studio del Gavosto è compilato in un modo così brillante, da renderne la lettura piena di fascino. Attraverso i concetti esposti dall'autore e avvalorati da una puntuale indagine statistica, penetriamo nel « mistero » economico delle imprese di proiezione (in termini correnti: cinematografi o sale di spettacolo), e assistiamo alle varie fasi della loro attività. L'esame prende l'avvio dal momento in cui l'impresa sorge e prosegue metodicamente attraverso tutti gli elementi che concorrono a dar vita all'impresa stessa tenendo come guida la fondamentale legge economica della domanda e dell'offerta, nel riflessi del bene che è oggetto di vendita e di acquisto: lo spettacolo cinematografico.

A questo punto, per dare un quadro organico dello studio, è opportuno seguire l'autore nelle varie parti della pubblicazione. Dopo una breve ma succosa introduzione sulle origini e sugli sviluppi del cinematografo come fonte di spettacoli, nella prima parte sono esaminate le dimensioni e le condizioni dell'ambiente in cui agisce l'impresa di proiezione. Attraverso l'esame vengono opportunamente passa-

ti in rassegna, nei loro reciproci rapporti, tutti i fattori che influenzano l'ambiente, dalla località dove sorge la sala di spettacolo al livello economico-sociale della popolazione, dal clima alla concorrenza, dalle oscillazioni della domanda alla convenienza degli investimenti finanziari, ecc. L'esposizione dei concetti ha un tono decisamente didattico e una particolare cura è posta nella individuazione di tutti quegli errori di solito commessi per la poca conoscenza della natura particolare dell'impresa di proiezione. Gli indici statistici sono il materiale dimostrativo su cui appoggia l'enunciazione di qualsiasi concetto, specialmente là dove i problemi possono avere un'influenza decisiva sul buon andamento dell'impresa. Ai costi di produzione è dedicata la seconda parte del volume. I costi sono prima suddivisi a seconda della loro natura, in relazione alla vita dell'impresa, poi elencati ad uno ad uno ed esaminati nelle varie caratteristiche. Secondo la prima suddivisione abbiamo i costi congiunti, i costi fissi e i costi variabili: di ognuno veniamo a conoscere caratteristiche e importanza. Nella successiva elencazione, attraverso un metodo di indagine completo e pratico, passiamo in rassegna i costi pluriennali relativi all'ammortamento dell'impianto, fabbricato e terreno; i costi di manutenzione e riparazione; i costi relativi al personale; i costi dei carboni, dell'energia elettrica, di riscaldamento o condizionamento d'aria, di pubblicità, di "borderaux", di affitti, di noleggio e di accessori. Ogni elemento di costo è poi messo in relazione ai periodi di maggiore o minore attività dell'impresa e quindi in relazione alla maggiore o minore incidenza sul costo totale. L'autore si sofferma in modo particolare su quei costi ai quali di solito si attribuisce poca importanza, ma che nel loro complesso possono influire notevolmente sul prezzo dell'offerta, specialmente quando la domanda assume particolari atteggiamenti. Un numero considerevole di pagine è poi dedicato al noleggio dal punto di vista tecnico, giuridico e commerciale, in funzione sempre di costo di produzione.

La funzione del volume è evidentemente, come già abbiamo detto, didattica: i ragionamenti dell'autore sono rivolti a determinare particolari atteggiamenti positivi a seconda delle circostanze. E' quindi più che naturale che una parte della materia, la terza, sia inquadrata nella politica delle vendite, vale a dire nella contropartita dei costi di produzione, cioè dei ricavi. I ricavi a loro volta sono concretizzati dal prezzo di vendita, fattori importantissimi in qualsiasi impresa, ma della massima delicatezza nelle imprese di proiezione. L'autore dice testualmente:

