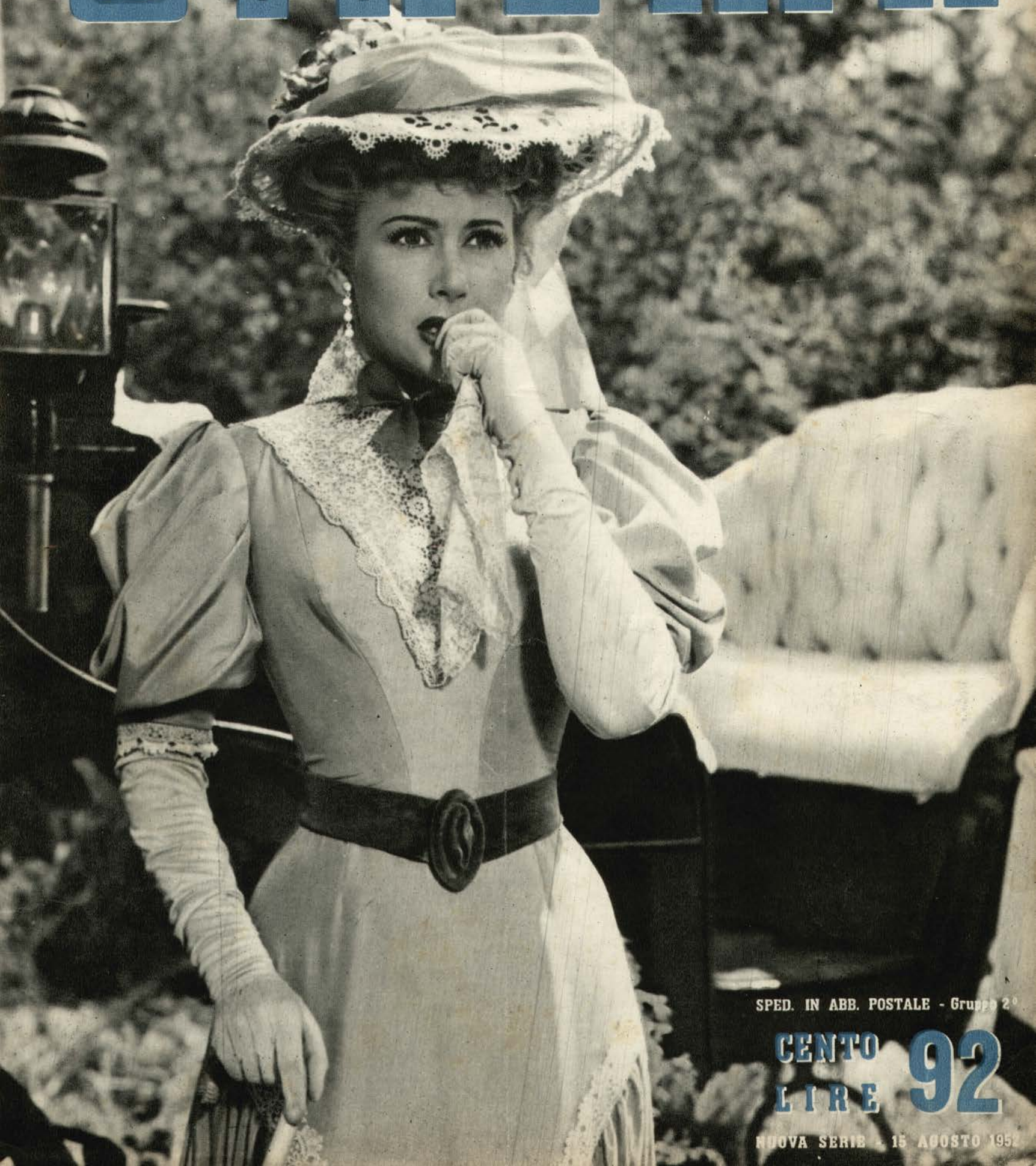


CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO
LIRE 92**

NUOVA SERIE - 15 AGOSTO 1952

LETTERE

IMOLA, agosto

Caro Aristarco,

ho letto con molto interesse, sul n. 84 di Cinema, l'intervista di Braccio Agnoletti con Eduardo De Filippo. Perché Eduardo è oggi entrato, indubbiamente, nel novero dei maggiori registi italiani, e perché le opinioni di un uomo, come lui, di così vasta esperienza umana ed artistica, vanno sempre seguite con interesse. Ma è proprio per questo che desidero farti presente quanto ho casualmente notato, di recente, su La Settimana Incom del 26 gennaio 1952 (anno V, n. 4), a conclusione di un articolo intitolato La famiglia Passaguai del teatro italiano. Ritratto di Enrico Nardini. «Di Eduardo autore teatrale si dovrebbe parlare a lungo, molto a lungo, perché in Italia e all'estero egli è ritenuto a ragione il più valido dei nostri uomini di teatro. Di lui si capisce che le corna che egli fa al teatro col cinematografo possono capirsi e scusarsi soltanto con quello che egli dice e spera: "Un giorno andremo al cinematografo, sullo schermo verrà proiettato un sipario, quel sipario si aprirà e verranno fuori gli attori: saremo tornati al teatro"».

Comprendi benissimo come questa affermazione acquisti un grave valore, proveniente da De Filippo, e lo ponga quasi nella luce di « quinta colonna », negando l'arte del film; e sia in netto contrasto con quanto ha egli medesimo osservato nel corso della citata intervista. Ed io stesso non avrei dato importanza a quell'articolo del Nardini se quella dichiarazione di Eduardo, non fosse proprio stata riportata come testuale e genuina. Per la serietà delle opinioni umane, o anche solo per chiarire le idee dei lettori, sarebbe fuori luogo una qualche precisazione da parte del regista napoletano?

Vivi saluti,

Giacomo Gambetti

PARIGI, agosto

Georges Sadoul ha scritto al nostro Direttore, presidente del Sindacato nazionale dei giornalisti cinematografici italiani, la seguente lettera:

Monsieur le Président,

j'ai l'honneur de vous informer des faits suivants, qui ont été déjà évoqués lors du Congrès de la « Fipresci » à Cannes, en Mai dernier:

Le 23 Janvier 1952, M. Edoardo Bruno, que je ne croyais pas avoir jamais rencontré, et qui dirige Filmcritica (pour qui j'avais écrit un article en 1950) m'avertissait dans ces termes qu'il avait commencé la publication dans sa revue d'un article de moi:

« Comunque ci terrei ancora di avvertir tra i collaboratori, e nel frattempo, in mancanza di tuoi articoli diretti sto pubblicando a puntate il testo di una tua conversazione che anni fa tenesti a Parigi sulla fotografia e la pittura ».

Il s'agissait d'une longue étude que j'avais publiée en 1948 sur le Cinéma et la Peinture dans la

revue (maintenant disparue) Arts de France. M. Bruno n'avait eu pour entreprendre cette publication en Décembre 1951 dans Filmcritica ni mon autorisation ni celle d'Arts de France. Mon article, rebaptisé La fotografia e l'arcadia ne portait aucune indication de sources ou copyright. M. Bruno s'était bien gardé de m'envoyer un exemplaire de sa revue, mais quand je pus me procurer Filmcritica, je vis que dans les numéros de Décembre et de Janvier, l'article signé de moi avait été présenté de manière à faire croire qu'il avait été spécialement écrit pour la revue. J'envoyais, donc, le 6 Février 1952 la lettre suivante à M. Bruno:

Monsieur,

je n'ai jamais reçu Filmcritica depuis le début de sa publication et je suis extrêmement surpris que vous ayez cru pouvoir reproduire l'article que j'ai autrefois publié dans Arts de France sur la photographie et la peinture. Je vous demande d'interrompre immédiatement sa publication, en avertissant vos lecteurs qu'elle avait été entreprise sans mon autorisation. Je suis surpris de n'avoir pas encore reçu les 5.000 livres qui m'avaient été promises pour l'article que j'avais jadis spécialement écrit pour votre revue. Je vous demande de me faire parvenir immédiatement de toute urgence, en francs français, un chèque de 10.000 livres, la reproduction non autorisée de mon article sur la photographie représentant la moitié de la somme totale. Je compte que vous voudrez bien donner une satisfaction prompte à mes légitimes demandes, et que vous m'éviterez de mettre la presse cinématographique italienne au courant de vos curieuses méthodes de travail ».

M. Edoardo Bruno me répondit le 14 Février 1952.

« Per quanto riguarda la pubblicazione degli articoli sulla fotografia e la pittura, francamente io non comprendo il perché del suo tono risentito e aspro nei miei confronti, dato che io stesso con la mia precedente, le invitavo ad indicarmi la cifra per il compenso. Comunque tengo a rassicurarla in proposito che senza altro, quanto prima (la nostra amministrazione paga a tre mesi dalla pubblicazione dell'articolo) le sarà inviato il saldo. La pubblicazione comunque non potrà essere sospesa come lei desidera, perché è già in macchina l'ultima puntata, e perché la pubblicazione degli articoli da Arts de France, citando la fonte, non è espressamente vietata ».

M. Bruno déclarait donc qu'en dépit de mon opposition formelle et absolue, il continuerait de publier mon étude sur la photographie et la peinture. La troisième partie fut publiée, toujours sans aucune indication de sources, dans le N. 12 (fin Février 52); la quatrième et dernière partie parut dans le N. 13 daté de Mars Avril. Cette quatrième partie comportait (enfin) la mention d'Arts de France. Mais cinq mois durant les lec-

teurs avaient pu croire que j'avais spécialement écrit l'article en question pour M. Edoardo Bruno... J'ajoute que je n'ai jamais reçu de paiement pour cette traduction et que je refuserai désormais toute rétribution pour cette reproduction non autorisée, ayant l'intention d'intenter, par le canal de la Société Française des Gens de Lettres, une action destinée à m'indemniser de cette violation consciente de mes droits d'auteur.

Si je m'adresse à vous, M. le Président, c'est pour vous demander de préserver mes droits moraux. D'autant plus que mon cas est loin d'être une exception à Filmcritica. Entre Novembre 1951 et Avril 1952, Monsieur Edoardo Bruno a publié dans sa revue un poème de Léon Moussinac, Fureur de Doniol Valcroze, les pièces sérieuses et les bagatelles de René Clair et une critique de Marc Beigdeber. Or, tous ces articles donnés comme des articles originaux et sans indication de sources avaient été publiés sans l'autorisation de leurs auteurs. Je tiens à votre disposition des protestations qui m'ont été adressées par MM. René Clair, Moussinac, Doniol Valcroze et Beigdeber. Je sais aussi que d'autres articles français ont été reproduits dans les mêmes conditions.

La défense de M. Bruno, lors du Congrès de la Fipresci, a consisté à dire qu'il s'agissait selon les usages et coutumes de toute la presse italienne et qu'il avait parfaitement le droit de publier les textes des critiques français sans leur avoir demandé leur accord préalable (et, en fait, sans les rétribuer). Sa défense nous a paru aggraver son cas, puisqu'elle tend à faire porter sur l'ensemble de la presse et des journalistes italiens des suspensions que ne saurait justifier ce seul cas connu de moi, de véritable « piraterie » littéraire. Et vous savez qu'à l'issue de notre discussion la Fipresci a pris une résolution rappelant que ses statuts interdisaient à ses membres de reproduire des articles sans l'autorisation de leurs auteurs.

Je vous serais donc très reconnaissant M. le Président de bien vouloir saisir de cette affaire votre Syndicat. Il me paraît indispensable qu'en accord avec moi votre Syndicat fasse publier dans les principales revues cinématographiques italiennes une note informant le public des conditions dans lesquelles Filmcritica s'est assuré de la « collaboration » de divers critiques français et de moi-même. Et sans vouloir m'immiscer dans les affaires intérieures de votre Syndicat, il me semble que les faits sont suffisamment graves pour que vous puissiez envisager l'exclusion de M. Edoardo Bruno.

Recevez, Monsieur le Président, l'assurance de ma haute considération.

Georges Sadoul

Siamo perfettamente d'accordo con Georges Sadoul. Il comportamento del signor Edoardo Bruno ci appare aggravato dal fatto che in pubblico e all'estero egli ha affermato che il suo « sistema » è comune a tutta la stampa italiana: il che è falso e offensivo. La stampa italiana seria non si comporta come si è comportato il signor Bruno.

(a. b.)

ROMA, agosto

Carissimo Aristarco, meglio tardi che mai leggo su Cinema in data 30-6 un trafiletto

intitolato « Tre milioni di dollari... » in cui è scritto fra l'altro: « L'ufficio stampa della Casa produttrice fa sapere che i sette veli della famosa danza (di Rita Hayworth in « Salomè ») sono colorati in tinte delicatissime e ne sottolinea la trasparenza, la quale verrà mantenuta anche attraverso dieci spessori. Insieme a tali ghiotti particolari che rasentano l'impudicizia, viene comunicato ecc... ».

Poiché io sono d'accordo con l'autore del trafiletto e dirigo l'ufficio stampa della Casa in questione, ti sarei grato se tu mi potessi dare qualche altro ragguaglio sulla fonte di questi comunicati-fantasma che mi fanno apparire impudico a mia insaputa.

Grazie e arrivederci, tuo

Enzo de Bernart

Di buon grado precisiamo che il « comunicato-fantasma » cui allude il de Bernart, e da noi usato a titolo di semplice curiosità nel « Cinema gira » del n. 89, è stato riprodotto crediamo per la prima volta in Italia dal Notiziario Cinematografico ANSA, Anno III N. 449 del 29 giugno 1952, alla cui redazione può rivolgersi l'interessato per avere ulteriori ragguagli. In ogni modo, per comodità dei lettori, lo riproduciamo testualmente: « I sette veli di Salomè, Bette Davis si è rifiutata di interpretare la parte di Erodiade matrigna di Salomè, nel film « Salomè » di William Dieterle. Negli ambienti di Hollywood si ritiene che tale film, il secondo della Hayworth dopo il ritorno allo schermo, verrà a costare circa tre milioni di dollari. Molto denaro è stato speso per i costumi della Hayworth, creazioni di Jean Louis. Nelle scene della danza dei sette veli, l'attrice indosserà infatti le sete più preziose provenienti da ogni parte del mondo, e di tutti i più delicati colori dell'iride. I veli saranno di una stoffa leggerissima, quasi impalpabile, che mantiene la propria trasparenza anche attraverso dieci spessori ».

Parlando di « ufficio stampa della casa produttrice » (che è la Columbia Pictures, sita in Hollywood, 1438 N. Gower Street), ci parve chiaro e implicito che non si intendeva certo fare alcuna allusione (neppure « velatissima ») a quello della distributrice in Italia dei film di produzione Columbia (che è la CEIAD, sita in Roma, Via Varese 16B), ma soltanto a quello hollywoodiano, il cui inconfondibile marchio di fabbrica era del resto ben individuabile attraverso il tipico frasario adoperato per il lancio del film. Ed è del resto presumibile che i redattori dell'ANSA (della cui serietà e buona fede non abbiamo certo, né noi né — crediamo — il de Bernart, alcuna ragione di dubitare) abbiano attinto ad una fonte diretta per compilare la notizia in parola. Siamo comunque piacevolmente sorpresi che il direttore dell'Ufficio Stampa italiano di una casa americana sia meno informato di noi circa i sistemi pubblicitari più o meno « impudichi » adottati dalla casa da cui egli dipende, se non altro perché il fatto, per quanto insolito e quasi incredibile possa apparire, esclude tuttavia nel modo più assoluto che egli possa ricorrere ad espedienti analoghi al momento del lancio in Italia di Salomè.

F. M.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Redattore capo: GUIDO ARISTARCO

Nuova serie
Volume VIII

Anno V - 15
Agosto 1952

FASCICOLO 92

Questo numero contiene:

Lettere	Terza di copertina
Cinema-gira.	58
G. M. DE FRANCESCO	
<i>Cinema e università</i>	61
RENZO RENZI	
<i>Quando il Po è dolce</i>	62
GIUSTO VITTORINI	
<i>"Film Index" di Alessandro Blasetti</i> <i>(con nota introduttiva di Renzo Renzi)</i>	65
ALADINO	
<i>Scatole del regista</i>	79
LUIGI CHIARINI	
<i>Pensieri celebri e coda polemica</i>	80
O. D. F.	
<i>Rider's indigest</i>	80
GULLIVER	
<i>Segnalibro: "Non sono stato l'Attila del cinema" di Roberto Rossellini</i>	82
VICE	
<i>Film di questi giorni</i>	83
ORESTE DEL BUONO	
<i>I cortometraggi</i>	84
VIRGILIO TOSI	
<i>I circoli del cinema</i>	85
GR.	
<i>Biblioteca</i>	86
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	88

Impaginazione: F. E. FRISONE

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085
PARIGI: 5, Av. Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. Jas 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
229 West, 97 Street - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrat.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Venezia 1952. Martine Carol in "Les belles de nuit", di Clair.



Londra. Michelangelo Antonioni spiega all'attrice Fay Compton un'inquadratura dell'episodio inglese di Gioventù tradita. Protagonista dell'episodio è un ragazzo che soffre della sua bruttezza e statura.



Una inquadratura tratta dal film cecoslovacco Akce B (« Azione B »), presentato al Festival di Karlovy Vary.