« L'economia di mercato, pur fondandosi sulle libere scelte individuali, è dominata da un'autocrate, da un signore assoluto che ne controlla ogni sua vitale manifestazione: il prezzo. Ignorarlo è impossibile... ». Una cura particolare deve quindi essere impiegata nella determinazione del prezzo, seguendo i vari metodi a seconda delle circostanze, tenendo in particolare evidenza le caratteristiche di elasticità della domanda di spettacoli. Nella determinazione del prezzo è anche opportuno avvalersi della discriminazione dei posti, in relazione alla posizione geografica della sala di proiezione e alla psicologia del ceto che abita la zona. Il prezzo, in ultima analisi, è anche in derivazione diretta delle condizioni di monopolio o concorrenza in cui agisce l'impresa: questi principi economici però, di fronte alla particolare natura dello spettacolo cinematografico, debbono necessariamente subire di volta in volta degli adattamenti, a seconda della cui tempestività, l'impresa può avere risultati negativi o positivi. E' sufficiente pensare, ad esempio, da un lato alla rigidità dell'offerta dovuta alle dimensioni della sala di spettacolo; dall'altra alla oscillazione della domanda di spettacolo, in dipendenza di fattori di natura eterogenea e, qualche volta, imprevedibile. E' proprio attraverso il filtro del prezzo che l'imprenditore può regolare o quanto meno modificare l'andamento economico della sua offerta, in rapporto alla domanda del mercato.

La quarta parte del volume è dedicata alle dimensioni dell'impresa (da non confondersi con le dimensioni del locale) ed in essa sono studiati i rapporti fra le imprese indipendenti, con uno speciale rilievo agli accordi che possono stipularsi fra imprese geograficamente vicine o lontane. Paragrafi sono poi dedicati ai circuiti di sale, alla concentrazione verticale e alla concentrazione orizzontale. Sono citate come esempi di concentrazioni verticali le grandi compagnie americane, quali la « Wp-



Sopra: Nicole Ladmiral in « Le journal d'un curé de campagne », film recentemente diretto da Robert Bresson. Sotto: Claude Laydu e Guibert in una inquadratura tratta dalla stessa pellicola.



stern Elettric » e la « Radio Corporation », imprese che controllano il film dalla produzione alla distribuzione e successiva presentazione, attraverso organismi dipendenti. I vantaggi derivanti da tali condizioni sono formidabili, inquantoché ogni singola fase di attività può essere reciprocamente regolata sulle esigenze dell'altra. E altrettanto dicasi per la concentrazione orizzontale, vale a dire la riunione sotto un unico indirizzo di più imprese di proiezione, agenti in zone economiche uguali o differenti. Questa situazione permette il controllo totale e immediato dell'offerta e consente di attenuare la rigidità dell'offerta stessa in relazione alle oscillazioni della domanda. La programmazione, come elemento complesso, che nelle imprese di proiezione si identifica con la merce che è oggetto di offerta e di domanda, costituisce l'argomento dell'ultima parte del volume in esame. L'autore orienta la propria indagine verso due aspetti della programmazione. In uno esamina il film nelle qualità intrinseche e nei suoi valori artistici, dimostrando una competenza non indifferente anche sul piano estetico e ponendo nella giusta luce il dilemma se si debba, anche dal punto di vista strettamente economico, disporre la programmazione secondo il gusto del pubblico, oppure formare un determinato gusto al pubblico attraverso la programmazione. Sotto l'altro aspetto della programmazione, vengono descritti, con intendimenti di rimedio, i rapporti economici tra il noleggio e l'eserci-

zio, con una particolare insistenza sulla posizione di inferiorità del secondo rispetto al primo. L'esercente si trova il più delle volte a dover acquistare della merce che non conosce o, quanto meno, crede di conoscere, attraverso informazioni e segnalazioni, le quali, il più delle volte, non sono esatte perché influenzate dal noleggio. La tema di permettere alla concorrenza di acquistare quanto gli viene offerto, illusoriamente, in condizioni di privilegio, spinge spesso l'esercente a impegnarsi in lunghi contratti comprendenti merce a lui sconosciuta e, di conseguenza, verso risultati del tutto negativi. Il film è una merce pericolosa, specialmente per le opposte condizioni a cui viene acquistata e poi venduta; ed è per questo che l'esercente deve possedere qualità particolari, per evitare all'impresa che presiede, anche la pur minima avventura, basata sul sentito dire o sull'illusione. La programmazione del film è una materia di scambio che non può essere né immagazzinata, né ceduta a prezzi di liquidazione; ma deve essere venduta secondo un particolare svolgimento, su cui inesorabilmente incidono tutti quei fattori che sono peculiari delle imprese di proiezione, e che sono stati dettagliatamente ed esaurientemente esaminati nel volume.