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: **BELLEZZE IN MOTOSCOOTER** (SAFA-Palatino), regista Carlo Campogalliani, operatore Romolo Garroni, interpreti Isa Barzizza, Carlo Guzzini, Virginia Belmont, Fulvia Franco, Enrico Viariso, Riccardo Billi, Mario Riva, Linda Sini, Gianna Baragli, Maria Piazzai, Maria Pia Trepaoli, Aidée Zuffi, Galeazzo Benti, Carlo Mazzoni, Vira Silenti, Gabriella Ciofi, Simona Andreazzi, con la partecipazione di Tazio Nuvolari; **LA FIAMMATA** (Cines-Excelsa Film), regista Alessandro Blasetti, operatore Carlo

CINEMA GIRA

Montuori, interpreti Eleonora Rossi Drago, Amedeo Nazzari, Elisa Cegani, Roldano Lupi, Carlo Ninchi, Delia Scala, Sergio Tofano, Rolf Tasna; **SERENATA AMARA** (Zeus Film-Cinemontaggio), regista Pino Mercanti, operatore Renato Del Frate, interpreti Claudio Villa, Liliana Bonfatti, Giovanna Pala, Gianni Riz-

zo, Walter Santesso, Carletto Sposito, Roberto Colanaghi, con la partecipazione di Umberto Spadaro, Ave Ninchi e Mario Bosio; **GLI EROI DELLA DOMENICA** (Rizzoli-Camerini), regista Mario Camerini, operatore Mario Bava, interpreti Raf Vallone, Marcello Mastroianni, Cosetta Greco, Paolo Stoppa, Erno Crisa, Franco Interlenghi, Enrico Viariso, Giovanna Pala, con la partecipazione di Elena Vargi; **LA CITTA' CANORA**, (Sud Film), regista Mario Costa, operatore Francesco Izgarelli, interpreti Maria Fiore, Giacomo Rondinella, Nadia Gray, Tina Pica, Giovanni Grasso, i fratelli Maggior, Enrico Viariso, Giuseppe Porrelli; **IL FALCO DELLA RUPE** (Cineproduzioni Sociali), regista William French, operatore Gianni Di Venanzio, interpreti Delia Scala, Steve Barclay, Elio Steiner, Camillo Pilotto, Sofia Lazzaro; **MEDICO CONDOTTO** (Liburnia Film), regista Giuliano Biagetti con la supervisione di Roberto Rossellini, operatore Giuseppe Caracciolo, interpreti Marco Vicario, Franca Marzi, Giovanna Ralli, Pietro Tordi; **I FIGLI NON SI VENDONO** (Schermi Associati-Zeus Film), regista Mario Bonnard, operatore Tino Santoni, interpreti Lea Padovani, Maria Grazia Francia, Paola Barbara, Jacques Sernas, Antonella Luadi, Checco Durante e il bimbo « Augusto »; **CINQUE POVERI IN AUTOMOBILE** (Documento Film), regista Mario Mattoli, operatore Mario Albertelli, interpreti Aldo Fabrizi, Titina De Filippo, Eduardo De Filippo, Walter Chiari, Isa Barzizza; **LA PRESIDENTESSA** (Excelsa Film-Amato), regista Pietro Germi, operatore Leonida Barboni, interpreti Silvana Pampanini, Carlo

Dapporto, Aroldo Tieni, Luigi Pavese, Lina Volonghi, Ave Ninchi, Guglielmo Barnabò; **IO, AMLETO** (Macario Film), regista Giorgio Simonelli, operatore Domenico Scala, interpreti Erminio Macario, Rossana Podestà, Carlo Ninchi, Camillo Pilotto, Virgilio Riento, Roberto Rizzo, Franca Marzi, Elena Giusti, Dante Maggio, Adriano Rimoldi, Giuseppe Porrelli, Saro Urzi, Giancarlo Vessio, Guglielmo Barnabò, Alfredo Varelli; **IL FIGLIO DI LAGARDERE** (prod. Venturini), regista Fernando Cerchio, operatore Arturo Gallea, interpreti Rossano Brazzi, Milly Vitale, Yvette Lebon, Vittorio Sanpoli, Nerio Bernardi, Gabrielle Dorziat, Nico Pepe, Raymond Cordy, Antoine Belpêtre; **IL BOIA DI LILLA** (ovvero « La vita avventurosa di Lady Winter »; prod. Venturini-Atlantis Film), regista Vittorio Cottafavi, operatore Massimo Dallamano, interpreti Rossano Brazzi, Maria Grazia Francia, Yvette Lebon, Armando Francioli, Roger Caussimon, Enzo Fiermonte, Nerio Bernardi, Nico Pepe con la partecipazione di Massimo Serato; **I MORTI NON PAGANO TASSE** (Domino Film), regista Sergio Grieco, operatore Renato Del Frate, interpreti Tino Scotti, Titina De Filippo, Franca Marzi, Carlo Campanini, Clelia Matania, Aroldo Tieni, Tino Buazzelli, Guglielmo Inglese;

LA MUTA DI PORTICI (Produz. Eugenio Fontana), regista Giorgio Ansoldi, operatore Alvaro Mancori, interpreti Flora Muriel, Octavio Sennoret, Doris Duranti, Paolo Carlini, Umberto Sacripanti, Raf Pindi; **L'AMANTE DELLA MELODIA** (sulla vita di Mascagni; produz. Maleno Malenotti), regista Giacomo Gentilomo, operatore Aldo Giordani, interpreti Carla Del Poggio, Pierre Cressoy, Vera Molnar, Mario Del Monaco, Maurizio Di Nardo.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: **L'ORFANELLA DI POMPEI** (Colamonici-Montesi), regista Flavio Calzavara, operatore Adalberto Albertini, interpreti Hélène Remy, Roberto Rizzo, Guglielmo Barnabò, Delia Scala, Evi Maltagliati, Mario Terribile, Antonio Barone; **LA REGINA DI SABA** (Oro Film), regista Piero Francisci, operatore Mario Montuori, interpreti Leonora Ruffo, Gino Cervi, Marina Berti, Gino Leoni, Isa Pola, Dorian Gray, Nyta Dover, Franco Silva, Mario Ferrari, Aldo Fiorelli, Umberto Silvestri, Cesare Fantoni; **LA VOCE DEL SILENZIO** (Cines-Franco London Film), regista Georg Wilhelm Pabst, operatore Gabor Pogány, interpreti Aldo Fabrizi, Jean Marais, Paolo Panelli, Edoardo Cianelli, Daniel Gélin, Frank Villard, Umberto Spadaro, Paolo Stoppa, Cosetta Greco, Maria Grazia Francia, Rossana Podestà, Fernando Fernán-Gómez, Checco Durante, Enrico Luzi; **MENZOGNA** (Titanus), regista Ubaldo Maria Del Colle, con la supervisione di Giuseppe De Santis e la consulenza tecnica di Basilio Franchina, operatore Rodolfo Lombardi, interpreti Yvonne Sanson, Alberto Far-



Cosetta Greco e Paolo Stoppa ripassano la loro parte per « Art. 519 Codice Penale », primo lungometraggio a soggetto di Leonardo Cortese.

nese, Irene Galter, Folco Lulli, Mario Ferrari, Emma Baron, Enrica Dyrell, Tino Carraro, Gualtiero Tumiati, Enrico Olivieri, con la partecipazione di Carletto Sposito, Virgilio Riento e Roberto Murolo; REDENZIONE (Ideal Film), regista Antonino Pizzi, operatore Arturo Galea, interpreti Luisa Rossi, Juan De Landa, Enrico Olivieri, Laura Tiberti, Peter Trent, Nino Marchesini; I SETTE DELL'ORSA MAGGIORE (Valentia Film-Ponti De Laurentiis), regista Duilio Coletti, operatore Aldo Tonti, interpreti Eleonora Rossi Drago e autentici ufficiali di Marina; LASCIAMOLI VIVERE (C.I.R.C.), regista Aldo Rossi, interpreti Amedeo Trilli, Dino Tavella, Emilio Baldanello, Vanda Baldanello; PROCESSO CONTRO IGNOTI (Romana Film), regista Guido Brignone, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Lianella Carrell, Cesare Danova, Arnoldo Foà, Charles Rutherford, Ignazio Balsamo, Marcello Giorda, Natale Cirino, Tina Lattanzi, Carletto Sposito, Augusto Mastrantonio, Cesarina Gherardi, Carlo Lombardi; ROMAN HOLIDAY (Paramount), regista William Wyler, interpreti Gregory Peck, Audrey Hepburn, Margaret Rawlings, Paola Borboni, Tullio Carminati, Harcourt Williams, Giovanni Hinrich, con la partecipazione di numerosi esponenti dell'aristocrazia romana e straniera; LA LEGGENDA DEL PIAVE (Cot), regista Riccardo Freda, operatore Sergio Pesce, interpreti Gianna Maria Canale, Renato Baldini, Carlo Giustini, Edoardo Gognoli, Luigi De Filippo; DRAMMA SUL TEVERE (Aventino Film), regista Tania Boccia, operatore Carlo Bellerio, interpreti Renato Baldini, Aldo Fiorelli, Zina Rachevsky, Bianca Doria, Cesare Fantoni, Silvana Muzi, Alberto Sorrentino, Nando Checchi; GIOVENTU' TRADITA (ovvero «I nostri figli»; Filmcostellazione), regista Michelangiolo Antonioni, operatore Enzo Serafin, interpreti Anna Maria



Eduardo e Peppino De Filippo con Carlo Croccolo, poco prima di girare una scena di « Ragazze da marito ».

Ferrero, Franco Interlenghi, Edoardo Cianelli, Evi Maltagliati, Umberto Spadaro (episodio italiano): all'episodio inglese prendono parte gli attori David Farrar e Peter Raynolds, a quello francese Pierre Fresnay e Françoise Arnoul; IL PREZZO DELL'ONORE (Prod. Cinem. G. Rosa-T. Longo), regista Ferdinando Baldi,

operatore Ugo Brunelli, interpreti Maria Frau, Vincenzo Musolino, Mario Vitale, Gianna Ralli, Mino Doro, Armando Guarnieri, Leopoldo Valentini; ABISSI MARINI (Phoenix Film-Titanus), regista Giovanni Roccardi, operatore Angelo Iannarelli, interpreti Sofia Lazzaro, Mario Ferrari, Gabriele Ferzetti; LA NEMICA (Pro-

duzione Athena Film), regista Giorgio Bianchi, interpreti, Elisa Cegani, Cosetta Greco, Frank Latimore, Vira Silenti, Franco Interlenghi, Ada Donadini, Luigi Cimara, Filippo Scelzo; FRATELLI D'ITALIA (Ponti-De Laurentiis), regista Fausto Saraceni, operatore Tonino Dellì Colli, interpreti Ettore Manni, Marc Lawrence,



« Les Conquérants Solitaires » di Claude Vermorel viene presentato alla XIII Mostra di Venezia, assieme ad alcuni interessanti film francesi.



Una espressione di Herbert Rudiger in « Schatten über den Inseln », Otto Meyer, presentato dalla Germania Orientale a Karlovy Vary.

Olga Solbelli; CANZONI DI MEZZO SECOLO (Amato-Roma Film), regista Domenico Paolella, operatore Marco Scarpelli, interpreti: Anna Maria Ferrero e Franco Interlenghi; RAGAZZE DA MARITO (Prod. Forges Davanzati), regista Eduardo De Filippo, interpreti Titina De Filippo, Eduardo De Filippo, Peppino De Filippo, Delia Scala, Anna Maria Ferrero, Lianella Carrelli, Carlo Campanini, Lilia Rocco; SENZA VELI (Produzione associata Gallone-Rizzoli e Alfa Film di Francoforte) registi Carmine Gallone ed Arthur Maria Rabenalt, operatori Giovanni Pucci e Kostantin Tschet, interpreti Isa Barzizza, Gino Mittera, Dante Maggio, Giuseppe Porelli, Inge Eggert, Karl Schenbaeck; DON LORENZO (Pincio Film), regista Carlo Ludovico Bragaglia, operatore Anchise Brizzi, interpreti Rossana Podestà, Luciano Tajoli, Franco Interlenghi, Andrea Checchi, Carlo Ninchi, Dante Maggio, Arturo Bragaglia, con la partecipazione di Lea Padovani; LE INFEDELI, registi Steno e Monicelli, interpreti Gina Lollobrigida, Anna Maria Ferrero, Pierre Cressoy, Kerima, Irene Pappas, Andreina Pagnani; LA PROVINCIALE, regista Mario Soldati, interpreti Gina Lollobrigida, Gabriele Ferzetti, Franco Interlenghi, Ada Mangini.

Martine Carol...

...l'avvenente protagonista di « Caroline Chérie » ha accettato il contratto per il quale nel prossimo ottobre, girerà in Italia per la regia di Christian Jacque il film « LUCREZIA BORGIA ».

George Lacombe, il regista di « La nuit est mon royaume », dirigerà in Italia gli esterni del suo prossimo film « LE DON DU CIEL »; ne saranno interpreti Jean Marais ed il piccolo Roberto Benzi.

La laguna vietata...

...la Direzione della Mostra cinematografica di Venezia ha respinto due film francesi « Les conquérants solitaires » di Claude Vermorel e « Jeux interdits » di René Clément, dato che i due film già presentati « fuori programma » al Festival di Cannes, non potranno essere ammessi, a norma dei regolamenti della Mostra stessa, alle proiezioni veneziane. Il fatto ha suscitato un certo scalpore, al quale la stampa francese ha aggiunto l'esca pericolosa della polemica; tuttavia non si dispera che il divieto venga revocato.

« LIMELIGHT » per la regia di Charles Chaplin...

...non sarà presentato, come era stato annunciato in un primo tempo, al Festival di Venezia, perché il regista ha deciso di rifare il montaggio della prima parte dell'attesissima opera. In questi giorni Vittorio De Sica, che è attualmente ad Hollywood, in una lettera diretta agli Organizzatori della Mostra veneziana, ha ribadito il profondo rincrescimento manifestatogli da Chaplin per la impossibilità di presentare il film: « L'ho visto — ha scritto De Sica; — la seconda parte è meravigliosa ».

La Direzione della Mostra...

...cinematografica di Venezia ha deciso di abolire il ricevimento che solleva seguire la proiezione inaugurale. La Mostra apre invece, con la somma di L. 500.000, una sottoscrizione fra tutti coloro che partecipano agli spettacoli della Mostra stessa,

allo scopo di istituire quattro borse di studio per laureandi che intendano svolgere tesi sui seguenti argomenti: Storia dell'arte cinematografica; Importanza pedagogica della cinematografia per ragazzi; Il documentario sull'arte; Cinema e televisione.

Per la prima volta...

...la Mostra organizza quest'anno a Venezia una Rassegna del film surrealisti ed astratto. Alla Rassegna parteciperanno, tra gli altri, film di Richter, e Eggeling, Alexeiev, Vesely, Hugo, Kast, Crescenzi e Rigot. La Rassegna, viene presentata da Hans Richter.

Il Comitato internazionale...

...del cinema educativo e culturale (CIDALC) ha stabilito di attribuire, quest'anno per la prima volta, il « Premio La gondola » al miglior film, di corto o lungo metraggio, presentato al IV Festival internazionale del film per ragazzi. Della giuria fanno parte Nicolas Pillat (vice presidente fondatore, segretario generale del CIDALC) e Mario Verdone (direttore del Centro internazionale CIDALC di Roma).

« Il western maggiorenne »...

...è il titolo di un volumetto che esce in questi giorni per i tipi di Zigiotti di Trieste. Il volumetto, a cura di Tullio Kezich comprende, oltre a una premessa del Kezich, articoli note e saggi di Renzo Renzi (« Cappelloni » in famiglia), Osvaldo Campassi (Motivi e figure del « western » silenzioso), Tom Grannich (Registi a cavallo), Tullio Kezich (John Ford sul vecchio sentiero), Guido Aristarco (Il « western » spezza la freccia), Callisto Tanzi (La donna nella prateria), Giulio Cesare Castello (La satira del « western »), Antonio Chiattone (Nel « western » qualcosa è cambiato), Gene Autry (Il decalogo del « cowboy »), Donald Wayne (Il West selvaggio), T. K. (Parata d'eroi), Tino Ranieri (« Cowboys » attori e attori « cowboys »), Oreste del Buono (I bravi artigiani della « Western Story »), Roberto Leydi (« Balladas, Favorites and Square-Dances »), Herbert L. Jacobson (Il « cowboy », il pioniere e il soldato americano). Chiude l'interessante volumetto una bibliografia di Davide Turconi.

Sugli schermi...

...italiani sono apparsi, nel 1951 complessivamente 496 film, (dei quali 107 nazionali e 389 stranieri), 298, attualità e 531 documentari.

Luchino Visconti...

...annuncia un nuovo film, Senso tratto da una novella di Camillo Boito. Il film sarà realizzato al posto di Marcia nuziale. Ambientata a Venezia, Verona e Trento, nel secolo scorso, la vicenda di Senso narra la storia di una donna innamorata di un uomo indegno di lei. Visconti si trova attualmente ad Ischia, dove sta curando la sceneggiatura del film insieme con Suso Cecchi d'Amico.

U.S.A.

La Columbia Pictures...

...ha concluso un accordo con la Ford per una serie di almeno 39 film di medio metraggio a carattere strettamente pubblicitario che saranno proiettati, alla televisione americana. I più noti attori legati da impegni di

lavoro con la Columbia, ne saranno gli interpreti. E' il primo esempio, nella storia del cinema, di un contratto di tal genere fra una compagnia industriale ed una delle massime esponenti della industria cinematografica U.S.A.

Billy Wilder sarà insieme il regista ed il produttore del suo nuovo film « A new kind of love » (Un nuovo tipo d'amore): ne sarà protagonista la nuova « scoperta » Yul Brynner.

Stanley Kramer...

...produttore di Odio e di Il grande campione, ha recentemente scritturato Bogart per l'interpretazione di un film tratto da The Caine Mutiny (« L'ammutinamento del Caine »), romanzo che per sei mesi è stato in testa ai « best-sellers ». Non si conosce ancora il nome del regista.

John Steinbeck...

...ha scritto il commento parlato che collega i cinque episodi di The Full House (« La casa piena »), tratto da alcuni dei più noti racconti di O' Henry.

FRANCIA

In ottobre a Parigi sarà dato il primo giro di manovella ad un film in coproduzione fra la Nordia Film di Parigi e l'Italgamma, la cui vicenda è tratta dal famoso romanzo di Tolstoi « Resurrezione ».

Michel Simon sarà il protagonista maschile del film « Femmes de Paris » tratto da un soggetto di Ray Ventura e Alex Joffé; la regia è stata affidata a Jean Boyer.

La Confederazione...

...nazionale del cinema francese, che raggruppa il Sindacato generale della produzione, la Federazione dei distributori, e quelli degli esercenti e delle industrie tessili, si è espressa a favore dei provvedimenti presi dal Governo il 18 luglio scorso, in merito alla restrizione della importazione dei film.

Marcel Carné...

...insieme con Charles Spaak ha quasi terminato la sceneggiatura di Thérèse Raquin. Intanto Alfred Rode e R. Baum continuano le riprese dei loro rispettivi film: Tourbillon e Plaisirs de Paris. Altri registi al lavoro: J. Devaivre (Un caprice de Caroline), Guy Lefranc (Elle et moi), Max Glass (Le chemin de Damas), G. Lampin (Suevise cet homme), Roger Richebé (Fugue de M. Perle), Kirsanoff (Le témoin de minuit), F. Campaux (Grand gala), Jean Dréville (Horizons sans fin), R. Chanas (Je suis un mouchard).

INGHILTERRA

L'atomica a colori...

...i tecnici britannici dell'ex servizio cinematografico ufficiale, effettueranno in technicolor, le riprese dell'esplosione della prima bomba atomica inglese che verrà fatta esplodere in Australia. Non è escluso che alcune sequenze del documentario saranno proiettate per televisione o che faranno parte di un cortometraggio di normale distribuzione.

Michelangelo Antonioni...

...ha iniziato l'episodio inglese di Gioventù tradita (« I nostri figli »). Gli attori principali che prendono parte a questo episodio sono F. Compton e P. Reynolds.

GERMANIA OCC.

Il cinema italiano...

...ha riportato un'altra significativa affermazione nelle « Giornate d'arte cinematografica » che si sono recentemente tenute ad Heidelberg. Come è noto, il regolamento non prevedeva quest'anno assegnazione di premi. Ha però avuto luogo un referendum tra gli spettatori, che vede al primo posto Il cappotto di Lattuada, seguito da Miracolo a Milano. Un'altra graduatoria, compilata dai membri della commissione del Criterium, vede invece al primo posto il film di De Sica-Zavattini, al secondo Los olvidados di Luis Buñuel (Messico), al terzo Il cappotto. La manifestazione, secondo la intenzione degli organizzatori, vuole richiamare l'attenzione del pubblico sui film che sono su un piano artistico. « A Heidelberg », ha dichiarato il Presidente dell'Associazione dei Circoli del cinema della Germania occidentale, « abbiamo voluto presentare al pubblico soltanto film che offrono un reale contributo allo sviluppo del film come arte ». La selezione italiana, che comprendeva oltre alle opere citate, Bellissima e il cortometraggio Fidanze di carta di Renzi, è stata fatta da Guido Aristarco, membro italiano della giuria.

Il referendum...

...tra gli spettatori al Festival cinematografico di Berlino ha dato i seguenti risultati: 1) Danzò una sola estate di Mattsson (Svezia), 2) Fanfan la tulipe di Christian-Jaque (Francia).

CECOSLOVACCHIA

Il VI Festival...

...di Karlov Vary ha assegnato tra l'altro i seguenti premi: Gran Premio del Festival a L'indimenticabile 1919 di Ciaurel (U.R.S.S.); Gran premio della pace a L'amicizia tripartita (tedesco or-sovietico) e a Il villaggio condannato (Germania orientale); Gran premio della lotta per la libertà a Combattenti eroici (Cina); Di nuovo al fronte (Corea); Premio dell'amicizia tra i popoli a Domani si ballerà ovunque (Cecoslovacchia). Un premio « ex equo » per la regia è andato a Carlo Lizzani (Achtung! Banditi!).

BELGIO

Il pubblico del...

...V Festival di Knokke-sur-mer, in occasione della Quindicina del cinema italiano, ha preferito nell'ordine i seguenti film: 1) Il cappotto di Lattuada; 2) Anna di Lattuada; 3) Due soldi di speranza di Castellani; 4) La città si difende di Germi; 5) Guardie e ladri di Steno e Monicelli; 6) Le ragazze di Piazza di Spagna di Emmer; 7) Umberto D. di De Sica-Zavattini; 8) Bellissima di Visconti. Tra le attrici ha ottenuto il maggior numero di voti Maria Fiore (Due soldi di speranza), seguita da Lucia Bosè (Le ragazze di Piazza di Spagna), Maria Pia Casilio (Umberto D.), Silvana Mangano (Anna), Cosetta Greco (La città si difende), Liliana Bonfatti (Le ragazze di Piazza di Spagna) e Anna Magnani (Bellissima). Tra gli attori ha ottenuto il maggior numero di voti Rascel (Il cappotto) seguito da Fabrizi (Guardie e ladri), Carlo Battisti (Umberto D.) e Raf Vallone (Anna).

NUOVA SERIE

15 AGOSTO

1952

CINEMA

92

CINEMA E UNIVERSITÀ

Qual è la sua posizione nei confronti del cinema?

— La mia posizione nei confronti del cinema è quella di ogni uomo di cultura. Considero ormai storicamente superate le discussioni sulla natura del film: se esso, cioè, sia arte o no e, in caso affermativo, quale sia il suo "specifico". Dopo l'intervento di eminenti studiosi, mi pare che non si possa più negare al film quella cittadinanza artistica cui ambiva fin dal suo sorgere. Accanto alla poesia, alle arti figurative e alla narrativa esiste dunque anche il cinema come forma d'arte autonoma, s'intende nell'ambito dell'unità generale dell'arte. In altre parole considero il cinema come si fa con un romanzo o un quadro e in questo senso oriento il mio giudizio. Perché è chiaro che non esiste il cinema in astratto, ma esistono bensì dei film che sono o non sono arte.

— Crede che il cinema possa entrare come mezzo audio-visivo nella scuola in generale e nelle Università in particolare? Nel caso affermativo perché? Ha suggerimenti in merito?

— La scuola moderna in genere non credo possa fare a meno di quel potente mezzo didattico audio-visivo che è il cinema. Del resto l'argomento è stato recentemente discusso in un apposito convegno tenuto a Milano sotto il patrocinio dell'U.N.E.S.C.O. e ciò prova l'importanza del problema. Personalmente sono del parere che il cinema, in quanto mezzo audio-visivo di istruzione e di educazione, si trovi attualmente all'inizio di un lungo cammino.

— Il cinema, con l'immediatezza e l'evidenza delle sue immagini, prima ancora che alla ragione parla alla fantasia. Ora non bisogna dimenticare che la mente dei giovani, e in modo tutto particolare quella dei fanciulli, molte cose le apprende con più facilità attraverso i sensi che attraverso la ragione. Mi spiego con un esempio. Un professore (o un maestro) deve illustrare la fauna di una determinata regione dell'Africa. Per quanto le sue parole possano essere persuasive, difficilmente egli riuscirà a far "vedere" "l'oggetto" della sua lezione ai ragazzi che lo ascoltano, cosa invece che riuscirebbe estremamente facile mediante il sussidio di un documentario. Basta avere un minimo di esperienza della scuola per tagliar corto ad ogni discussione sull'efficacia didattica del film. Il problema perciò è essenzialmente pratico. In parole povere si tratta di attrezzare la scuola (quindi anche le Università) fornendola di proiettori cinematografici, ecc., e, naturalmente, produrre dei film artisticamente degni e didatticamente efficaci. Non tocca a me dare suggerimenti in proposito. Ritengo tuttavia che non si possano produrre buoni film per la scuola di ogni ordine e grado senza l'attiva collaborazione di chi vive nella scuola. Insomma non bisognerebbe lasciare l'iniziativa a questo o a quel produttore, ma coordinare il lavoro secondo un piano preciso. So benissimo che la cosa non è facile, ma soprattutto in un campo così delicato occorre diffidare sempre dell'improvvisazione.

— Nella biblioteca della Facoltà di lettere e filosofia ritiene opportuno che trovino posto anche le opere più significative di cultura cinematografica?

— La risposta a questa domanda è implicita in quanto ho detto precedentemente. Una volta accettato il film sul piano dell'arte,

le opere che ad esso specificamente si riferiscono vanno considerate alla stessa stregua delle opere di critica letteraria, teatrale, ecc. Non si può quindi escluderle da una biblioteca che voglia essere culturalmente aggiornata coi tempi.

— Crede che siano opportuni e possibili corsi di cultura cinematografica nelle Università, come si fa attualmente in alcuni Istituti superiori americani e tedeschi?

— In linea di massima ritengo tali corsi opportuni. Il cinema, stante anche la sua enorme diffusione e la sua capacità di far presa sulla naturale emotività delle masse, è un fenomeno culturale

Il Rettore Magnifico dell'Università di Milano, prof. G. M. De Francesco, risponde ad alcune nostre domande sui rapporti che corrono tra il film e la scuola italiana

e sociale, oltre che artistico, di cui una Università moderna non può disinteressarsi. In realtà i giovani arrivano alle Università con una loro "cultura" cinematografica generalmente disordinata e frammentaria. Mettere un po' d'ordine in essa rientrerebbe perciò nei compiti specifici dell'Università, che persegue, fra l'altro, fini di chiarezza e di approfondimento. Altro e più difficile discorso sarebbe da fare sulla possibilità di una pratica e seria attuazione di tali corsi. Perché non è pensabile un corso di cultura cinematografica senza la collaterale proiezione delle opere storicamente e artisticamente più significative. Ricadiamo dunque su un problema di mezzi, cioè di attrezzature adeguate. Ma le Università italiane non nuotano certo nelle larghezze; anzi le loro difficoltà finanziarie sono note a tutti. Per quanto riguarda poi Milano, ogni questione è rimandata a quando potremo avere finalmente la "nostra" sede: l'ex Ospedale Maggiore, i cui lavori di ricostruzione e di sistemazione sono attualmente in corso.

— Ha accolto con simpatia il corso libero sulla "Evoluzione delle teorie cinematografiche" effettuato durante l'anno accademico 1950-51 presso la Facoltà di lettere e filosofia?

— Iniziative di questo genere non possono non riscuotere il mio plauso e il mio compiacimento. Quest'anno, a esempio, l'Università di Milano ha organizzato un corso di "Storia del teatro" che è stato il primo del genere in Europa. Da Riccardo Bacchelli a Silvio d'Amico, critici e scrittori illustri hanno tenuto una serie di conferenze che hanno vivamente interessato gli studenti. In avvenire mi propongo di continuare su questa strada in modo da rendere l'ateneo milanese sempre più aperto alle correnti vive del pensiero, dell'arte e della cultura del nostro tempo. Il piano è ambizioso e non me ne nascondo le difficoltà; comunque ci siamo messi in cammino e non ci fermeremo certo a metà. E naturalmente il cinema non verrà dimenticato.

G. M. DE FRANCESCO

QUANDO IL PO È DOLCE

ESISTE UNA rettorica cinematografica intorno a Comacchio ed alle valli che si trovano alla foce del Po: la rettorica della pesca delle anguille e della caccia alle anitre selvatiche. Così come esiste una rettorica di Chioggia e delle sue vele variopinte. Comacchio, a visitarla, è invece uno dei luoghi più desolanti d'Italia. Tra Chioggia e Comacchio esiste una vastissima area in cui centinaia di migliaia di uomini, donne, vecchi, bambini, conducono un'esistenza incredibile. Alcuni documentaristi hanno tentato di descrivere questa zona da un punto di vista non turistico, ma umano e civile, per creare un impegno della nazione a cancellare nella realtà, un simile stato di cose. Ma le opere di questi beneintenzionati non riescono a raggiungere l'opinione pubblica. Un documentario su Comacchio di Fabio Pittorru è stato bocciato dalla censura. *Delta Padano*, un altro ottimo documentario di Florestano Vancini, approvato dalla censura, non entra nelle normali sale di spettacolo. Fermo in censura, con poche speranze di passare, è un radiodramma di Marisa Mantovani che si ispira ad un fatto realmente accaduto a Comacchio, quando la gente, stanca della propria orrenda miseria, decise di suonare per sei giorni consecutivi le campane a stormo, allo scopo di chiamare aiuto. L'ultima è capitata in questi giorni. Il cortometraggio *Quando il Po è dolce*, prodotto da G. B. Cavallaro e realizzato dal sottoscritto, è stato bocciato dalla commissione di selezione per la Mostra di Venezia, perché «denigra l'Italia». Se vi racconto la storia di questo incidente personale è perché esso ci ha permesso di constatare direttamente in quale nuovo clima sia ormai caduto il cinema italiano, con quale mentalità si debba scontrare — e si scontri quotidianamente — chiunque intende realizzare la più piccola opera cinematografica.

Alcuni mesi fa ricevemmo l'invito di realizzare un cortometraggio per conto dell'Ente Delta Padano: un Ente statale costituito allo scopo di iniziare un'opera di riforma nella zona che sta appunto tra

Chioggia e Comacchio. La riforma, più che ovvia, doverosa per una nazione civile, fu in un primo tempo appoggiata da tutta la stampa "indipendente", con servizi e fotografie che ne mostravano la necessità, illustrando le tragiche condizioni di coloro che se ne sarebbero avvantaggiati. Ma quando la riforma entrò in una fase concreta, danneggiando naturalmente i grossi proprietari terrieri ed i padroni delle valli, la stampa "indipendente" cambiò opinione e cominciò ad osteggiarla. Un grande quotidiano romano mutò il proprio atteggiamento addirittura dall'oggi al domani, cioè da quando il direttore venne a sapere che tra i primi ad essere toccati ci sarebbe stato suo zio. Con Enzo Biagi, poi insistentemente con Cavallaro, facemmo, dunque,

primo contrasto: nei "bunker", le fortificazioni lasciate dai tedeschi, vivono alcune famiglie di miserabili. Questa è la prima avvisaglia della situazione generale del Delta. Confesso che, di fronte alla vastità grandiosa della materia, ci scoraggiavamo non poco. L'argomento batteva le nostre possibilità (e per chi conosce il Delta il nostro cortometraggio è, purtroppo, ben poca cosa). Servì tuttavia ad alimentare la nostra rassegnazione il fatto che non a tutti è dato di possedere tali capacità artistiche da concentrare in dieci minuti una materia così vasta soprattutto quando occorre, in quei dieci minuti, fare un discorso polemico logico e chiaro, che abbia una premessa ed una conclusione. Stendemmo il nostro soggetto iniziando con la con-

L'isola di Aran non è il solo luogo capace di epopea. Le genti del Delta Padano combattono col mare e la palude: per loro non c'è altra possibilità di vita. L'inchiesta di Renzi, che documenta gli aspetti di questa situazione, bocciata perché "denigra l'Italia"

minuziose ricognizioni nella zona, documentandoci in modo tale da poterne trarre addirittura un lungometraggio. Fu nel corso di queste ricognizioni che ebbi modo di constatare come sia possibile trovare solidi punti d'incontro tra gente di posizioni diverse (Cavallaro è un cattolico militante) quando ci si trova di fronte a situazioni di fatto che, per la loro evidenza, provocano lo stesso impegno umano. Vedemmo, così, un ambiente formidabile e terribile insieme. A cinquanta chilometri da Ferrara, cioè da una delle zone più ricche e civili d'Italia, una popolazione di centinaia di migliaia di persone vive, in condizioni medioevali, un'esistenza le cui basi ed i cui valori sono del tutto diversi dai nostri. Il paesaggio fluviale è spettacoloso. Al centro c'è il castello di Mesola, la residenza estiva degli Estensi, circondata da un immenso bosco ariostesco nel quale, recentemente, i gerarchi fascisti andavano a caccia di daini, accompagnati da compiacenti contesse (lo sanno Moravia e Brancati?). A mezzo chilometro da Mesola, ecco il

statazione che soltanto i grandi cataclismi, le alluvioni, i terremoti, le eruzioni vulcaniche hanno la forza di colpire l'immaginazione e il cuore dell'opinione pubblica, nei disastri di massa; mentre le tragedie secolari e immobili, sia pure di milioni di esseri umani, lasciano generalmente indifferente l'uomo comune che non vi partecipa. Infatti la tragedia del Delta è del tutto silenziosa: non vi è mai crollata una scala carica di dattilografe per sollecitare l'interessamento dei soggettisti. Poi raccontammo come era nato un problema del Delta, fin dal secolo scorso; problema che aveva creato un ambiente assurdo dove l'abitazione tipica è ancora il "casone" di canne (e bisogna vederlo), dove gli uomini lavorano due giorni su sei, guadagnando ottocento lire al giorno. E descrivemmo le condizioni igieniche, la mancanza di scuole, le malattie, la situazione dei bimbi, i lavori illegali (come la pesca di frodo), il mangiare, il dormire, il modo di sposarsi, il modo di morire e il culto dei morti, secondo il ritmo di un'inchiesta che si concludeva con le proposte dell'Ente, avvio ad una risoluzione più radicale e durevole. Il titolo, *Quando il Po è dolce*, traeva spunto da un modo di dire locale che riguarda il rifornimento dell'acqua potabile. Infatti qui non c'è acqua potabile: le donne raccolgono quella del Po quando c'è la bassa marea e l'acqua salata del mare non entra nel fiume: appunto «quando il Po è dolce». Per toglierle il sapore limaccioso la mescolano poi ad aceto. Per dare una certa vivacità ed immediatezza alla narrazione si pensò di trovare un compromesso tra il documentario cinematografico e quello radiofonico: perciò introducemmo una serie di interviste, registrate sul posto, per far parlare la gente. E Sergio Zavoli, che è forse il migliore documentarista radiofonico che noi abbiamo, si incaricò delle interviste.



Da *Quando il Po è dolce* di Renzo Renzi. Il radiocronista Sergio Zavoli intervista una donna abitante di un «bunker» del Delta Padano.



Il maestro Enzo Masetti pensò alle musiche. Scelse come tema principale un canto popolare ferrarese, del tutto inedito, dei bimbi che vanno a caccia di rane nei fossati, in cerca di cibo: quelli che, nel Polesine, chiamano i « ranari ». Le rane più grosse con un sol balzo saltano nell'acqua e scompaiono: quindi sono di difficile cattura. Allora i bimbi si rivolgono ai ranocchi. Per indurli a saltare e catturarli prima che raggiungano l'acqua, cantano una filastrocca musicalmente tristissima, che dice così: « Ranucin, bel ranucin - zercat to meadar? - l'è in fond al measar. - L'è in tla peanza a un gran bisson - sealta int'al measar, ranucin ». (Ranocchio, bel ranocchio, cerchi tua madre? E' in fondo al macero. E' nella pancia di una gran biscia. Salta nel macero, ranocchio). A me pare che le musiche di Masetti siano la cosa più bella e compiuta del cortometraggio.

Naturalmente, in questa stesura, noi avevamo tralasciato tutte le cose che ci sembravano troppo impressionanti, oppure quelle che esigevano un discorso più ampio per essere spiegate. Era difficile credere, infatti, che la censura ci avrebbe fatto passare l'immagine delle donne che, nei canali di Comacchio, lavano — quotidianamente — nella stessa acqua ferma, a distanza di pochi metri, il vaso da notte e le stoviglie per mangiare. Oppure la notizia della sviluppatissima pederastia tra gli abitanti di quello che a Comacchio è chiamato il « quartiere giapponese ». Così come ovviamente non potevamo dire che una donna, abitante di un « bunker », ci raccontò tranquillamente di essere l'amante del proprio figlio e di aver tenuto per vario tempo nel proprio letto il figlio ed il marito, poi il figlio ed un altro amante. Quello della promiscuità è uno dei problemi più gravi del Delta. La levatrice di Goro ci raccontò che le donne partoriscono spesso per terra, nelle capanne riscaldate da un fuoco di canne il cui fumo si ferma nella stanza, per mancanza di un camino. Una volta, poiché la madre partoriva in faccia ad altri sei figli, stesi nello stesso giaciglio, la levatrice coprì quei bimbi con uno straccio, per evitare loro lo spettacolo. Logicamente i bimbi sono precocissimi, dal punto di vista sessuale. Da questo fatto derivano modificazioni psicologiche, tutto un altro modo di considerare certi fatti della vita. Il fidanzamento, per esempio, tiene il posto del matrimonio. Due giovani sui quindici anni si incontrano e decidono di mettersi assieme. Allora vanno a parlare coi genitori di lei, annunciando il loro fidanzamento. Subito dopo i genitori di lei, che hanno dato il consenso, escono dalla stanza per permettere ai due di consumare materialmente il loro sogno d'amore. Cominciano a nascere figli. Si sposeranno, immancabilmente con due o tre figli, quando avranno trovato una casa loro. Per impadronirsi della casa che è talvolta un « bunker », avvengono zuffe e litigi con altri pretendenti. Queste notizie, di dominio pubblico nella zona, ce le hanno date i parroci locali. La religione è pressoché nulla. Si risveglia soltanto per le feste del Santo Patrono, in quanto permette alla gente di fare bisboccia. A Gorino fecero una mezza rivoluzione perché volevano che la festa del Santo Patrono durasse almeno tre giorni. I loro divertimenti — che sono poi anche la loro unica occasione di contatto col mondo « civile » — consistono nelle



Altre due inquadrature di *Quando il Po è dolce*, inchiesta sul Delta Padano, diretta da Renzo Renzi su soggetto dello stesso Renzi, Enzo Biagi e del cattolico militante G. B. Cavallaro. La musica di questo documentario, realizzato per conto dell'Ente statale Delta Padano, è di Masetti.