Un'appendice quanto mai interessante e corredata di esempi pratici è dedicata alle rilevazioni contabili nell'impresa di proiezione.

OSVALDO CAMPASSI



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

EMILIO PANTARI (Teramo). - Cinema, perché negarlo?, ha subito dei ritardi sull'uscita normale. Il motivo nasce dalla Mostra del cinema di Venezia, cioè dal desiderio della redazione di offrire un panorama completo, e dalla conseguente necessità di dar tempo ai collaboratori di scrivere i loro articoli. Poi sono sopravvenuti ritardi tecnici, e una dilazione tira l'altra. Hai inserito nella tua lettera un'allusione racchiusa tra parentesi. Ebbene, hai visto giusto.

PLINIUS (Senza indirizzo). D'accordo per lo pseudonimo. Auguri per il tuo progetto.

LETTORI DI TORINO (**BRUNO LAVAGNINO, BERTINO CAPENNA, ANGELA TORAZZA, ADRIANA DEL CHIAPPO, LUCIA ADORNO, GUIDO CROVELLA, GIUSEPPE LUCCHINI, ALESSANDRO DE LUCA**). Sarete accontentati.

CARLO MARIN (Fanzolo). - Indirizza la tua richiesta alla Amministrazione di Cinema allegando 80 lire. Spiega bene i tuoi desideri e avverti pure che è stato il Postiglione a consigliarti in quel senso. Per il disco di My Darling Clementine (una vecchia canzone del West su parole di Percy Montross) dovresti scrivere alle Messaggerie Musicali di Milano (Galleria del Corso) dove vendevano, sino a pochi giorni fa, un esemplare della serie dei Golden Records (piccoli dischi in pasta gialla, fabbricati dalla casa editrice Simon & Schuster di New York). Richiede le puntine "dolci" soprattutto se viene suonato su un grammofoono non elettrico.

SERGIO TERZITTA (Sestri). - Se il vostro sodalizio ha lo scopo di organizzare le proiezioni solo tra amici, non vedo perché dovrebbe essere soggetto a tasse. Queste entrano in vigore quando la cosa ha carattere ufficiale, con fior di biglietti, e così via. In quel caso si parla alla Società degli autori che ha competenza in materia. Per i documentari di cultura a formato ridotto, provate a rivolgervi al locale Consolato statunitense e al Consolato britannico. Di solito possiedono cortometraggi interessanti che prestano senza chiedere compenso. Ti consiglierò inoltre di rivolgerti alla sede locale della Lux Film (cerca l'indirizzo nell'elenco telefonico) e della Scalera Film. Hanno una buona quantità di film in formato ridotto.

P.G. RICOLFI (Casale). - Di quel film della serie di Mr. Moto (su soggetto tratto dal romanzo presentato in Italia dai Gialli Mondadori col titolo Che ne dite, signor Moto?) penso che il regista sia Norman Foster. Eccoli i titoli originali: "Sangue sul sole"; Blood in

the Sun; "Tragico Oriente"; Behind the Rising Sun; "La figlia di un Samurai"; Der Tochter des Samurai. Da quel romanzo italiano mi pare sia stato tratto il film Il cappello da prete (realizzato da F. M. Poggioli nel 1943).

CINECLUB DI SENIGALLIA. - Meglio tardi che mai, amici. E in ritardo eccovi i dati richiesti: Il demoniaco nell'arte; prodotto nel 1950; regista Carlo Federico Castellani; scenario: Enrico Castellani e Enrico Fulchignoni; soggetto basato su opere fiamminghe; musica di Roman Vlad. E' stato premiato di recente col "Prix Caudou".

ANTONIO FINOCCHIELE (Foggia). - Non conosco un romanzo dal quale sia tratto il film da te citato.