« tournées » di Luciano Tajoli e nei film, soprattutto quelli che raccontano storie di violenze e di sangue. Il loro senso dell'avventura lo esercitano nella pesca di frodo. La pesca di frodo in valle è una necessità di vita. Lo sanno anche i carabinieri e le guardie vallive. Ma qui avviene una specie di deformazione professionale. Infatti accade che taluni continuino ad andare a pescare di frodo, la notte, sfidando la prigione, anche quando — per avere trovato un lavoro — non ne avrebbero più bisogno. Perché la pesca di frodo è diventata un'abitudine sportiva. Comunque, se capitate a Comacchio verso il tardo pomeriggio, troverete tutti gli uomini in piazza a chiacchiere. Il maresciallo dei carabinieri ci ha detto che stanno a combinare i furti di pesce in valle, per la notte. Nel nostro cortometraggio abbiamo raccontato un tipo di funerale: quello con la bara sul tetto di una automobile, perché i cimiteri distano, a volte, trenta chilometri. Ma più spesso caricano la bara sopra un autocarro. Attorno alla bara mettono delle panche, dove siedono i familiari. I bimbi stanno con i piedi penzoloni fuori dall'autocarro e non è detto che siano completamente tristi poiché quella è una rara occasione di provare i

piaceri della motorizzazione. Eppure le donne piangono disperatamente sopra le tombe, parlando ad alta voce coi morti, che invocano tra le lacrime. Ma il più delle volte si trovano al cimitero come a una specie di convegno settimanale in cui si parla di tutto, fuorché dei morti. Per via delle distanze e della mancanza di comunicazioni (esistono, dov'è possibile, ponti di barche col pedaggio, traghetti ecc.) molti bimbi non vengono nemmeno denunciati all'anagrafe: sono nuovi italiani che saltano fuori soltanto in occasione dei censimenti. In questo ambiente, per lo meno insolito, ci sono poi una serie di migrazioni interne (l'amico Vancini vorrebbe farci un documentario: ma glielo permetteranno?). D'estate alcune famiglie attrezzano un capanno sopra una barca, con la quale costeggiano il Po, fermandosi nei campi, dopo la mietitura, a spigolare. Stanno via una ventina di giorni. Scanaboa è un villaggio di pescatori, sperduto tra le paludi all'estrema punta del Delta. D'autunno gran parte delle donne ed i bambini lo abbandonano per emigrare nel retroterra. Restano perciò soltanto alcune donne ed una comunità di uomini, durante tutto l'inverno. Il mare è tumultuoso. Ve lo immaginate un inverno a Scanaboa, in un

villaggio di capanne? È successo che il mare ha invaso il villaggio e le capanne: così la gente, di notte, ha dovuto caricare le masserizie sulle barche, aspettando che il mare si ritirasse, per rientrare in casa. Eppure questa gente continua a combattere col mare e la palude perché non c'è altra possibilità di vita. Evidentemente l'isola di Aran non è il solo luogo capace di epopea.

Il nostro cortometraggio, che non raccontava tutto questo, era dunque una pallida ombra della situazione reale, di cui vi ho dato qualche notizia, tra le tante che ancora conosco. Lo presentammo, quindi, alla commissione incaricata della selezione per Venezia. Lo bocciarono subito. Dissero che era "deprimente", che "denigrava la nazione" e che la soluzione finale, con l'Ente di riforma, non bastava a coprire il resto. Poiché io rimasi sbalordito di queste obiezioni, alle quali era facile rispondere che la denigrazione stava nei fatti (la vergognosa situazione reale del Delta) e non in una rappresentazione accompagnata dall'impegno morale che chiedeva e propone-

va, il cortometraggio realizzato per conto di un Ente statale: ciò che avrebbe offerto un ottimo alibi alla commissione per dichiarare che essa aveva, di proposito, scartato i documentari ad intonazione politica, compresi quelli della propria parte (mentre la polemica verteva proprio sulla parte considerata "non statale" del documentario). Ma questo diavoleto era davvero troppo maligno. La nostra posizione, comunque, ci aveva già permesso una utile esperienza. Ma non era finita. Ci capitò infatti di far vedere il documentario ad un personaggio della burocrazia ministeriale. Il personaggio, giovane, elegantissimo, fu assai gentile. Prima della proiezione cominciò a parlare di *Umberto D.* Disse subito alcune sciocchezze. Disse che il film di De Sica era bellissimo, ma immorale perché vi manca la speranza cristiana. Questa teoria era stata lanciata dal famoso articolo che l'on. Andreotti scrisse a suo tempo — come opinione personale — e che invece ha evidentemente costituito la parola d'ordine per il « nuovo corso » della cinematografia nazionale. Noi avremmo potuto ribattere che c'è una con-

mente nei film a "lieto fine" e che non dovrebbe accadere mai quando si vuole suggerire al pubblico un problema umano e morale; quando si vuole *pesare sul suo animo*, come faceva meravigliosamente *Ladri di biciclette* che, da questo punto di vista, è un film perfettamente cristiano. Il burocrate vide il nostro cortometraggio e ripeté la teoria. Fece grandi elogi alla sua artisticità (davvero spropositati), ma aggiunse una obiezione fondamentale: e cioè che il cortometraggio, raccontando la miseria, doveva considerarsi comunista. Era la prima volta che Cavallaro ed io sentivamo dire che la miseria in sé e per sé è comunista: infatti non avevamo mai saputo che la miseria fosse una ideologia. Perciò rispondemmo — ovviamente — che per essere comunista il documentario avrebbe dovuto rifiutare proprio le nostre soluzioni (riformiste) in quanto esse sono espressione di uno Stato che i comunisti combattono dalle fondamenta. Né i comunisti avrebbero mai accettato una soluzione che non nascesse da quelli stessi che erano vittime della miseria, organizzati solidalmente contro l'attuale classe dirigente. Ma il burocrate ribatté che i comunisti, per fare la loro propaganda, oggi, si limitano a diffondere immagini di miseria, anche senza commento. La qual cosa, se fosse vera — diciamo noi — denuncerebbe una situazione tale per cui basta alludere a certi problemi, gravissimi e conosciuti da tutti, per mettere in crisi il governo: il quale, a sua volta, dimostrerebbe un autentico « complesso di inferiorità » verso di essi, non osando nemmeno parlarne.

Quando tornammo a Bologna, gli esponenti dell'Ente — per i quali tutto quanto avevamo raccontato nel cortometraggio era assolutamente pacifico — furono assai soddisfatti del nostro lavoro. Semmai qualcuno si lamentò perché avevamo dato una immagine ancora debole della situazione reale. Dopo l'esperienza romana ci accorgemmo, così, che esistono due burocrazie: una, periferica, a contatto delle situazioni reali, ancora carica, specie in queste iniziative, di un fervore sincero di rinnovamento; un'altra centrale — e decisiva — completamente slegata dai problemi vivi, in preda totale agli interessi preponderanti e retrivi che asseconda ed aggrava con la sua mentalità borbonica. Combattere una burocrazia invece che un generale e più radicale stato di cose è, senza dubbio, un'impresa piena di limiti. Ma è certo che, almeno in Italia, questa specie di « sottogoverno » rappresentato dalla burocrazia centrale, esercita un peso non trascurabile, specialmente nelle cose della cultura. Infatti provvedimenti scandalosi, minacce, proibizioni, sono spesso iniziative private di funzionari, i quali creano un clima particolare nel quale Lattuada deve preparare *La romana* col fucile alle costole, Lizzani si vede bocciare preventivamente una serie di soggetti, Antonioni deve rinunciare, nel suo nuovo film, *Gioventù tradita*, all'episodio che parla dei giovani del MSI; e il produttore Paul Graetz tentenna nel realizzare il *Van Gogh*, *Stazione Termini* e *Tre porti* perché ha paura di grane. Naturalmente all'origine c'è una politica sbagliata, quella che in campo cinematografico ha portato all'« offensiva dell'ottimismo » e che si alimenta di

RENZO RENZI

(Continua in terza di copertina)



Da Quando il Po è dolce. Zavoli intervista il medico di Goro. Il titolo trae spunto da un modo di dire locale che riguarda il rifornimento dell'acqua. Nel Delta non c'è acqua potabile; le donne raccolgono quella del Po quando c'è la bassa marea, e l'acqua del mare non entra nel fiume.

va una risoluzione, volli informarmi sulle figure dei componenti la commissione. Mi dissero così — ma non posso, in verità, garantirlo: anche perché dovrebbe logicamente girare travestito da frate — che tra di essi vi sarebbe stato l'ex-federale fascista di Viterbo. Questa notizia, che esige conferma, servirebbe tuttavia a spiegare come un ex-colonialista non potesse tollerare la rivelazione che le colonie le abbiamo in Italia e che non è necessario Ual-Ual per andarle a conquistare. Discutemmo ancora. Ne parlai con gli amici, i quali mi fecero presente che qualunque pubblica polemica si sarebbe spuntata perché la commissione — per tagliar corto — poteva tirare in ballo ragioni tecniche ed artistiche (materia, come si sa, quanto mai opinabile) allo scopo di giustificare il proprio operato (mentre so di preciso che, da quel punto di vista, non ebbero nulla da dire: anzi, furono prodighi di elogi come tutti gli altri che seguirono, in questa avventura). Un diavoleto mi diceva poi che la nostra situazione era aggravata dal fatto che si trattava di un cor-

traddizione in termini se si dice che un'opera è artisticamente compiuta e, nello stesso tempo, immorale. Inoltre, da un punto di vista cristiano, non è vero che in *Umberto D.* manchi la speranza: mancherà (fino ad un certo punto) nell'azione, non nell'autore. Infatti è impossibile concepire un'opera di denuncia — com'è *Umberto D.* — senza presupporre che l'autore, realizzandola, si riprometta di poter modificare la realtà negativa che rappresenta: senza presupporre un attivo impegno morale dell'autore — in che consiste l'atteggiamento cristiano — che lo induce ad usare certi mezzi emotivi, conclusivamente dolorosi, proprio per agire sull'animo dello spettatore ed indurlo ad una partecipazione operante. Le cose, comunque, si mettevano male, per noi, anche questa volta. Infatti, consapevolmente, noi avevamo dato una cadenza dolorosa al nostro cortometraggio, cercando di mantenerne l'eco persino oltre il finale chiaramente fiducioso, proprio per non mandare a casa il pubblico "scaricato" e senza pensieri: ciò che avviene regolar-

ALESSANDRO BLASETTI

1929 * 1952

A CURA DI GIUSTO VITTORINI

ALESSANDRO BLASETTI

PRIMA della guerra, è noto, tenevano il campo del nostro cinema Blasetti e Camerini. Blasetti ha resistito di più e tutt'ora un suo fim si può attendere con qualche speranza. Eppure essi sono parte della stessa posizione: perché Camerini è l'intimismo piccolo borghese, la sua zona privata; mentre Blasetti è la zona pubblica, virulenta, dello stesso ceto. Basti pensare alle origini di Blasetti, intorno al 1928. Intanto egli proviene dal giornalismo. Allora fa una rivista, «Cinematografo», dove predica la rinascita: quindi realizza «Sole». Egli sente, cioè, il bisogno di mettere subito in piazza le sue intenzioni; è polemico con gli scritti e con le opere. Entusiasta, irruento, confuso, smisurato, egli esprime ambizioni di grandezza operante: ambizioni grandi di gente sostanzialmente modesta. Egli è l'"eroico" piccolo borghese. Disse Zavattini, in una intervista: «E' uno di quegli uomini che fanno pensare alle favole dove si dice: "un guerriero affrontò da solo l'esercito nemico"». Il guerriero è Blasetti. Non vuole perdere mai, e gli capita di confondere un po' la battaglia con la guerra». E più avanti: «S'è portato dall'infanzia certe grandiose immagini, per esempio la barca del picciotto con uno dei cieli più alti che si siano mai visti nel cinematografo; per esempio quei cavalieri della disfida, parenti dei cavalieri della rotta di S. Romano. Dategli un muro per degli affreschi e farà sempre qualcosa di buono e di utile».

Blasetti resiste più di Camerini perché è sempre pubblicamente impegnato. Ma non tenta soltanto gli affreschi. Realizza «Ettore Fieramosca», «Fabiola», e insieme «Quattro passi tra le nuvole», «Prima comunione». La sua cultura sente il fascino dei tempi eroici (o mastodontici), la romanità, il rinascimento, il risorgimento, ma la sua origine è sempre quella di Camerini. Poiché ama il momento eroico su questa base moderata, egli trova un punto di equilibrio quando fonde l'eroico col casalingo: quando realizza «1860», con l'epica discreta di un risorgimento familiare. Quando tempera i suoi impulsi, pur rispettandoli. Anche stilisticamente. Fa inquadrature e sequenze mirabili: ma spesso cade perché non domina il racconto, cioè

un quadro cui ha dato un impianto troppo grande. Egli, così, vede sempre una parte, un dettaglio, che cerca di dilatare mentre gli sfugge il disegno più generale. La sua carriera è indicativa, in questo senso. Intorno al 1930, con «Sole», «Terra madre», «Vecchia guardia», Blasetti è bonificatore, ruralista, squadrista. Dal 1938 al 1941, con «Ettore Fieramosca» e «La corona di ferro», diventa antifrancese e nibelungico. Nel 1946 «Un giorno nella vita» ce lo ripresenta partigiano. «Fabiola», nel 1948, sente gli influssi di due potenze dominanti: e il film è comunista-cattolico. Nel 1950 fa «Prima comunione». Sembrerebbe un conformista. Invece, a suo modo, non lo è (o non tenta di esserlo). Blasetti, infatti, ama sostenere una sua coerenza nell'ideale, sempre predicato, di una sorta di "non violenza". Egli è uno di quegli uomini che obbediscono alle esigenze del momento perché hanno bisogno di essere sempre nel posto dove si comanda (e si compromettono perché vogliono agitare motivi pubblici). Essi hanno un carattere più prepotente della loro ragione. Tuttavia, poiché sono consapevoli di questa loro obbedienza, tentano un riscatto personale. Blasetti ha creduto di trovare questo riscatto nell'ideale della "non violenza" (forse, assurdamente, anche quando fu squadrista: esaltava, infatti, l'olio di ricino al posto delle armi da fuoco). Ha cercato, cioè, di richiamare, in ogni istante, i suoi padroni agli ideali più nobili che andavano predicando, magari per ragioni di comodo. In questo senso è pericoloso: perché invita sempre ad una coerenza con gli ideali proclamati.

Ma il problema che, forse, non si è mai posto Blasetti è proprio questo: che tutti i regimi hanno sempre qualche ideale nobile da proclamare. Ora, qual è il regime che poi li mette realmente in pratica? Blasetti, insomma, non sa, ancora una volta, dominare il quadro. Nemmeno il suo quadro, nemmeno il suo racconto. Perciò fa dell'epica episodica. Forse anche perché è troppo entusiasta e poco malizioso. Perché è troppo generoso. Dobbiamo ringraziarlo del suo entusiasmo, della sua irruenza, di slanci epici intorno a nobili propositi, anche di una capacità di assorbimento culturale (specialmente pittorico), altrettanti tratti di cui è stato — ed è tuttora — isolato rappresentante nel nostro cinema. Quando ha trovato un interno equilibrio ci ha dato «1860». E' lecito aspettarsi dell'altro.

RENZO RENZI

CENNI AUTOBIOGRAFICI

«NATO a Roma il 3 luglio del 1900 da Cesare Blasetti e Augusta Lulani. Mio padre era "professore" di oboe e corno inglese: suonava e insegnava alla regia Accademia di Santa Cecilia. Mio nonno era scultore (è sua la statua del "Silenzio" all'ingresso del nostro Verano). Mia madre discendeva da una antica famiglia della cosiddetta borghesia nera romana, avvocati della Curia, di padre in figlio. Ho compiuto gli studi inferiori al collegio Rosi di Spello, tenuto da sacerdoti somaschi, religiosi di una estrema semplicità e di bontà paterna. (Mio padre era quasi sempre in viaggio per le "tournées" cui lo conduceva la sua professione e mia madre lo seguiva). Mio fratello Giorgio fu con me in questo primo periodo di studi. Poi, per il liceo, io passai al Collegio Militare di Roma; lui all'Accademia Navale di Livorno e la vita, così, ci separò prestissimo, concedendomi rari e brevi incontri con lui finché l'ultima guerra me lo tolse, valoroso ufficiale di marina, il 19 aprile del 1943. Gli studi universitari li ho compiuti a Roma, alla Sapienza. Mi sposai nel 1923, mi laureai nel 1924, in legge, facoltà scelta per secondare i desideri della tradizione materna. Ma per sposarmi appena conge-

dato mi ero impiegato in banca e la laurea doveva servirmi ben poco. Infatti la mia vera vita di lavoro la sentii nascere quando entrai nel quotidiano *L'Impero*, come redattore cinematografico. Lì cominciai ad agitarmi per la cosiddetta "rinascita" del cinema italiano che la concorrenza americana aveva letteralmente abolito. Carli e Settimelli, i direttori, per il loro spirito anticonformista, al quale non sfuggiva affatto l'importanza della nuova arte, finirono per accordarmi un po' di spazio. E così iniziai una rubrica, *Lo schermo*, che, un anno dopo, debordò dagli angusti limiti in cui era costretta in quelle colonne e divenne testata di un periodico: era sorto, dicemmo subito, «per ridare all'Italia il suo cinematografo», e appunto *Cinematografo* decidemmo di chiamarlo dopo il primo anno di fortunate battaglie. Del nostro gruppo entrarono quasi subito a far parte Umberto Masetti, Libero Solaroli, Mario Serandrei, Umberto Barbaro, Aldo Vergano, Goffredo Alessandrini, Gino Mazzucchi, Francesco Pasinetti, Ferdinando Poggioli, Corrado D'Errico, Marcello Galiani, Giacinto Solito. Contammo tra i primi assidui collaboratori Antonelli, A. G. Bragaglia e Bontempelli. Il nostro gruppo, il suo fervore, anzi il suo fermento, crescevano di giorno in giorno; e non basta-

vano più le colonne di *Cinematografo* né quelle di *Lo spettacolo d'Italia* (altro periodico che avevamo affiancato al primo) a contenerli. Decidemmo di "passare all'azione". Radunammo i nostri risparmi, apriamo una sottoscrizione azionaria, trovammo affettuosi sostenitori e fondammo la «Augustus», società di produzione italiana. Il 20 dicembre 1928 demmo il primo colpo di manovella (realmente perché si girava ancora a mano) al film *Sole* nel nostro teatro di via Mondovì. La domenica 16 giugno 1929 il film venne presentato al cinema Corso, di Roma, e il successo fu tale da piombarmi nella più inerte amarezza perché realizzai subito che la migliore stagione della mia vita si era ormai conclusa, per sempre».

Le principali cose scritte da Alessandro Blasetti sono state inserite nella "bibliografia essenziale", tranne quelle contenute nelle raccolte di *L'Impero*, lo *Schermo*, *Cinematografo* e *Lo Spettacolo d'Italia*; le citazioni; in questo caso avrebbero occupato troppo spazio. A quelle pubblicazioni, comprese tra il 1923 e il 1932, rimandiamo il lettore. Sarà forse utile ricordare che Blasetti ha scritto una cinquantina di poesie in dialetto romanesco.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Anonimo: *Tre registi italiani. Alessandro Blasetti*, in *Prospettive*, Firenze, anno II, n. 2, 1938.
 G. Aristarco: *Film di questi giorni. Fabiola*, in *Cinema*, Milano, anno II, n. 10, 1949.
 G. Aristarco: *Cinema italiano del dopoguerra*, Parma, Sequenze, 1949.
 A. Blasetti: *Come nasce un film*, Roma, Cinematografo, 1932.
 A. Blasetti: *Cinema italiano, ieri, in Cinema italiano, oggi*, Roma, Bestetti, 1950.
 A. Blasetti: *L'attore nel cinema*, serie di articoli in 1944, Roma, 1944.
 U. Casiraghi, G. Viazzi: *Motivi di "rin-*

scita", in *Cinema*, Roma, anno VI, n. 117, 1941.
 G. C. Castello: *I registi. Alessandro Blasetti*, in *Cinema*, Milano, anno IV, n. 70, 1951.
 G. De Santis: *Film di questi giorni. La cena delle beffe*, in *Cinema*, Roma, anno VII, n. 137, 1942.
 Dom: *Blasetti e i "pregiudizi"*, in *Cinema*, Milano, anno II, n. 21, 1949.
 N. Frank: *Cinema dell'arte*, Paris, Bourre, 1951, pagg. 116-120.
 G. Lambert: *Notes on a renaissance*, in *Sight & Sound*, London, vol. 19, n. 10, febbraio 1951.
 A. Magli: *Per uno stile unitario nel cinema italiano*, in *Bianco e Nero*, Roma, VII, n. 4, 1943.
 D. Meccoli: *Alessandro Blasetti parla dei*

suoi film, in *Tempo*, Roma, anno V, n. 46, 1941.
 F. Pasinetti: *I film di Alessandro Blasetti*, in *Bianco e Nero*, fascicolo dedicato a Ettore Fieramosca, Roma, anno III, n. 4, 1939.
 A. Pietrangeli: *Panoramique sur le cinema italien. Blasetti, ou l'ardeur epique*, in *La Revue du Cinéma*, Paris, anno III, n. 13, 1948 - Traduzione italiana in *Cinema italiano sonoro. Quaderni della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema*, n. 1, Livorno, 1950, pagg. 10-11, 17, 21-25.
 Puck: *Galleria. Alessandro Blasetti*, in *Cinema*, Roma, anno I, n. 4, 1936.
 A. Zuñiga: *Una historia del cine*, Barcelona, Ediciones Destino, 1948.



Sole (1929).

SOLE

Aiuto regista: Goffredo Alessandrini - Soggetto: Aldo Vergano - Sceneggiatura: Aldo Vergano, Alessandro Blasetti - Fotografia: Giuseppe Caracciolo, Giorgio Orsini - Scenografia: Gastone Medin - Montaggio: Alessandro Blasetti - Interpreti: Dria Paola, Lia Bosco, Anna Vinci, Marcello Spada, Rolando Costantino, Vasco Creti, Vittorio Vaser, Rinaldo Rinaldi, Igino Nunzio, Vittorio Gonzi, Arnaldo Baldaccini, Sante Bonaldo, Arcangelo Aversa - Produzione: Augustus, 1929.

Soggetto

«Si tratta dell'urto fra la gente di palude e i bonificatori, ciascuno di fronte all'altro con la sua passione: i primi finiscono naturalmente per saltare addosso ai secondi, e chissà come andrebbero a finire le cose se una rete di amori e di affetti che s'è andata costruendo attorno ai personaggi non li tirasse fuori dal mare di guai in cui ciascuno s'è cacciato. C'è una vittima, una "lupa insaziabile" che ha attizzato il fuoco, c'è il sentimento deus ex machina (il capo dei ribelli riconosce improvvisamente nel capo dei bonificatori il tenente che lo salvò da morte certa in guerra), c'è un matrimonio tra l'ingegnere e la figlia di un cittadino mutatosi per sua elezione in campagnolo...» (dall'Italia Letteraria).

Bibliografia

G. C. Castello: saggio citato.
 A. Cecchi: recensione, in *L'Italia Letteraria*, Roma, anno V, n. 25, 1929.
 L. Longanesi: Breve storia del cinema italiano, in *L'italiano*, Bologna, anno VIII, n. 17-18, 1933.
 E. M. Margadonna: *Cinema ieri e oggi*, Milano, Editoriale Domus, 1932, pag. 129.
 D. Meccoli: saggio citato.
 E. F. Palmieri: *Vecchio cinema*

italiano, Venezia, Zanetti, 1940, pagg. 217-218.

F. Pasinetti: *Storia del cinema dalle origini a oggi*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1939, pagina 158.

G. Sadoul: *Histoire d'un art: le cinéma*, Paris, Flammarion, 1949, pag. 317 - Edizione italiana: *Storia del cinema*, Torino, Einaudi, 1951, pag. 424.

M. Verdone: *The Italian cinema, in Hollywood Quarterly*, Berkeley and Los Angeles, volume V, n. 3, 1951.

La critica

«Possiamo finalmente credere che, con questa prova, sia cominciata non la rinascita ma addirittura il rinascimento del cinema italiano...» (Cecchi); Sole «segna l'inizio della seconda, o realistica, fase della produzione cinematografica italiana» (Verdone). «Il punto di partenza di Sole è un'evoluzione: Blasetti spezza ogni legame con il teatro borghese, con la smidollata letteratura di bassa imitazione francese, con tutto quel mondo di cartapesta e di trama-gnini dal quale sono usciti i grandi spettacoli d'anteguerra. Egli vuol essere italiano al cento per cento. E' così freneticamente ansioso di liberarsi dall'ammuffita convenzione che ha intossicato il nostro vecchio cinema, che la sua non è una ricerca, ma una fuga. Fugge non per viltà, ma per paura di contaminarsi. Se la moralità del soggetto non fosse diventato l'elemento preponderante e troppo appariscente del dramma, avremmo potuto porre Sole accanto ai migliori film stranieri, specie a quelli dei russi. Il richiamo non è arbitrario, perché non solo il Blasetti ha sentito la loro influenza (influenza puramente stilistica, s'intende) ma perché la predilezione a far delle folle moderne i protagonisti corali delle

sue visioni è evidente nei suoi film» (Margadonna). «Indubbiamente coscienza e conoscenza del cinema erano ancora ben lontani da me» afferma il regista, «la scrittura di Blasetti è acerba e corsiva. Le esperienze del cinema europeo e americano non sono state vane; ma Sole non è un esercizio imitativo» (Palmieri); anzi, sebbene ante litteram è agià in linea con l'esigenza blasettiana di esprimere dei contenuti attuali e il più possibile vivi, magari addirittura universali» (Castello). Sole era un film muto, e come tale, limitava il dialogo a poche essenziali battute. Pur essendo diseguale e tecnicamente difettoso, presentava attori che recitavano con sobrietà, una bella interpretazione del paesaggio dove in parte si svolgeva l'azione» (Pasinetti). Longanesi invece scrive: «una banale pellicola d'imitazione sovietica, con butteri ragionieri e contadine di via Veneto».

NERONE

Soggetto e sceneggiatura: Ettore Petrolini - Fotografia: Carlo Montuori - Scenografia: Mario Pompei - Montaggio: Ignazio Ferronetti, Alessandro Blasetti - Fono: Giovanni Paris, Pietro Cavazzuti - Interpreti: Ettore Petrolini, Grazia Del Rio, Mercedes Brignone, Alfredo Martinelli, Elda Krimer, Augusto Contardi - Produzione: Cines, 1930.

Soggetto

Una successione di scene del repertorio teatrale di Ettore Petrolini.

Bibliografia

E. M. Margadonna: op. cit., pagine 129.
 F. Pasinetti: saggio citato.

La critica

Blasetti entrò nel campo industriale subito dopo Sole, ma non tutto andò bene col suo secondo film, di cui più che regista fu

coordinatore tecnico, come dice il Pasinetti, e come il regista stesso tiene a precisare: «il cinema non è la fotografia del teatro, e tanto meno delle parodie teatrali». «Nel cinema la freschezza della commedia dell'arte può solo rinascere dal gioco delle situazioni e non dagli attori, e l'esempio classico è nel repertorio comico nord-americano. Sullo schermo la parodia di Petrolini diventa di una insostenibile volgarità, ma nondimeno testimonia la costante preoccupazione di Blasetti di non cedere alle lusinghe dell'imitazione straniera» (Margadonna).

RESURRECTIO

Aiuto regista: Eugenio De Luigi - Soggetto: Alessandro Blasetti - Sceneggiatura: Alessandro Blasetti - Fotografia: Carlo Montuori, Giulio De Luca - Scenografia: Gastone Medin - Musica: Amedeo Escobar - Montaggio: Ignazio Ferronetti, Alessandro Blasetti - Fono: Giuseppe Caracciolo - Interpreti: Lia Franca, Daniele Crespi, Venera Alexandrescu, Olga Capri, Giacomo Moschini - Produzione: Cines, 1931.

Soggetto

Abbandonato dall'amante, un mediocre direttore d'orchestra decide di uccidersi. Ma getta via il revolver per salvare un bimbo che sta per cadere sotto un camion. L'uomo vuole cancellare ogni traccia del suo passato: spara sul ritratto dell'amante e torna a dirigere. Durante un concerto incontra una fanciulla: lo renderà felice.

Bibliografia

E. M. Margadonna: op. cit., pagine 129.
 F. Sacchi: recensione, in *Corriere della Sera*, 31-5-1931.

La critica

«Resurrectio è uno sbaglio, questa storia, siamo franchi, no-

Ettore Petrolini in Nerone (1930).





Daniele Crespi in *Resurrectio* (1931).

nostante i suoi panni curiali di quel titolo tolstoliano e vagamente mistico, non ha nulla che possa toccare né la nostra fantasia né la nostra «sensibilità» (Sacchi). «L'aver affidato a Blasetti un soggetto come *Resurrectio*, o, comunque, avergli permesso di realizzarlo, se la proposta è partita da lui, dimostra quanto scarsa ed erronea fosse da parte dell'editrice la valutazione delle possibilità dei propri direttori» (Margadonna).

Note

Nel 1930 fu proposto a Blasetti un cortometraggio di studio sul sonoro; ne realizzò tre, sullo stesso tema narrativo. Nacque così *Resurrectio*.

TERRA MADRE

Aiuto regista: Goffredo Alessandrini - Soggetto: da uno spunto di Camillo Apolloni - Sceneggiatura: Gian Bistolfi, Alessandro Blasetti - Fotografia: Carlo Montuori, Giulio De Luca - Scenografia: Domenico Sansone, Vinicio Paladini - Musica: Felice Montagnini, Pietro Sassoli - Montaggio: Ignazio Ferronetti, Alessandro Blasetti - Fonico: Giovanni Paris, Pietro Cavazzuti - Interpreti: Leda Gloria, Sandro Salvini, Giorgio Bianchi, Isa Pola, Carlo Ninchi, Olga Capri, Franco Coop, Vasco Creti, Umberto Sacripante, Augusto Bandini, Ugo Gracchi, Franz Sala, Rai-

mondo van Riel, Arcangelo Aversa, Lamberto - Produzione: Cines, 1931.

Soggetto

A corto di quattrini, un giovane e gaudente duca vende a uno speculatore la propria terra. Poi si pente. Sente rimorso anche per avere abbandonato Emilia, la figlia del suo ex-castello. Una sera, dopo una grossa vincita al gioco, alla notizia che un incendio sta devastando i suoi ex poderi, vi accorre, salva cose e persone, riacquista la terra, e sposa Emilia.

Bibliografia

G. C. Castello: saggio citato.
L. Longanesi: saggio citato.
E. M. Margadonna: op. cit., pagine 129-130.
R. Matarazzo: recensione, in *L'Italia Letteraria*, Roma, anno VII, n. 11, 1931.
D. Meccoli: saggio citato.
F. Pasinetti: op. cit., pag. 183.
F. Sacchi: recensione, in *Corriere della Sera*, 3-3-1931.

La critica

«Vi rivivono la stessa allegoria e lo stesso cuore di *Sole*, mentre il paesaggio, gli attori, l'intreccio, il movimento delle masse hanno perduto la loro primitiva, cruda, ma schietta bellezza e tendono a diventare piatte oleografie» (Margadonna). *Terra madre* «si proponeva, con onesto convenzionalismo, di predicare il "ritorno al-

la terra» (Castello), ma non riuscì altro che «il capolavoro della retorica rurale, l'oleografia dei nuovi tempi» (Longanesi). Lo stesso Blasetti scrisse che *Terra madre* segnava un progresso soltanto commerciale. I buoni passaggi non mancavano ma coloro che li fecero notare, dimenticarono spesso i lati negativi del film: «La ricerca del bel quadro è stata sopraffatta da un'accurata costruzione, cosicché l'opera risulta più armonica e collegata. I tipi sono ben scelti, la recitazione nulla fa sentire della inevitabile pesantezza del dialogo trasportato sullo schermo. Il babbo rustico, una messa in campagna, la ricerca e alcuni saporiti interventi di una umoristica banda paesana danno al film un senso di freschezza piacevole ed efficace» (Matarazzo). «Alla convenzionalità dell'impostazione si contrapponeva una ricerca di effetti di atmosfera, un tono sobrio nella recitazione degli attori» (Pasinetti) e «il quadro, l'insieme, la folla, prevalgono ancora più decisamente sui caratteri individuali e sulle vicende sentimentali di quanto non fosse là (in *Sole*), e se un appunto si può fare è che l'equilibrio dei due elementi sia ancora così poco sicuro» (Sacchi).

PALIO

Aiuto regista: Ferdinando Maria Poggioli - Soggetto: da alcuni racconti di Luigi Bonelli - Sceneggiatura: Alessandro Blasetti, Luigi Bonelli, Gian Bistolfi - Fotografia: Anchise Brizzi, Gennaro Gengarelli - Scenografia: A. Bussiri Vici, Tullio Rossi, Roberto Rustichelli - Musica: Felice Lattuada, Pietro Sassoli - Montaggio: Alessandro Blasetti, Ignazio Ferronetti - Fonico: Giovanni Paris - Interpreti: Leda Gloria, Guido Celano, Ugo Ceseri, Mario Ferrari, Mario Brizzolari, Olga Capri, Laura Nucci, Umberto Sacripante, Arcangelo Aversa, Mara Dussia, Vasco Creti, Gino Vioti, Eugenio De Liguoro, Ugo Gracchi - Direttore di produzione: Baldassarre Negroni - Produzione: Cines, 1932.

Soggetto

Si sta preparando il Palio di Siena. Bachiche, fantino della contrada Civetta, teme Zarre, della contrada Lupa, e per impedir-

gli di correre si mette d'accordo con una sciantosa, cui Zarre fa la corte. La sera prima della corsa Zarre cade in un'imboscata e finisce all'ospedale. Ma riesce a correre il Palio e vince.

Bibliografia

Anonimo: recensione, in *Scenario*, Roma, anno I, n. 3, 1932.
E. Cecchi: recensione, in *L'Italia Letteraria*, Roma, anno VII, n. 9, 1932.
M. Gromo: recensione, in *La Stampa*, 27-3-1932.
E. M. Margadonna: op. cit., pagine 130.
F. Pasinetti: op. cit., pag. 211.
F. Sacchi: recensione, in *Corriere della Sera*, 27-3-1932.

La critica

«*Palio* è soprattutto una dimostrazione delle capacità stilistiche del nostro, del possesso sicuro dei suoi mezzi, del sentimento vivo e nuovo delle visioni cinematografiche. La sua descrizione di Siena rappresenta il primo contatto del cinema con le più austere tradizioni italiane; per la prima volta, si può dire, il cinema sa vedere la bellezza intangibile dell'Italia senza cadere nelle banalità descrittive dei cineasti... turistici. Le prodigiose architetture senesi sono ricreate, rivissute dinamicamente e modernamente e la festa italiana è raccontata con un'ariosa e gioiosa prosa visuale». «Ma qui, ancora una volta, il soggettista ha giocato un pessimo tiro al Blasetti, e non ci si spiega come questi, col suo temperamento, abbia potuto accettare una trama del tutto priva di requisiti cinematografici» (Margadonna) per niente «saldo e consistente. Tuttavia non mancavano sequenze che, fra le altre convenzionali piatte e inaccettabili, avevano molto rilievo; così il finale del film, basato sul contrasto tra il movimento, la folla, la corsa del Palio nella Piazza del Campo di Siena, e le strade del resto della città, deserte, dove cammina una donna sola, in preda all'emozione poiché non sa se il suo uomo sia o no fra i corridori» (Pasinetti). I difetti del film non sopravanzano, nella valutazione generale dell'opera, i meriti, ma si notano: manca una «scelta abbastanza rigorosa della sostanza espressiva, e di quello ch'era da lasciare da parte. Il racconto non è stato sufficientemente semplificato, non è stato reso scorrevole, donde la necessità di sottolineare certe risoluzioni, rafforzare certe giunture, un timore di non "avere detto", non avere "giustificato", quanto più si sentiva che certi fatti proposti non recavano in sé la propria evidenza. Il tema, massiccio e corale, s'è sfilacciato in parecchi punti; mentre al Blasetti giovava un disegno sommario e impetuoso; e lasciarlo deformare e chiaroscurare di vena, purché la sua energia non si disperdesse in troppi rami, non scivolasse in troppi meandri» (Cecchi). «Nuove al film una serie di dettagli un po' pletorici, che hanno voluto mettere in primo piano troppi elementi» ma «ove si escluda qualche trapasso un po' insistito, e qualche incertezza, e qualche cantatina di troppo, il film appare guidato e sorretto da una mano salda». (Gromo). *Palio* fu ritenuto «la tappa dall'a quale non si torna più indietro, il passaggio definitivo alla maturità» (Sacchi) anche perché, una volta tanto, non vi era solo un racconto, ma un'atmosfera realizzata. «Ciò che occorre perché tutti questi motivi si fondessero in un insieme originale, in un'espressione specificatamente senese e nostra, era riuscire a dare allo spet-



Terra madre (1931).



Guido Celano e Leda Gloria in *Pallo* (1932).

tatore lo spirito di parte, riuscire a portare noi, nella grande maggioranza ignari e lontani, nel mezzo della passione, anzi della frenesia contradaiola. Questo era il nodo di tutto, questa era la molla vera dell'azione, e poiché Blasetti l'ha sentito, e poiché è riuscito a darcelo, ha vinto» (Sacchi).

LA TAVOLA DEI POVERI.

Soggetto: Raffaele Viviani - Sceneggiatura: Raffaele Viviani, Emilio Cecchi, Alessandro Blasetti, Mario Soldati - Fotografia: Carlo Montuori, Giulio de Luca - Scenografia: Gastone Medin - Musica: Roberto Caggiano - Montaggio: Ignazio Ferronetti, Alessandro Blasetti - Fonico: Pietro Cavazzuti - Interpreti: Raffaele Viviani, Leda Gloria, Salvatore Costa, Marcello Spada, Renato Nazzari, Lina Bacci, Mario Ferrari - Produttore: Emilio Cecchi - Produzione: Cines, 1932.

Soggetto

Ormai quasi in miseria, il marchese napoletano Fusaro non rinuncia per vecchio orgoglio familiare, alla sua opera di beneficenza. E' un vero amico dei poveri. Un giorno uno di questi lo prega di tenergli i risparmi fatti in lunghi anni di accattonaggio. Una congressa, che si era recata dal marchese per organizzare un

pranzo di poveri, scambia il denaro del mendicante per un'offerta. Proprio durante il pranzo il mendicante chiede i propri risparmi. Fusaro non sa come fare; viene salvato dall'acquirente degli ultimi due quadri che gli sono rimasti in casa.

Bibliografia

Anonimo: recensione, in *Scenari*, Roma, anno 1, n. 10, 1932.