L. RUITRE (Pallanza). - Articoli a carattere tecnico appaiono in questo numero. Per il diploma da operatore cinematografico, interpellala il "protezionista" di qualche cinema di Pallanza; di certo ti saprà indicare il modo per diventare operatore di cabina. Secondo un contratto nazionale collettivo di lavoro - pubblicato per estratto nella Gazzetta Ufficiale del 10 febbraio 1933, n. 34, parte seconda - che ritengo sia ancora in vigore oggi nonostante i vari mutamenti politici, l'operatore deve subire un periodo di prova di due settimane; nella cabina di proiezione ovviamente (secondo l'articolo 4). E in detta cabina deve saper provvedere alla manutenzione ordinaria di tutto l'impianto elettrico e in unione agli aiuti deve provvedere alla pulizia di tutti gli apparecchi di cabina e di illuminazione ed alle piccole riparazioni non richiedenti la necessità di officina (art. 18). L'articolo 117 del decreto n. 635 del 6 maggio 1940, al titolo III paragrafo 14 dice: «Il rilascio della licenza per esercitare sale cinematografiche è subordinato all'accertamento della capacità tecnica degli operatori da effettuarsi dalla Commissione di vigilanza». La quale Commissione permanente di vigilanza è nominata ogni anno dal Prefetto, è composta da molti membri rappresentanti varie istituzioni, branche dell'industria e organizzazioni di natura tecnica. Penso che anche se possono essere mutati i numeri, le leggi suesposte siano tuttora valide.

PAOLO NUZZI (Napoli). - F. Ber. mi passa la tua lettera (perché proprio a lui hai chiesto dove abita Maria Pascoli?). Non conosco l'indirizzo dell'attrice. Se alla Pascoli capiteranno sotto gli occhi queste note e saprà che vuoi il suo recapito perché si tratta di "cosa

urgente e necessaria" (guardo la data della tua lettera e sento che l'urgenza è scaduta) provvederà lei stessa a farti viva. Tu abiti in via Salvatore Rosa 287, Napoli.

SILVIO FRATELLI (Marsala). - Sulla tua lettera che Aristarco mi passa per la risposta sta scritto in matita «Non possiamo». E' un appunto di Aristarco, il quale deve aver capito ben poco leggendo la tua richiesta di fotografie. Anch'io non ho afferrato il genere delle tue esigenze. Se alludi alle immagini apparse su Cinema prova a rivolgerti alla nostra amministrazione (come saprai, si tratta di un'organizzazione diversa dalla redazione), sempre in Via Serio 1, a Milano. Se vuoi fotografie che non sono mai apparse su Cinema, mi spiace ma non possiamo accontentarti. Ho risposto giusto alle tue confuse domande? O volevi chiedere qualcosa d'altro?

LEO GAVAZZA (Genova). - Conosci la formula che molte stazioni radio americane fanno pronunciare dopo le consuete conversazioni? Dice: «Le opinioni espresse dall'oratore che avete ora sentito non rispecchiano sempre le opinioni della direzione della stazione radio. Pertanto si lascia ogni libertà all'autore della trasmissione, e si declinano responsabilità in proposito». Una vignetta umoristica mostrava uno "speaker" nell'atto di diffondere questo ritornello per l'etere, mentre l'oratore — finita la trasmissione — stava per andarsene; era un pastore protestante che aveva letto un brano della Bibbia. La formula della stazione radio, sia pure con tenue modifiche, potrebbe essere il motto di Cinema. E perciò il fatto che Pandolfi abbia criticato l'ultimo Carné negandogli pregi e importanza solo perché non «pone risoluzioni storiche alla sua epoca» non ti deve impressionare. Glauco Viazzi — che a Pandolfi s'imparenta se non altro per una particolare impostazione critica (impostazione che richiede più che mai l'uso della formula discriminatoria della stazione radio) — sembra molto più accomodante nei riguardi del regista francese. Vedi Cinema n. 49, pagina terza di copertina. Su Carné ha scritto Michelangelo Antonioni un saggio che io ritengo esauriente, se non proprio definitivo. E' apparso su Bianco e Nero del dicembre 1948. Per comunicare con Carné indirizza la corrispondenza presso la Produzione Sacha Gordiner, 19, Rue Spontini, Paris.

GUIDO FASSINO (Genova). - L'alonamento che hai riscontrato in alcuni film italiani è dovuto in parte alla imperizia del fotografo e in parte alla deficienza dei mezzi tecnici. A volte la situazione della pellicola è addirittura desolante (con questo non voglio fare un torto alla Ferrania che ha permesso a Portalupi di fotografare in maniera eccellente, e con effetti panfocali riuscitissimi. Non c'è pace fra gli ulivi). So però che certi registi italiani danno una caccia disperata alla pellicola Kodak e alla Du Pont per effettuare riprese di una difficoltà estrema (difficoltà di luce, s'intende). Naturalmente i difetti presenti nelle pellicole italiane e assenti in quelle di Hollywood hanno sovente la loro origine nella carenza del materiale, dei macchinari ecc. Da noi si procede quasi sempre «alla garibaldina», fatte le pochissime eccezioni. C'è un Dio anche per gli operatori bravi e di buona volontà, evidentemente. Tutti i registi che ho avvicinato si sono lamentati perché in Italia non si riesce ad ottenere una dissolvenza incrociata decente (colpa della "trucca" di modello antiquato); molti si lamentano del "trasparente" che