N. Chiaromonte: recensione, in *L'Italia Letteraria*, Roma, anno VIII, n. 44, 1932.

D. Meccoli: saggio citato.

F. Pasinetti: saggio citato.

F. Sacchi: recensione, in *Corriere della Sera*, 29-1-1933.

La critica

«Gli uomini, che mascazzoni! di Camerini e *La tavola dei poveri* di Blasetti tendono chiaramente a individuare l'emozione cinematografica nella massima semplicità di motivi artisticamente controllata: ossia, il problema è inquadrare con arte i gusti del pubblico. E' una via intermedia tra "emozione" e "sentimento" e, come tutte le vie di mezzo, non dà risultati assoluti». (Chiaromonte) Secondo il Pasinetti si tratta di «un film corretto», da non trascurare, sebbene privo di mezzi per stare alla pari con *Gli uomini, che mascazzoni!*, «Abbiamo tante volte lamentato che



Raffaele Viviani in *La tavola dei poveri* (1932).



Camillo Pilotto e Memo Benassi in *Il caso Haller* (1933).

1860 (1934)



soggetti cinematografici sono stati trattati in modo troppo teatrale, da far sembrare curioso che questa volta ci lamentiamo invece che un soggetto teatrale sia stato trattato troppo cinematograficamente» (Sacchi). «Si è sviluppato il soggetto in superficie, invece di lavorarlo in profondità» cercando di «sorracciarlo di motivi visuali» per eccessiva preoccupazione "cinematografica", conclude il Sacchi. Lo spagnolo e napoletano pitocchismo che animava l'opera di Viviani, tendenzialmente esuberante, costrinse Cecchi e Blasetti, in sede di sceneggiatura, a un lavoro di discrezione e di misura, della quale «cominciai a fare la conoscenza» dice Blasetti, soltanto con questo film.

IL CASO HALLER

Alito regista: Giacinto Solito - Soggetto e sceneggiatura: libera traduzione di un omonimo film tedesco - Fotografia: Anchise Brizzi - Scenografia: Arnaldo Foresti - Musica: Cesare A. Bizio, Armando Fragna - Montaggio: Ignazio Ferronetti, Alessandro Blasetti - Fono: Vittorio Trentino - Interpreti: Marta Abba, Memo Benassi, Camillo Pilotto, Vittorio Vaser, Ugo Ceseri, Egisto Olivieri, Cele Abba, Vasco Creti, Umberto Sacripante, Isa Miranda, Natalia Murray Danesi - Produttore: Liborio Capitani - Produzione: Cines, 1933.

Soggetto

Il procuratore Haller di giorno è un inflessibile giudice, di notte è completamente preso dal vizio e dalla malavita. Egli non si accorge di questo fenomeno. Una notte, istigato dall'amante, si introduce in casa Haller, e qui, trovandosi tra cose note, riassume la personalità diurna. Si rende, però finalmente conto della propria anomalia, e sostiene una lotta terribile con se stesso, e con un supremo sforzo di volontà riesce a guarire.

Bibliografia

Anonimo: recensione, in *Scenario*, Roma, anno IV, n. 3, 1934.
M. Gromo: recensione, in *La Stampa*, 14-2-1934.

La critica

Nasce subito il paragone con il dottor Jekyll americano: «Nel film di Mamoutian lo sdoppiamento della personalità era ottenuto con mezzi sempre clamorosi, talvolta abilissimi, sovente grotteschi; ma lo stesso grottesco dava alle varie visioni un loro mai stanco interesse. Qui invece s'è tentato di esprimere lo sdoppiamento con mezzi normali, illustrando un caso patologico nelle sue varie azioni e reazioni; e il proposito è certo assai lodevole. Ma occorre allora una tessitura più ricca, più folta d'episodi che richiamassero l'un l'altro, che rinunciassero a ogni qualsiasi tocco puramente descrittivo, per invece delineare il dramma ineluttabilmente in crescendo. Così, il film appare talvolta gracile, un po' voluto» (Gromo); la sua sceneggiatura è troppo teatrale e «la direzione insolitamente lenta di Blasetti accentua questo difetto» (Sacchi). Unico merito del film, secondo i critici, è la ottima interpretazione di Marta Abba.

ASSISI

Cortometraggio documentario - Fotografia: Cufaro - Musica: da cori sacri - Montaggio: Alessandro Blasetti - Produttore: Emilio Cecchi - Produzione: Cines, 1932.

Bibliografia

A. Blasetti: sceneggiatura, in *Bianco e Nero*, fascicolo dedicato a Ettore Fieramosca, Roma, anno III, n. 4, 1939.

Note

Assisi fu presentato e premiato alla I Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia.

1860

Alito regista: Giacinto Solito - Soggetto: da un racconto di Gino Mazzucchi - Sceneggiatura: Alessandro Blasetti, Gino Mazzucchi - Fotografia: Anchise Brizzi, Giulio De Luca - Scenografia: Vittorio Cafiero, Angelo Canevari - Costumi: Vittorio Nino Novarese - Montaggio: Ignazio Ferronetti, Alessandro Blasetti - Fono: Vittorio Trentino - Interpreti: Aida Bellia, Giuseppe Gulino, Gianfranco Giachetti, Mario Ferrari, Maria Denis, Otello Toso, Laura Nucci, Totò Majorana, Cesare Zoppi, Vasco Creti, Ugo Gracci, Amedeo Trilli, Arnaldo Baldacchini, Arcangelo Aversa, Aldo Frasi, Nais Lago, Umberto Sacripante - Produttore: Emilio Cecchi - Produzione: Cines, 1934.

Soggetto

Storia di un picciotto siciliano, inviato da un frate a Garibaldi per fornirgli informazioni, il suo ritorno coi Mille, la sua vicenda d'amore: inserito sulla epopea garibaldina fino alla battaglia di Calatafimi.

Bibliografia

Anonimo: recensione, in *Scenario*, Roma, anno III, n. 5, 1934.
M. Bardeche, R. Brasillach: *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël et Steele, 1935-1943; Martel, 1948, pag. 344.

A. Blasetti: 1860, brano di sceneggiatura, in *L'Italia Letteraria*, Roma, anno X, n. 6, 1934.

M. Gromo: recensione, in *La Stampa*, 3-4-1934.

M. Mida, F. Montesanti: 1860, in *Cinema*, Roma, anno VI, n. 129, 1941.

F. Pasinetti: op. cit., pag. 261-262.

A. Pietrangeli: saggio citato, pag. 11, 23.

Puck: saggio citato.

R. Renzi: Conformismo delle "patrie glorie", in *Cinema*, Milano, anno III, n. 47, 1950.

F. Sacchi: recensione, in *Corriere della Sera*, 30-3-1934.

G. Sadoul: recensione, in *L'Ecran français*, Paris, n. 241, 1950.

G. Sadoul: Il cinema italiano visto da un francese, in *Cinema italiano del dopoguerra*, a cura di G. Aristarco, Parma, Sequenze, anno I, n. 4, 1949.

La critica

«Certi scrittori e critici, che conoscevano e no il film, hanno veduto in quest'opera apprezzabile la prima manifestazione del "neorealismo" italiano. Spingendo più innanzi le loro ipotesi, e generalizzandole, pretendono che i principali artefici della rinascita attuale del cinema italiano siano stati i sigg. Mussolini: padre e figli. 1860 ha pochi contatti con la nuova scuola italiana soprattutto sul piano tecnico. Nella realizzazione Blasetti mette l'accento sulla fotografia e su certi effetti di regia, più che sugli aspetti umani e sociali del suo soggetto. E questo è l'opposto del "neorealismo"» (Sadoul). «Il film di Alessandro Blasetti è eccellente, e ci è profondamente piaciuto, sia per la generosità del suo soggetto che per la sicurezza e spesso la potenza della realizzazione. Non è difficile riconoscere la parentela di questo perfetto esercizio di stile con il Griffith di *Birth of a Nation* e — più ancora — *L'Eisenstein di Que viva Mexico!* con Tabù di Murnau Don Chisciotte di Pabst: quattro film importanti e ammirevoli, ma molto lontani dal neorealismo e più ancora dal realismo. Questo grande affresco

storico dell'epopea garibaldina non è mai "a contatto diretto con la vita". L'eccellente film di Blasetti, per degli occhi francesi che lo vedono con quindici anni di ritardo, ha meno rapporti con la nuova scuola italiana che il film muto sovietico o la scuola di Parigi, quella che resero illustri prima della guerra Jean Renoir e Duvivier» (Sadoul). Il Sadoul, che citava quei nomi per polemica con coloro che avevano detto 1860 un antecedente del neorealismo, certamente sapeva che «all'apparire del film, nel 1932, le critiche ammirative parlarono, quasi per stabilire una prospettiva, di Eisenstein, di Dreyer, e magari di Vidor, poiché Blasetti si occupava di cinema soltanto da quattro anni» (Pietrangeli) — notare l'errore del Pietrangeli sulla data del film — e li ripeteva per avvalorare la sua tesi. Ma sarebbe stato meglio, per maggiormente sostenerla, riallacciarsi all'Eisenstein, più che di *Que viva Mexico!*, di Aleksandr Nevskij, film che ha punti di contatto con 1860. «L'orientamento della produzione, già palese in sede di sceneggiatura, nata dalla collaborazione fra lo slancio entusiasta dell'uomo di cinematografo Blasetti e il raffinato gusto del letterato Cecchi concorrono a dare all'opera, fin dalla preparazione, una solida base di serietà». «Il dialogo (avvalorato spesso dalla presa diretta) rappresenta uno dei più felici esperimenti della nostra cinematografia da questo punto di vista: nei momenti più emotivi il fatto che i personaggi parlino la loro lingua sottolinea veristicamente e artisticamente la rappresentazione drammatica. Non fu un esperimento vano, la realtà oggettiva, proprio perché particolare ed espressa nell'elemento genuino dal dialetto, acquistava una portata universale, e inoltre coloriva di autenticità i sentimenti dei personaggi» (Mida, Montesanti) anticipando l'autenticità minore, in questo, dei Soldati di Piccolo mondo antico, e quella ben più viva dei Visconti di La terra trema. Anche per gli attori c'è un'imitazione stilistica dei sovietici e un'anticipazione, formale, dei neorealisti, in quanto «due attori, Aida Bellia e Giuseppe Gulino, scelti fra contadini siciliani, per la prima volta posti dinanzi a un obiettivo, sono dal Blasetti guidati come qualunque grande regista potrebbe augurarsi» (Gromo). «La realizzazione appariva diseguale ma più di una scena era risolta in forma robusta. Tra le scene più suggestive era la sequenza della litania cantata in una bassa chiesetta, prima della fucilazione; la morte di un bambino il cui corpo si ab-

bandona sul cavallo che lo trasportava; la affannosa ricerca della fanciulla nel campo seminato di morti e di feriti, del marito, un soldato cieco sul quale s'è accasciata la crede sua madre ed ella dimentica in quell'istante il marito per asciugare il sangue del morente e dargli un'ultima illusione» (Pasinetti). «Ma più ancora ammira la battaglia. Qui c'è forza, movimento, tensione, qui c'è soprattutto l'abilità, così difficile in cose di questo genere, di articolare l'azione nel paesaggio, per cui quelle colonne che si snodano sulle strade polverose, quelle masse che piombano e cozzano e ondeggiano nella mischia non appaiono come manovranti su uno scenario, ma come fuse nella topografia, come immedesimate nel suolo che devono guadagnare e difendere. Tutta questione di montaggio e di tempo, cioè d'occhio cinematografico. Mi sembra che Blasetti abbia trovato lo stile che occorreva a questa epopea: la foga plastica, l'irruenza marziale che richiedeva un tema così popolare, e insieme il rispetto profondo che richiedevano memorie così sacre». «Lo stesso Garibaldi, in questa epopea garibaldina, compare appena di lontano e di scorcio, nel dorato riverbero di Quarto, o nel fumo della fucileria di Calatafimi, quasi già confuso nella nebbia della leggenda. Eppure come ce lo vediamo davanti vivo, improvvisamente vicino e gigante, attraverso quel grido dei "picciotto" dopo la battaglia: "Garibaldi ha ditto ch'amu fattu l'Italia". Nessuna rappresentazione diretta di Garibaldi sarebbe riuscita a darcene la presenza come quel grido che corre sul campo di battaglia, sui vivi e sui morti» (Sacchi). Inoltre, nell'insieme terribilmente conformista dei film sul Risorgimento, 1860 è l'unico film che risalti, perché «pure appoggiandosi sul concetto indistruttibile dei "fratelli d'Italia l'Italia s'è desta" per via di un lodevole pudore riproponeva quel concetto con una consapevole discrezione verso i bardati impudenti dei musei, sollecito piuttosto dei piccoli cimeli che della spada di Garibaldi» (Renzi).

L'IMPIEGATA DI PAPA'

Alito regista: Giacinto Solito - Soggetto e sceneggiatura: libera traduzione di un omonimo film tedesco - Fotografia: Carlo Montuori - Scenografia: Gastone Medin - Musica: Robert Stolz, Cesare A. Bizio - Montaggio: Ignazio Ferronetti, Alessandro Blasetti - Fono: Vittorio Trentino - Interpreti: Elsa De Giorgi, Maria Denis, Memo Benassi, Renato Clemente, Enrico Viarisio, Cesare Zoppi, Laura Nucci, Mario Ferrar-



Elsa De Giorgi ai tempi di *L'impiegata di papà* (1934).

ri, Janna Farini. - Direttore di produzione: Angelo Besozzi - Produzione: S.A.P.F., 1934.

Soggetto

La figlia di un ricco banchiere si impiega, in incognito, nella banca del padre per rimanere vicina a un giovane impiegato, milionario rovinato. I due passano dalla simpatia all'affetto e poi all'amore. Ma un giorno il giovane vede la fanciulla prima trattare familiarmente col principale e poi in casa di quest'ultimo. L'equivoco viene chiarito facilmente. Nozze.

Bibliografia

F. Sacchi: recensione, in *Corriere della Sera*, 6-4-1934.

La critica

«Blasetti ha messo insieme questa commediola con garbo e spigliatezza, evitando di calcare teatralmente le situazioni, anzi sfiorandole con gustosa rapidità». (Sacchi).

VECCHIA GUARDIA

Aiuto regista: Flavio Calzavara - Soggetto: Giuseppe Zucca - Sceneggiatura: Leo Bomba, Giuseppe Zucca, Alessandro Blasetti - Fotografia: Otello Martelli - Scenografia: Leo Bomba - Arredamento: Primo Zeglio - Montaggio: Ignazio Ferronetti, Alessandro Blasetti - Fonico: Giuseppe Caracciolo - Interpreti: Gianfranco Giachetti, Mino Doro, Barbara Monis, Ugo Ceseri, Franco Brambilla, Umberto Scarpante, Maria Puccini, Graziella Betti, Cesare Zoppi, Gino Viotti, Vasco Creti, Giovanni Grasso, Aristide Garbini, Ugo Gracci, Andrea Checchi, Amina Pirani-Maggi Aldo Frosi, Arnaldo Baldaccini, Fernando De Crucciati, Leo Bomba, Mamma Romano, Sergio Carmignani, Ugo Sasso, Alfredo Varelli, Walter Lazzaro - Produttore: Alfredo Viglietti - Produzione: Fauno film, 1934.

Soggetto

I fascisti di un paese compiono una spedizione punitiva contro uno sciopero d'infermieri. Per protesta, si ha lo sciopero generale, e la conseguente fermata dei servizi elettrici. I fascisti, mentre corrono verso le centrali elettriche, si scontrano con alcuni "sovversivi". Mario, il fratellino del capintesta fascista, viene ucciso. Marcia su Roma.

Bibliografia

M. Bardèche, R. Brasillach: op. cit., pagg. 343-344.

N. Frank: op. cit., pag. 118.

F. Pasinetti: op. cit., pag. 307.

C. Pavolini: *Vecchia guardia*, cinema nuovo, in *L'Italia Letteraria*, Roma, anno X, n. 50, 1934.

A. Pietrangeli: saggio citato, pagina 23.

F. Sacchi: recensione, in *Corriere della Sera*, 17-1-1935.

La critica

«Vecchia guardia è un film fascista e squadrista. Affermazione di una fede combattiva e rovente, esso non intende né mascherarne il rigore, né dissimularne i conflitti». (Sacchi). Visto in un'anteprima non ancora rifinito, il film parve al Pavolini «più bello, più autentico, più trascinate», «La perizia della tecnica è ormai occultata dall'emozione del poeta, fa tutt'uno con essa. La bravura non è più uno strumento, docile e invisibile, dell'eloquenza interiore del regista». (Pavolini). La «situazione drammatica del film, cioè la rivoluzione riflessa nella figura di un bambino che finisce a soccombere, fanno di questo film una delle opere più vitali del cinema italiano; interessante il rapporto tra il ritmo incalzante della sequenza finale — la partenza dei camion per la marcia su Roma — e la stasi ambientale dopo la morte del bambino: la stanza di lui, i suoi mobili, i suoi giocattoli, l'aeroplano che era il suo giocattolo preferito e che si muove lentamente, appeso a un filo, quasi sospinto dalla mano invisibile del fanciullo». (Pasinetti). Il Frank afferma invece che Vecchia guardia è una delle forche per cui bisognava passare per fare il mestiere di regista. Meno contrario è il Pietrangeli: «sebbene la falsità intrinseca della materia — nonostante la buona fede del regista — impedisse di mettere a fuoco le situazioni, anche questo film contiene vivaci descrizioni della provincia italiana, alcune azzeccate caratterizzazioni, e certa suggestione d'atmosfera raggiunte soprattutto grazie a un impiego pratico del sonoro».

ALDEBARAN

Aiuto regista: Flavio Calzavara - Soggetto: Corrado D'Errico, Leo Bomba, Giuseppe Zucca - Sceneggiatura: Leo Bomba, Giuseppe Zucca, Alessandro Blasetti - Fotografia: Ubaldo Arata, Massimo Terzani - Scenografia: Guido Fiorini - Musica: Umberto Mancini - Interpreti: Gino Cervi, Evi Maltagliati, Gianfranco Giachetti, Elisa Cegani, Vittorio Vaser, Ugo Ceseri, Gianpaolo Rosmino, Franco Coop, Gemma Bolognesi, Mario Steni, Umberto Scarpante, Egisto Olivieri, Rosina Anselmi, Ermanno Roveri, Pietro Pastore, Vasco Creti, Franco Brambilla, Graziella Betti, Luigi Pavese, Tatiana Pavoni, Doris Duranti, Silva Melandri, Aristide Garbini, Aldo

Aldebaran (1935).



Frosi, Vittoria Carpi, Giotto Tempestini, Dino Cardinali, Umberto Bonpani, Olga Sandri, Alessandro Blasetti - Direttore di produzione: M. Sciulghin - Produzione: Manenti film, 1935.

Soggetto

Per rivedere la moglie, di cui è ingiustamente geloso, un giovane ufficiale di marina abbandona la nave mentre è di servizio. Il comandante, per salvarlo, gli propone una lunga missione, che non accetta; è piuttosto deciso di rassegnare le dimissioni. Tuttavia si adopera per salvare un sommergibile affondato, dove si tro-

ro della Marina che ne controllava la realizzazione, e andava quindi «mirando anch'esso ad accenti epici» ma «risultava invece minato da compromessi romanzeschi. Il facile intrigo psicologico andava a detrimento di un possibile slancio conferito all'opera dalla sua ambientazione». (Castello). «Fu la prima volta che affrontai in un certo senso il così detto dramma intimista. E il guaio fu tutto lì: che affrontai quello avendo voluto affrontare altro, e ne venne fuori quel tale compromesso che dette alla pellicola uno spiacevole senso di ibrido». (Blasetti).