non funziona a dovere; altri parlano di "fondo" che invece di risultare neri sono quasi sempre marron scuro. Questa è la situazione. Per gli altri tuoi quesiti, prova a rivolgerti al regista Paolucci, che ha la sede della sua organizzazione in Piazza Dante 10-11, proprio in Genova.

ERO MARINAI (Firenze). - Buona la tua recensione di GIVE US THIS DAY; ovvero Cristo fra i muratori. (Quella di mettere in rilievo il titolo originale è una imposizione di Aristarco). E mi è piaciuta soprattutto l'analisi di Kathleen («E' un po' come la proiezione dell'anima di Geremia, quella meno bella e più venale»). Interessanti anche le tue osservazioni a proposito del commento musicale. («Si faccia caso a quella musica jazz che accompagna i due protagonisti per le scale quando vanno a prendere possesso del loro appartamento: quella musica che fa così "America amara" e che dà subito un patetico colorito alla vicenda e che ne è come la protasi»). Fatti vivo più sovente.

ALBERTO COVINO (Napoli). - In una cartella conservo molti articoli inviati dai corrispondenti. E tra questi scritti vera anche il tuo sino a pochi minuti fa, quando cioè l'ho ripescato perché la tua recente lettera mi fa capire che sei irritato per il silenzio. Eppure avevo parlato chiaro alcuni numeri fa. «Volete partecipare al Premio Pasinetti? Io conservo i vostri pezzi. Ditemi di passarli alla Commissione e io lo farò». Ecco il perché della mia mancata risposta. E questo lo ripeto anche a C. Antoni, a Spartaco Giallo e a molti altri amici. Ti consiglio di mandarmi una immediata cartolina con l'autorizzazione a trasmettere lo scritto al «Premio Pasinetti». Mi sembra una buona cosa e mi dispiacerebbe che venisse liquidata con due modeste righe di giudizio in questa rubrica. Avverto però che ciò non implica l'assegnazione del premio!

A. DISTEFANO (Palermo). - Non so fino a che punto le tue fronde possano giovare alla chiarificazione dei rapporti tra cinema e politica. Comunque prova a indirizzare una lettera (dattiloscritta, ti prego) a Glauco Viazzi, presso Cinema, mettendo l'indirizzo per la risposta.

ERNESTO BREVIARIO (Milano). - Per il tuo dubbio — dato che non si comprende se il libro che intendi far partecipare al Premio Pasinetti tratta il cinema sotto l'aspetto estetico o meramente tecnico — telefona alla redazione nelle ore di ufficio. Segnati questi due numeri: 50-063 e 573-850. O addirittura vieni di persona. Ci si intende meglio.

AMICO LETTORE B. (Sesto). - Sei all'oscuro dell'attività di quella "scrittrice"? Anch'io.

ROBERTO VITI (Siena). - Non penso affatto male di te per il solo fatto che mi scrivi usando la macchina. Ti imitassero tutti! Con questo non intendo parlar male degli amici che non posseggono una Olivetti o una Everest (o che so io); la loro scrittura è sovente simpatica, ed è un piacere riconoscere l'autore dello scritto a prima vista. Per il Filmlexikon rivolgiti a Bis, corso Matteotti 22, Milano. Ti viene inviato per L. 2500 franco di porto, contro rimessa anticipata, oppure per L. 2600 controassegno. Per Negulesco vorrei accontentarti ma penso che sia inutile. E' un mediocre regista (anche se in qualche film s'è dimostrato felicemente libero da imposizioni commerciali). Per il caso Henry V e Hamlet leggi quel che Aristarco scrisse in Film di questi giorni e in L'arte del film (Bompiani, 1950). Buon lavoro.

IL POSTIGLIONE

mercato. Questo appunto è il secondo aspetto della medesima "forma mentis" collegiale, e anche da esso, come dal primo (debolezza di fronte allo strapotere di alcuni magnati) deriva una ulteriore svalutazione dell'individualità. Quando, per lanciare sul mercato un prodotto qualsiasi (scarpe, calze, sapone) si ricorre invariabilmente a una figura femminile in abiti succinti, noi ci troviamo di fronte a un fatto compiuto che non ha bisogno di spiegazione. Se la vendita del prodotto subisse delle contrazioni in assenza del richiamo femminile, e se il richiamo del sesso funzionasse in questa maniera, è ovvio che la vita sessuale della comunità non può essere che artificiosa.

Da questi elementi prendono le mosse alcuni fatti morali che vale la pena di considerare. L'industria della donna, mantenuta in sviluppo da un considerevole numero di agenzie, di studi fotografici e pubblicitari, a base di modelle e di "cover-girls", ha portato la donna a vivere fuori di casa; la sua condotta ha subito un mutamento profondo, dal momento in cui ella è divenuta conscia delle proprie possibilità. L'attitudine a prendere l'iniziativa, a dirigere, l'accompagnerà nella sua vita privata, facendone perdere quelle caratteristiche tipicamente femminili che gli uomini sono abituati a cercare in loro. Gli uomini, a loro volta, si sono trovati degli strani concorrenti sul lavoro, concorrenti che grazie al loro sesso la legge protegge e favorisce; e si sono andati creando un complesso d'inferiorità, che gradatamente li ha resi più timidi e riservati. Contemporaneamente, si è avuto un aumento di esibizionismo da parte della donna, e affinché questo aumento di esibizionismo fosse possibile senza passare certi limiti, la moda ha creato le forme di nudità "sostituite", la cui possibilità di esistere sta nella loro insincerità. A poco a poco, è nato, nella società americana, il cosiddetto "glamour". Sembra che uomini e donne si siano resi conto di questa nuova realtà, diciamo così economica, e che ne accettino inconsciamente i risultati, noncuranti delle ripercussioni sociali. Ne deriva come immediata conseguenza che tutti pagano il nuovo benessere economico con uno squilibrio individuale di cui una società basata sull'iniziativa privata può difficilmente valutare la portata, e a cui ancora più difficilmente può porre rimedio. Considerato da questo nuovo punto di vista, l'americano, dunque, non andrebbe al cinema per vedere e imparare qualcosa nel più semplice dei modi. Egli invece va a una specie di convegno segreto, alla ricerca di un mito, ogni volta che Alan Ladd o Lana Turner, impomatati e leccati sino all'inverosimile, gli danno appuntamento per meno di un dollaro nella penombra del cinematografo. Uomini e donne, cresciuti in un ambiente intonato alla ordinata frigidità delle apparenze e delle relazioni, possono finalmente amare con libertà e senza compromettere la loro reputazione, dalla poltrona del cinema in cui sono seduti: le fanciulle strillano quando Gregory Peck compie azioni selvagge, e ci rammentano una frase di Padre Zeno rivolta a una giovane puritana: « Se lei

avesse potuto concepire con il pensiero, da sola avrebbe popolato la terra ». Intanto il numero delle zitelle aumenta negli Stati Uniti, e quando si "vuole" essere zitelle si ha generalmente un'amica "molto cara", aumenta pure il numero dei celibi, che frequentano con maggiore intensità il « Club per uomini soli ». Ma il circolo degli adoratori dell'attrice XY è più attivo che mai.

Cosa accadrebbe, se per ipotesi la produzione attuale venisse tolta improvvisamente dagli schermi, e sostituita con un genere di film del tutto diverso, indirizzato verso un accostamento alla realtà della vita e dei sentimenti? Come reagirebbero gli spettatori a questo nuovo genere di spettacolo, privo delle due principali fonti di "sostituzione" che ormai fanno parte della loro "forma mentis": l'artificialità degli elementi rappresentati e il falsamento delle idee e dei sentimenti riprodotti nella vicenda? Lentamente, queste domande trovano la loro naturale risposta. Se un film pudico come *Le diable au corps* di Autant-Lara — peraltro debitamente tagliato dalla censura — ha disturbato e scosso l'opinione pubblica (in un paese che è all'avanguardia per il numero dei divorzi e degli adulteri) per via dello sviluppo anticonvenzionale