Elisa Cegani in La contessa di Parma (1937).

LA CONTESSA DI PARMA

Aiuto regista: Mario Soldati - Soggetto: Gherardo Gherardi - Sceneggiatura: Gherardo Gherardi, Alessandro Blasetti, Libero Solaroli, Mario Soldati, Aldo De Benedetti - Fotografia: Otello Martelli - Costumi: Casa Mattè - Musica: Amedeo Esco-bar, Giovanni Fusco - Direttore d'orchestra: Felice Montagnini - Montaggio: Alessandro Blasetti, Ignazio Ferronetti - Fonico: Giovanni Canavero - Interpreti: Elisa Cegani, Antonio Centa, Maria Denis, Pina Galini, Ugo Ceseri, Umberto Melnati, Osvaldo Valenti, Marichetta Stoppa, Giannina Chiantoni, Nunzio Filogamo - Produttore: Roberto Dandi - Produzione: I.C.I., 1937.

va un suo caro amico; ma inutilmente: l'equipaggio del sottomarino perisce. Il giovane ufficiale comprende che non può lasciare la marina, e parte per la missione.

Bibliografia

G. C. Castello: saggio citato.

M. Gromo: recensione, in *La Stampa*, 30-11-1935.

D. Meccoli: saggio citato.

F. Sacchi: recensione, in *Corriere della Sera*, 30-11-1935.

La critica

«Umano, sincero, senza retorica, Aldebaran è il più armonioso, equilibrato film di Blasetti, il film in cui la sua ricca ed esuberante natura si presenta accompagnata da una maturità di scelta, che la migliora e fortifica». (Sacchi). Il film, in un certo senso, commissionato dal Ministe-

Giovanni Grasso in Vecchia guardia (1934).





Elisa Cegani e Mario Ferrari
in *Ettore Fieramosca* (1938).

Soggetto

Torino. La più bella indossatrice di una grande casa di mode è corteggiata da persone di diverse classi sociali. La donna preferisce andare con un calciatore squattrinato.

Bibliografia

Anonimo: recensione, in *Bianco e Nero*, Roma, anno I, n. 5, 1937.

M. Gromo: recensione, in *La Stampa*, 4-4-1937.

F. Sacchi: recensione, in *Corriere della Sera*, 8-10-1937.

La critica

« Si direbbe che (Blasetti) abbia voluto avere una civetteria: far vedere come egli sapesse fare un film che, dati i suoi precedenti, apparirà a chiunque, per tono, stile e intenzione, almeno inaspettato. E' una regia agilissima e morbida, questa, delicata e sapiente. Una regia che si vale del contrappunto, dell'ammicco, dello scorcio rapidissimo, dell'incastrato felice: una regia che vuole ogni consenso ». (Gromo). Non mancarono giudizi contrari. « Tutto assieme si può dire che Blasetti, con questo film, ha dimostrato di poter fare con dignità anche quello che non dovrebbe fare, che cioè è lontanissimo dal suo spirito e dal suo temperamento che non sa l'ironia e il tocco leggero ». (Bianco e Nero).

LA CACCIA ALLA VOLPE NELLA CAMPAGNA ROMANA

Cortometraggio documentario. - Fotografia: Jack Cardiff - Musica: Enzo Masetti - Direttore d'orchestra: Fernando Previtali - Direttore di produzione: Gastone Bosio - Produzione: Leonardo Film in compartecipazione con la World Window Ltd-U. A. Corp. Ltd., 1938.

Note

Per la prima volta in Italia viene impiegato il colore, e precisamente il Technicolor.

ETTORE FIERAMOSCA

Aiuto regista: Augusto Mazzetti, Vittorio Nino Novarese - Soggetto: liberamente tratto dal romanzo omonimo di Massimo D'Azeglio - Sceneggiatura: Alessandro Blasetti, Cesare Vico Lodovici, Augusto Mazzetti,

Vittorio Nino Novarese - Fotografia: Vaclav Vich, Mario Albertelli - Sceneggiatura: Giuseppe Porcheddu, Ottavio Scotti, Mario Vucetich - Costumi: Vittorio Nino Novarese, Marina Arcangeli - Musica: Alessandro Cicognini - Montaggio: Ignazio Ferronetti, Alessandro Blasetti - Fonico: Giuseppe Caracciolo - Interpreti: Gino Cervi, Elisa Cegani, Mario Ferrari, Osvaldo Valenti, Clara Calamai, Lamberto Picasso, Umberto Saccipante, Corrado Racca, Andrea Checchi, Carlo Duse, Mario Mazza, Gemma Bolognesi, Diana Lante, Tao Ferrari, Nicola Maldacea, Oscar Andriani, Jole Tinta, Silvio Bagolini, Antonio Petroni, Luigi Zerbini, Guglielmo Morresi, Antonio Porazzi, Virgilio Gottardi, Renato Chiantoni, Vasco Cataldo, Puccio Gamma, Diana Floriani, Arnoldo Foà, Beatrice Mancini, Oretta Fiume, Loretta Vinci, Mara Danieli, Paolo Ferrara, Lily Schiavon, Gino Gazzabini, Ubaldo Noris, Lorenzo Scategni, Otello Polini, Guglielmo Longo, Stefano Sciacaluga, Emily Kathrin Hovort, Ugo Sasso, Otello Toso, Alberto Minoprio, Laura Esperto - Produttore: Vincenzo Genesi - Produzione: Nemo film, 1938.

Soggetto

Giovanna, duchessa di Monreale, insofferente del dominio degli stranieri vuole in sposo un valoroso guerriero, difensore dei sentimenti italiani. Graiano d'Asti l'inganna, pregando Fieramosca d'indossare la sua armatura in uno scontro, e poi gloriosandosi del valore e della vittoria riportata da Fieramosca; in questo modo ottiene la mano della bella duchessa siciliana. Ma, dopo il matrimonio, Graiano rivela la sua indifferenza alla libertà d'Italia, e si vende ai francesi; mentre Fieramosca, fieramente innamorato di Giovanna, viene raccolto ferito dai suoi, e condotto in Puglia. Anche Graiano e le truppe francesi con cui è in armi giungono in Puglia, e qui gli spagnoli lo fanno prigioniero insieme ad alcuni cavalieri francesi; tra le file spagnole milita il Fieramosca. A Barletta, ove i prigionieri sono con-

dotti, essi offendono l'onore militare degli italiani, i quali sfidano allora tredici campioni francesi, tra cui si schiera anche Graiano. Ha luogo la lizza, e gli italiani non solo sconfiggono i francesi, ma, per dimostrare la loro superiorità assoluta, non ne uccidono alcuno, tranne il traditore Graiano, dopo la cui morte (avvenuta nonostante il divieto di Fieramosca, perché non voleva eliminare un importuno marito tra l'amore di Giovanna e suo) non vi è più alcun ostacolo all'amore di Ettore e Giovanna.

Bibliografia

Fascicolo speciale di *Bianco e Nero* dedicato a Ettore Fieramosca, Roma, anno III, n. 4, 1939.

U. Casiraghi, G. Viazzi: *Presentazione postuma di un classico*, in *Bianco e Nero*, Roma, anno VI, n. 4, 1942.

M. Gromo: recensione, in *La Stampa*, 29-12-1938.

D. M.: *Introduzione al « Fieramosca »*, in *Cinema*, Roma, anno II, n. 27, 1937.

F. Pasinetti: op. cit., pag. 308.

F. Sacchi: recensione, in *Corriere della Sera*, 29-12-1938.

G. Visentini: recensione, in *Cine-*

vogire; e di averla poi infaticabilmente composta, e ristudiata, e cesellata, senza che nerbo e vigore ne fossero sminuiti ». (Gromo). Vi è però, in questa compattezza stilistica, il grave difetto dei personaggi, i quali « tutti troppo d'un pezzo, senza prospettiva, leggermente declamatori nel linguaggio, invischiati spesso in un formulario cavalleresco che sullo schermo suona circumvoluto e frigido, mi prendono meno ». (Sacchi).

RETROSCENA

Aiuto regista: Pietro Germi - Soggetto: da un racconto di Carlo Duse - Sceneggiatura: E. M. Margadonna, Alessandro Blasetti, Pietro Germi - Fotografia: Vaclav Vich - Sceneggiatura: Gastone Medin - Costumi: Marina Arcangeli - Musica: Giovanni Danzi, Alessandro Cicognini - Montaggio: Ignazio Ferronetti, Alessandro Blasetti - Fonico: Giovanni Paris - Interpreti: Filippo Romito, Elisa Cegani, Camillo Pilotto, Oretta Fiume, Lia Orlandini, Enzo Biliotti, Giovanni Grasso, Ugo Ceseri, Romolo Costa, Fausto Guerzoni, Ermanno Roveri, Mario Pucci, Federico Colino, Cesare Zoppetti, Nino Eller, Achille Majeroni, Nino Crisma, Sandro Dani, Luigi Erminio D'Oli-



Giovanni Grasso in *Retroscena* (1939).

ma, Roma, anno VI, n. 61, 1939.

La critica

« Blasetti è riuscito a fare già dell'immagine per l'immagine una continua gioia per lo sguardo dello spettatore ». (Gromo). Questo, in sostanza, il connettivo stilistico del film: « il clima storico ed eroico è evocato in una serie di quadri suggestivi ». (Pasinetti). Si tratta di una suggestione formalistica, tanto che alcune sequenze « paiono rievocate con esatta adesione certo stile immaginifico ariostesco ». (Casiraghi, Viazzi). « A differenza di quasi tutti i film italiani, dove il regista non conta che come esecutore senza entusiasmi, sentimenti e speciali virtù di mestiere, il film Ettore Fieramosca può ben dirsi l'opera di un regista, perché tutte le sue qualità e i suoi pregi maggiori appaiono dovuti soprattutto all'arte del regista e alla buona fotografia dell'operatore ». (Visentini). « Il primo e il più vistoso merito di Blasetti è di aver voluto donare, a ogni immagine, tutto il suo nerbo e

vo, Giuseppe Ricagno, Armando Migliari, Michele Riccardini, Mary Dumont, Gondrano Trucchi, Carlo Duse - Direttore di produzione: Antonio Rossi - Produzione: Continental-cine, 1939.

Soggetto

Un baritono e una pianista famosi si conoscono su un piroscalo che li riporta in patria; ella nasconde la propria identità, e si fa credere polacca, meravigliando tutti in un'esibizione. I due si innamorano. Il baritono deve dare un importante concerto, ma per avere rifiutato la "claque", viene fischato. Sostenuto dall'innamorata, decide di ripresentarsi al pubblico, facendosi credere polacco, e ottiene un caloroso successo.

Bibliografia

G. Isani: recensione, in *Cinema*, Roma, anno IV, n. 83, 1939.

La critica

« La pecca maggiore di questo film risiede indubbiamente nel soggetto i cui sviluppi, resi attraverso una sceneggiatura scialba e monotona, non

riescono a suscitare il minimo interesse nello spettatore. Ed è un vero peccato per la regia di Blasetti che nell'accuratezza della sua opera lascia facilmente intravedere con quale assiduità e cura egli abbia cercato di sollevare il lavoro. Ma naturalmente la regia da sola non può assolutamente nulla laddove manchino, come in questo *Retroscena*, una storia accettabile e più ancora i motivi cinematografici necessari per una accettazione». (Isani).

UN'AVVENTURA DI SALVATOR ROSA

Aiuto regista: Renato Castellani, Leonello De Felice - Soggetto: da uno spunto di Ugo Scotti Berni, ridotto da Corrado Pavolini e Renato Castellani - Sceneggiatura: Corrado Pavolini, Alessandro Blasetti, Renato Castellani - Dialoghi: Giuseppe Zucca - Fotografia: Vaclav Vich - Scenografia: Virgilio Marchi - Costumi: Gino C. Sensani - Musica: Alessandro Cicognini - Direttore d'orchestra: Pietro Sassoli - Montaggio: Mario Serandrei, Alessandro Blasetti - Maestro d'armi: Enzo Musumeci Greco - Fomica: Giovanni Paris - Interpreti: Gino Cervi, Rina Morelli, Osvaldo Valenti, Ugo Ceseri, Umber-

a trovare un sistema per dare acqua e ai campi e alle fontane.

Bibliografia

Anonimo: recensione, in *Bianco e Nero*, Roma, anno IV, n. 9, 1940.

G. C. Castello: saggio citato.

M. Gromo: recensione, in *La Stampa*, 1-2-1940.

G. Isani: recensione, in *Cinema*, Roma, anno V, n. 87, 1940.

F. Sacchi: recensione, in *Corriere della Sera*, 3-2-1940.

C. Zavattini: recensione, in *Tempo*, Milano.

La critica

«E' la prima volta in vita sua che Alessandro Blasetti è francamente divertente: questo senza perdere le migliori qualità del suo stile». (Sacchi). «Il film, che si muove sempre in una lieta atmosfera tra il comico e il burlesco, procede con vivace spigliatezza» (Bianco e Nero) e «mette in luce finalmente, e per la prima volta per il cinema italiano, quel tipo di regia funzionale e necessaria che è la regia vera e che tante volte noi si è cercato di rammentare. Tutto è perfetto: dagli attori trasformati addirittura e come trasfusi senza sforzature, senza teatro, senza indecisioni nelle nuove figure, ai movimenti

clav Vich, Mario Craveri - Scenografia: Virgilio Marchi - Costumi: Gino C. Sensani, Casa Caramba - Musica: Alessandro Cicognini - Montaggio: Mario Serandrei - Fomica: Giovanni Paris - Interpreti: Gino Cervi, Luisa Ferida, Massimo Girotti, Elisa Cegani, Osvaldo Valenti, Rina Morelli, Dina Perbellini, Paolo Stoppa, Ugo Sasso, Piero Pastore, Satia Benni, Umberto Silvestri, Primo Carnera, Stelio Carnabuci, Renato Navarini, Amedeo Trilli, Adele Garavaglia, Giorgio Gentile, Mario Mazza, Mario Ersanilli, Antonio Marietti, Umberto Scarpante, Vittoria Carpi, Romano Karninski - Direttore di produzione: Leo Menardi - Produzione: E.N.I.C. - Lux, 1941.

Soggetto

Un popolo viene sconfitto, e il re vincitore offre una pace giusta e benevola; ma il fratello, assetato di sangue, lo uccide, e impone il suo dominio spietato. E abbandona il figlio dell'ucciso, il piccolo Arminio, tra i leoni, i quali, invece di sbranarlo, lo nutrono. Un giorno, divenuto ormai grande, Arminio incontra Tundra, la figlia del re vinto, che prepara l'insurrezione, e si

ediz. ital. pag. 425.

La critica

La corona di ferro fu accolto bene dai critici di Venezia: «La regia è sempre animosa e convinta, domina le varie masse, delinea molti episodi con bella efficacia, ha sovente un estro tipicamente blasettiano, acceso ed entusiasta». «Se l'epoca nella quale s'inquadra il film è quella dei primi secoli dopo Cristo, sarebbe vano il ricercarne precisi accenni; basterà dire che alla cornice scenica partecipano e il gotico, e il quattrocentesco, e l'azteco, e altro ancora. E' come una mobilitazione di scenografie, arredi, armi, truccature, costumi: la quale doveva servire la creazione di un mondo ora vagamente mitico e allusivo, ora fiabesco, con il grosso pericolo che sapesse non soltanto di studio ma addirittura di palcoscenico» (Gromo). «Tutta questa materia, che va dai Nibelunghi al Pirata Nero, passando attraverso Ariosto, i fratelli Grimm e Benelli è complessa, eclettica, ricca, prodiga fino al punto di essere disordinata», e «troverà consensi, e troverà dissensi, com'è di tutte le opere originali che non portano l'indelebile segno di una su-



Rina Morelli e Gino Cervi in *Un'avventura di Salvator Rosa* (1940)



La corona di ferro (1941).

to Sacripante, Carlo Duse, Mario Mazza, Paolo Stoppa, Enzo Biliotti, Piero Pastore, Jone Salinas, Mario Pucci, Leone Papa, Giorgio Gentile, Rudi Dal Prà, Gino Massi, Nino Eller, Ada Colangeli, Giuseppe Bordonaro, Enzo Musumeci Greco - Direttore di produzione: Leo Menardi - Produzione: Stella film, 1940.

Soggetto

Poco dopo l'insurrezione di Masaniello, Napoli vive sotto l'inasprita oppressione spagnola. Salvator Rosa, amico e stimato dagli spagnoli come pittore, è anche la persona fisica del Formica, vendicatore popolare di torti e "primula rossa" napoletana. Come tale, riesce a salvare dalla morte alcuni contadini condannati per aver tentato di riportare l'acqua alla loro terra; acqua che una duchessa aveva fatta deviare per alimentare le proprie fontane. Come Salvator Rosa, riesce a impedire il matrimonio della duchessa con il figlio del governatore, e a "conservarla italiana". Come uomo d'ingegno, infine, riesce

di macchina, che sono quelli, che sono necessariamente quelli, dal ritmo incalzante del racconto, che è sempre teso; sempre gustosamente burlesco, sempre all'ordine, alle inquadrature distribuite con un senso di misurato ordine degno dei più bei lavori dello schermo. alla scelta delle figure, da quelle di primo piano fino alle ultime, dalla pittoricità delle scene, alle sapienti pitture veramente rosiane degli esterni». (Isani).

NAPOLI E LE TERRE D'OLTREMARE

Cortometraggio documentario prodotto dall'Istituto L.U.C.E. interrotto in seguito allo scoppio della guerra.

LA CORONA DI FERRO

Aiuto regista: Renato Castellani, Mario Chiari - Soggetto: Alessandro Blasetti, Renato Castellani - Sceneggiatura: Corrado Pavolini, Renato Castellani, Alessandro Blasetti, Guglielmo Zorzi - Dialoghi: Giuseppe Zucca - Fotografia: Va-

unisce a lei. Riscossa e giustizia non tardano; e Arminio e Tundra regnano giustamente sui due popoli uniti e uguali.