della sua vicenda, non dovrebbe esservi posto per illusioni. Quando Stanley Kramer, infatti, si propose di rovesciare i canoni tradizionali della produzione, antepo- nendo al nome degli attori la consistenza della trama e sostituendo il "glamour" con il "candor", vale a dire con la franchezza, si trovò, a lavoro ultimato, di fronte a un compromesso del genere di *The Champion* (« Il grande campione ») di Robson. E quando Milestone ebbe il coraggio di presentare la tragica realtà della guerra in *All Quiet on the Western Front*, la reazione del pubblico non fu, allora, favorevole; ed oggi, alla riedizione del film, solo una "élite" ristretta commenta l'opera favorevolmente. Per un popolo che è uscito da una guerra cinque anni orsono, questo timore della verità a noi non sembra coerente. Ecco perché, recentemente, un autorevole personalità di Hollywood ha dichiarato: « Il pubblico non vuole pensare che Hollywood sia una città americana come tutte le altre, abitata da uomini e donne come tutti gli altri. Al contrario, gli uomini e le donne semplici di tutto il mondo vogliono immaginare Hollywood come un posto meraviglioso in cui della gente "eccezionale" fa delle cose "eccezionali" ».

NADIR GIANNITRAPANI

(Continuazione dalla pag. 283)

penetrare; e non assente in senso fisico, ma piuttosto perché vengono a mancare personaggi realmente tipici ad esso, che ad esso appartengono e di cui sono attori o testimoni; e viene a mancare addirittura un personaggio essenziale nell'economia del film: un angolo del triangolo: Enrico, il marito di Paola, è relegato ad una funzione di sfondo. La rappresentazione incompleta di questa figura, che quindi risulta marginale e schematica, determina il capovolgimento sopra accennato: Enrico risulta quasi simpatico. Anche se brinda per aver mandato la gente "a gambe all'aria", e si affida a un "detective" per conoscere il passato della moglie, quando muore nell'incidente automobilistico, lo spettatore parteggia per lui, prova un senso di pena. Simpatia e pena aumentate dalla poca chiarezza della sceneggiatura, che fa apparire quell'incidente un suicidio. E isolando nel senso detto Paola e Guido, certe battute appaiono forzate, ingiustificate, di sapore polemico troppo spinto (« Il momento più brutto è arrivato », dice Paola a se stessa, « quello di vestirsi. Non comincerei mai » ad esempio): esse risultano false perché fuori dall'ambiente, e dal naturalismo non passano quindi al verismo. Risulta, da questo e dal resto, che nonostante tutto Antonioni non riesce a penetrare nel mondo prestabilito, analogamente a quanto accade, per altre ragioni, all'agente di pubblica sicurezza che vediamo apparire, ad un certo punto, nel film. E non vi riesce proprio di riflesso, attraverso l'impostazione intimista. Pertanto l'analisi psicologica di Paola e Guido viene a mancare ad una delle funzioni principali, e di conseguenza si smorza anche la risonanza umana dei due protagonisti e l'impegno umano del regista. Nulla o ben poco cambierebbe di sostanziale, in *Cronaca di un amore*, se la vicenda invece che nell'ambito dell'alta borghesia si svolgesse nell'ambiente sociale poniamo di *Ossessione*, e se Paola appartenesse alla stessa

classe della Giovanna di Visconti. Stando così le cose, si potrebbe dire del film quanto Antonioni ha scritto di *Jenny*: « I personaggi rimangono come isolati in un'atmosfera insolita ». E si potrebbero fare analoghe riserve a quelle dallo stesso Antonioni mosse a Carné: « lo scrupolo dell'aderenza ad un clima prestabilito ha tradito il regista », minacciando di farlo « cadere in una perfezione freddamente tecnica », in « una angustia morale e materiale »; di farlo « girare attorno ai problemi senza risolverli » (2). Così come Antonioni non risolve tra l'altro, agli effetti dei lati positivi di Guido, quel non accettar dal protagonista il denaro di Paola: lo stesso Guido non rifiuta infatti la proposta di guadagnare imbrogliando Enrico (il tentativo di vendita della "Maserati"). Guido rimane comunque su un diverso piano morale rispetto a Paola, di cui è succube; egli sente, più dell'amante, che la colpa non unisce ma divide, e che « il denaro non è tutto, anche in amore ».

Se dunque *Cronaca di un amore* è importante, i suoi lati negativi costituiscono nello stesso tempo pericoli non trascurabili per l'attività futura del regista. Per continuare validamente la via intrapresa nell'ambito del neorealismo italiano e dello stile, Antonioni dovrà tener presente i difetti del suo primo film, in modo da allontanare da sé il pericolo di « farsi ammirare troppo, e di non farci commuovere » (e commuovere non va qui inteso nella sua accezione sentimentale); di dare una prevalenza alla tecnica dimenticando la ragione per la quale egli l'ha ricercata e impiegata. Altrimenti la sua via diverrà fatalmente un vicolo cieco. E potremmo allora chiedere al giovane regista, come egli stesso chiede di Carné nel suo saggio: « E' Antonioni portatore di un messaggio umano? ».

GUIDO ARISTARCO

(1) Marcel Carné, parigino, in *Bianco e Nero* Roma, anno IX, numero 10, dicembre 1948.

(2) Saggio citato.

L'AMORE SEGRETO DI MADELEINE

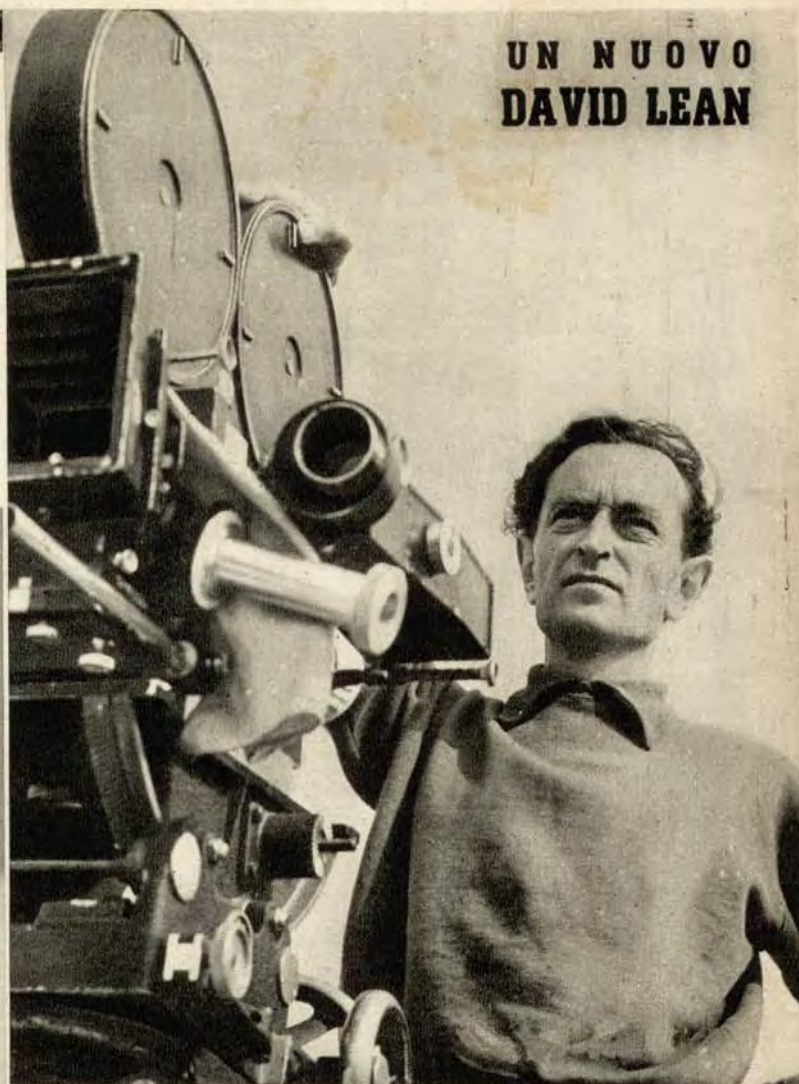
CON

ANN TODD ★ NORMAN WOOLAND ★ IVAN DESNY

"Un famoso processo che scandalizzò il secolo scorso, portato sullo schermo con una tecnica inedita".



UN NUOVO
DAVID LEAN



Un film dell'ORGANIZZAZIONE RANK distribuito dalla EAGLE-LION