Bibliografia

G. Aristarco: recensione in *Corriere Padano*, 2-9-1941.

M. Bardèche, R. Brasillach: op. cit., pag. 513.

U. Casiraghi, G. Viazi: Presentazione postuma di un classico, in *Bianco e Nero*, Roma, anno VI, n. 4, 1942.

E. Fulchignoni: I film della Mostra di Venezia, in *Bianco e Nero*, Roma, anno V, n. 10, 1941.

M. Gromo: recensione, in *La Stampa*, 2-9-1941 e 25-10-1941.

G. Isani: recensione, in *Cinema*, Roma, anno VI, n. 129, 1941.

F. Pasinetti: Il cinema, in *Almanacco Letterario Bompiani* 1942, Milano, Bompiani, 1942.

F. Sacchi: recensione, in *Corriere della Sera*, 2-9-1941 e 25-10-1941.

G. Sadoul: op. cit., pag. 317;

periore genialità creativa, ma resterà, come si suol dire, negli annali, stabilmente registrata insieme a quella dozzina di film "fenomeno" coi quali gli storici e i critici devono solitamente fare i conti» (Sacchi). La critica più posata dei periodici specializzati, e quella degli storici che ne scrissero dopo anni, è più severa: il Pasinetti poneva l'accento sul carattere spettacolare del film, anche se ne osservava certi aspetti filmici («per esempio, l'effetto sonoro del galoppo di un cavallo, che in alcune scene perseguita uno dei personaggi cui tale rumore, legato ad una azione malvagia da lui compiuta produce un senso di incubo disperato»). «Il miscuglio di leggenda, di favola, di regno della fantasia, supera, forse a causa dello stesso impegno usato dai suoi realizzatori, l'atmosfera di sogno che voleva avere, e si perde come in un fantomatico clima troppo confusionario e simbolico per riuscire accetta-



Ospaldo Valenti in *La cena delle beffe* (1941)

bile. In altre parole crea quasi una retorica del sogno, della leggenda stessa, e di essa si compiace come in una ebbrezza fatta di tinte, di costumi, di rappresentazioni che si avvicinano di più ai risultati di una strana pittura che a quelli del cinema» (Isani). Da «una materia prolungantesi oltre le barriere consuete di uno spettacolo armonicamente composto», «si passa ad un confondersi di motivi e di toni diluiti e liberi, e non accentrati su un piano di costruzione riflessa» (Casiraghi, Viazzi). «Il vizio d'origine della *La Corona di ferro* è tutto nell'ambizione lirica, e i suoi meriti, innestandosi alla fisionomia precedente dell'artista sono nella reiterata vivacità descrittiva, nelle scene del torneo, nelle sequenze iniziali della strage». «Ma nella polemica cinematografica di Blasetti la saldatura fra immagine e sonoro diventa il più delle volte ipotetica» (Fulchignoni). Gli stranieri furono del tutto severi: «Blasetti ha coronato la sua opera fascista riallacciandosi con *La corona di ferro* ai Nibelunghi, in uno stile magniloquente che durante la guerra ha ottenuto grande successo comico sugli schermi francesi» (Sadoul), e che «meriterebbe di restare modello insuperato dell'enfasi e del bric-à-brac» (Bardèche e Brasillach).

Note

La corona di ferro venne presentata alla IX Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, e ottenendo la Coppa Mussolini per il miglior film italiano.

LA CENA DELLE BEFFE

Soggetto: dall'omonimo poema drammatico di Sem Benelli - Sceneggiatura: Alessandro Blasetti, Renato Castellani - Fotografia: Mario Craveri - Scenografia: Virgilio Marchi - Costumi: Gino C. Sensani - Musica: Giuseppe Becce - Montaggio: Mario Serandrei - Fono: Vittorio Trentino - Interpreti: Amedeo Nazzari, Clara Calamai, Osvaldo Valenti, Memo Benassi, Piero Carnabuci, Luisa Ferida, Valentina Cortese, Lauro Gazzolo, Elisa Cegani, Alberto Capozzi, Alfredo Varelli, Nietta Zocchi, Antonio Acqua, Umberto Sacripante, Aldo Silvani, Silvio Bagolini, Anna Carena, Gildo Bocci, Adele Garavaglia - Direttore di produzione: Jacopo Comin - Produzione: Amato-Cines, 1941.

Soggetto

Per vendicarsi di una beffa feroce, Giannetto ne prepara un'altra. Con una scommessa riesce a far credere pazzo il suo nemico Neri. Mentre questi è incatenato, gli prende la

donna, e glielo fa sapere; nello stesso tempo tende il laccio a Gabriello, fratello di Neri, innamorato della stessa donna. Neri, fingendosi ormai pazzo mansueto, riesce a farsi liberare, e corre per uccidere Giannetto nelle braccia di Ginevra, ma quella sera Giannetto irvia al suo posto, e vestito dei suoi panni, Gabriello. Così Neri uccide il fratello, e impazzisce davvero.

Bibliografia

G. De Santis: recensione, in *Cinema*, Roma, anno VII, n. 137, 1942.

M. Gromo: recensione, in *La Stampa*, 13-2-1942.

La critica

«Tutto solido e tutto evidente, è questo tra i migliori film di Blasetti» cui, «se un appunto si può fare, è alla sceneggiatura del secondo tempo, che qua e là ristagna nei confronti del primo, condotto in crescendo; ma sono inezie, di fronte alla robusta e colorita evidenza del film, uno dei meglio riusciti fra quelli da noi recentemente prodotti» (Gromo). Vi sono inoltre impacci ed esuberanze di decadentismo spettacolare: «tanto quegli impacci, quelle esuberanze si trovano qui profusi a piene mani, goduti in piena estasi di sensualità, da parerci facile profetizzare che quando, nel domani, Blasetti inopinatamente vorrà invocarli ancora una volta, sarà stupito di non trovarli più nel suo animo, poiché *La cena delle beffe* tutti glieli ha rubati». «Se, poi, lo stesso Blasetti avesse saputo superare l'irrompente truculenza alla quale, naturalmente, il tema narrativo lo conduceva e si fosse del tutto abbandonato al ritmo figurativo che alcuni scorcii della vicenda e i personaggi stessi suggerivano, forse avremmo visto rivivere in quelle architetture, in quegli splendidi costumi, quattrocenteschi disegnati da Sensani, la grande ispirazione che guidò i nostri antichi pittori», «e avremmo avuto da Blasetti una opera tra le sue più plastiche» (De Santis).

QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE

Aiuto regista: Leonello De Felice. - Soggetto: Cesare Zavattini, Piero Tellini - Sceneggiatura: Aldo De Benedetti, Alessandro Blasetti, Giuseppe Amato - Fotografia: Václav Vich - Scenografia: Virgilio Marchi - Musica: Alessandro Cicognini - Montaggio: Mario Serandrei - Fono: Umberto Picistrelli - Interpreti: Gino Cervi, Alessandro Blasetti, Enrico Viarisio, Carlo Romano, Giuditta Rissone, Lauro Gazzolo, Umberto Sacripante, Giacinto Molteni, Silvio Bagolini, Anna Carena, Ada

Colangeli, Paolo Bonecchi, Armando Migliari, Aldo Silvani, Guido Celano, Pina Gallini, Arturo Bragaglia, Margherita Seglin, Gildo Bocci, Oreste Bilancia, Mario Siletti, Luciano Manara - Direttore di produzione: Jacopo Comin - Produzione: Cines-Amato, 1942.

Soggetto

Un commesso viaggiatore abita in uno stabile popolare, alla periferia, con la moglie incridita e due bambini. Si alza prestissimo, la mattina, per iniziare il giro in provincia col campionario di caramelle e cioccolatini; esce di casa con i lacci delle scarpe in mano per acchiappare il primo autobus, e poi il primo treno, e la corriera di paese. Di natura buono e gentile, non esita a soccorrere una fanciulla «sedotta e abbandona-

A. Pietrangeli: saggio citato, pagine 11, 24.

G. Sadoul: op. cit., pag. 352; ediz. ital., pag. 469.

G. Viazzi: *Riprese. Quattro passi tra le nuvole*, in *Cinema*, Milano, anno IV, n. 74, 1951.

La critica

«Chi scrive, va alle prime con una segreta speranza: vedere sullo schermo un po' di cinema, vero, d'arte; delle immagini vive e poetiche. Questa volta la segreta speranza non è andata delusa» (Aristarco). «Finalmente la realtà, anche la più scalagnata e andante, non è parsa così povera come gli intellettuali credo. E noi, per conto nostro, stentiamo ancora a credere che sia stato molto facile e poco penoso individuarla e tirarla fuori così accuratamente, con



Gino Cervi e Adriana Benetti in *Quattro passi fra le nuvole* (1942)

ta», a difenderla di fronte ai genitori, alla famiglia e al paese nel momento che precede il parto. Finiti i quattro passi inconsueti, torna, come se niente fosse, a casa.

Bibliografia

G. Aristarco: recensione, in *Corriere Padano*, 21-1-1943.

P. Bianchi: recensione, in *Il Tempo* di Milano, 24-10-1951.

R. Barkan: recensione, in *L'Ecran Français*, Paris, n. 94, 1947.

U. Casiraghi: recensione, in *L'Unità*, Milano, 24-10-1951.

G. De Santis: recensione, in *Cinema*, Roma, anno VIII, n. 157, 1943.

J. Doniol - Valcroze: *Diversité du cinéma italien*, in *La Revue du Cinéma*, Paris, tomo I, n. 5, 1947.

M. Gromo: recensione, in *La Stampa*, 30-1-1943.

A. Pietrangeli: recensione, in *Bianco e Nero*, Roma, anno VII, n. 1, 1943.

tanta minuzia di sguardo, con tanta umiltà e dedizione, da risultare poi quasi serenamente e candidamente immaginata, sognata in un mondo così lontano da quello che il cinema italiano ci ha mostrato sempre» (Pietrangeli). «Il regista impregnò la realizzazione della vicenda dell'atmosfera del tempo in cui la guerra scrollava la potenza del duce. Negli incidenti comici di quel viaggio si sentiva sfasciarsi un regime che un tempo si era vantato di "far giungere i treni in orario"» (Sadoul). «Ma perché, giunti nella casa di campagna, e affrontato il centro del problema, il film comincia a indebolirsi? Conta davvero tanto il senso artefatto delle costruzioni a Cinecittà, l'insufficienza tecnica dei trasparenti? Certo queste cose hanno la loro importanza, ma all'origine della debolezza del film vi è qualcosa di più importante e rivelatore. Giunti a questo punto, Blasetti e i suoi collaboratori non hanno più voluto e po-

tuto tirare avanti. Il problema che si erano posti, quello dei frutti dell'amore illegittimo, coinvolgeva non già una morale astratta, da risolvere a tavolino, ma una morale concreta, da risolvere "tra la gente", e gente di un certo tempo e vivente in strutture storiche e sociali determinate e precise. Senonché qui l'immagine e la rappresentazione dei personaggi sono venute meno. Il film comincia a vacillare non appena vi entrano i parenti della ragazza: personaggi falsi, i quali non traducono quel che gli autori intendevano, cioè la grettezza morale e la limitatezza umana di quei piccoli possidenti di campagna paternalistici con violenza arroganti e nutriti di frasi fatte. Per difetto di verità, per mancanza di caratterizzazione sociale (e quindi umana, psicologica) essi non sono realistici, cioè studiati dal reale e ricreati secondo verità, come invece i personaggi piccolo-borghesi della prima metà del film, ma all'incontrario falsi, inventati, ovvero non tipici: un misto di "Strapaese" e di Domenica del Corriere (questo lato del film è accentuato fino al grottesco nella rappresentazione dei salariati agricoli, i quali non sono i contadini del 1943, ma il concetto ufficiale vigente nel '43 di un inesistente, astratto contadino) (Viazzi). Con Quattro passi fra le nuvole, un racconto un po' dimesso, un po' innocente e ingenuo, ma alla fine tutt'altro che distratto e sbiadito, come lo definisce il Pietrangeli, e che fu attribuito anch'esso alla scuola neorealistica tant'era nuovo agli occhi degli stranieri, « non si tratta più del grande spettacolo, e non è ancora di un divertimento, ma di una specie di Breve incontro italiano, di risonanza personalissima » (Doniol-Valcroze). « Riproiettato pubblicamente mantiene intatta la sua freschezza, anche se non fa nessun mistero dei suoi difetti... Perché questo, che a prima vista può sembrare come tanti altri, non è un film qualunque, non è una delle solite commedie rosa fatte apposta per distrarre l'attenzione del pubblico da problemi più importanti, come ad esempio quello della vita quotidiana. Lo sarebbe, se non ci fosse un personaggio il quale esce con grande immediatezza proprio da questa vita quotidiana, e ce ne offre uno squarcio realistico » (Casiraghi): il protagonista.

QUELLI DELLA MONTAGNA

Supervisione: Alessandro Blasetti - Regia: Aldo Vergano - Sceneggiatura: Alessandro Blasetti, Corrado Pavolini, Sergio Pugliese, Alberto Spaini, Aldo Vergano. 1942.

NESSUNO TORNA INDIETRO

Aiuto regista: Vittorio Nino Novarese, Pietro Germi - Soggetto: dal romanzo omonimo di Alba De Céspedes - Sceneggiatura: Alba De Céspedes, Diego Calcagno, Alessandro Blasetti, Paola Ojetti - Fotografia: Václav Vich - Scenografia: Guido Fiorini - Interpreti: Mariella Lotti, Maria Mercader, Maria Denis, Dina Sassoli, Elisa Cegani, Valentina Cortese, Doris Duranti, Vittorio De Sica, Claudio Gora, Roldano Lupi, Mino Doro, Enzo Fiermonte, Filippo Scelzo, Alberto Capozzi, Giuditta Rissone, Ada Dondini, Anna Capodaglio, Bella Starace Sainati, Giovanna Scotti, Virgilio Riento, Lamberti Piacassi, Elvira Betrone, Ernesto Sabatini, Edda Soligo, Checco Rissone, Nicola Maldacea, Alberto Tavazzi,

Gilda Marchiò, Adele Garavaglia, Giuseppina Fiore, Maria Melvia, Adriana Sivieri, Ori Monteverdi - Direttore di produzione: Attilio Fattori - Produzione: Artisti Associati-Quarta film, 1943.

Soggetto

Otto fanciulle vivono in un pensionato di suore, a Roma. Ognuna ha la sua storia, il suo amore: Emanuela ha avuto una bimba da un aviatore morto, Silvia si dedica completamente al professore di cui è assistente; Xenia diviene l'amante di un industriale milanese; Vinca vive nel ricordo dell'uomo che l'ha abbandonata; Milly è innamorata di un cieco; Augusta sogna di divenire scrittrice; Valentina sposa un uomo semplice. Un film amaro, che vuol dimostrare come il passato pesi sulla vita presente.

Bibliografia

L. Comencini: recensione, in *Avanti!*, Milano, 28-2-1946.

D. Risi: recensione, in *Milano-sera*, 28-2-1946.

La critica

Edito in un periodo di transizione, Nessuno torna indietro venne ripresentato nell'immediato dopoguerra, provocando una stroncatura di Comencini e di Risi: « Nella guida del telefono si trovano indirizzi, in questo film si trovano situazioni, così sommariamente abbozzate da far venire alla mente le abbreviazioni della guida e degli annunci economici. Con l'unica differenza che mentre un numero del telefono può essere utile, il film di Blasetti non serve proprio a nulla. E così si smonta una volta per sempre la fama di questo regista che non ha mai capito nulla » (Comencini). « Non un solo episodio felice, personaggi incongrui, dialogo sciatto, solo alcune abilità di regia e qualche bel "viso"... ma il film ha tutta l'aria di quelle signore che credono con gioielli (finti) di nascondere le rughe » (Risi).

Blasetti, stese, con G. Grimaldi, nel tardo 1943, mentre si trovava alla macchia, un soggetto intitolato Mercato nero; ragioni contingenti ne impedirono la realizzazione. Nel 1945 fu incaricato dal produttore Mosco, della Minerva film, di preparare Paolo e Francesca; insieme con R. Castellani compilò la sceneggiatura;



Mariella Lotti in *Nessuno torna indietro* (1943).

in analoghe ragioni fermarono anche il progetto di questo film; la sceneggiatura venne poi ceduta alla Lux. Altro film che Blasetti non riuscì a portare a termine, fu *L'arca di Noè*, o Il giudizio universale; il soggetto era di C. Zavattini; il trattamento dello stesso Zavattini e di Blasetti, E. Flaiano, M. Maccari. Sempre nel 1945 Blasetti diresse per il teatro *Il tempo e i Conway* di G. B. Priestley (attori V. De Sica, M. Girotti, R. Lupi, L. Mondolfo, A. Procler, E. Cegani, M. Mercader, V. Cortese, D. Sassoli, L. Orlandini) e Ma non è una cosa seria di L. Pirandello (attori E. Cegani, V. De Sica, V. Cortese, D. Sassoli, O. Gallina, L. Gazzolo, C. Pilotto). Altre regie teatrali di Blasetti sono: nel 1947, *La foresta pietrificata* di S. Anderson (attori A. Procler, E. Cegani, A. Crast, C. Pavese); nel 1951, *La regina e gli insorti*, di U. Betti (compagnia Pagnani-Cervi, con E. Da Venezia).

UN GIORNO NELLA VITA

Aiuto regista: Mario Chiari - Soggetto: Alessandro Blasetti, Cesare Zavattini - Sceneggiatura: Alessandro Blasetti, Mario Chiari, Cesare Zavattini, Anton Giulio Majano, Diego Fabbri - Fotografia: Mario Craveri - Scenografia: Salvo D'Angelo - Musica: Enzo Masetti - Montaggio: Mario Serandrei - Interpreti: Amedeo Nazzari, Massimo Girotti, Mariella Lotti, Elisa Cegani, Di-

na Sassoli, Ave Ninchi, Ada Dondini, Arnoldo Foà, Marcella Melnati, Amalia Pellegrini, Flavia Grande, Goliarda Sapienza, Dante Maggio, Ada Colangeli, Enzo Biliotti, Antonio Pierfederici, Luciano Mondolfo, Carlo Maronetto, Rino Purgatori - Direttore di produzione: Paolo Moffa - Produzione: Orbis film, 1946.

Soggetto

Per sfuggire ai tedeschi un gruppo di partigiani si rifugia in un convento di clausura. Le suore atterrite, e che l'isolamento ha posto fuori del mondo e della storia, in un primo momento gridano al sacrilegio. Poi, in virtù soprattutto della Superiora, l'asilo ai patrioti viene concesso; esse comprendono la causa per la quale quegli uomini combattono. I partigiani lasciano il convento, e i tedeschi, che si accorgono della concessa ospitalità, massacrano per rappresaglia tutte le suore; una sola sopravvive; impedisce l'uccisione dei prigionieri tedeschi quando i partigiani tornano con gli alleati.

Bibliografia

R. Barkan: recensione, in *L'Ecran Français*, Paris, n. 112/113, 1947.

L. Comencini: recensione, in *Avanti!*, Milano, 16-5-1946.

A. Pietrangeli: saggio citato.

D. Risi: recensione, in *Milano-sera*, 16-5-1946.

La critica

« Tutto il film è basato su questa



Elisa Cegani e Amedeo Nazzari in *Un giorno nella vita* (1946).



Fabiola (1948)

precisa intenzione, stabilire una cordialità tra le monache di clausura e il pubblico dei cinema. Compito quanto mai arduo, ma in definitiva risolto, con probabile soddisfazione dei produttori e del pubblico. Purtroppo questo assunto sacrifica le monache come personaggi umani, ne fa delle macchiette; e sacrifica ancor più i partigiani, che sono soltanto un mezzo per rompere le mura del convento». (Comencini). «Già la storia del film poneva il delicato problema di rappresentare due umanità diversissime a contrasto: quella dei combattenti, istintiva, dalle impressioni pronte e dalle reazioni immediate, cui la guerra ha tolto e allentato molti freni, e quella delle suore, contorte, represses, e turbate dalla rivelazione di una condizione umana sconosciuta. Alle due diverse umanità facevano riscontro due diverse concezioni della vita: e quella delle suore, in apparenza pavida e vuota, rivelava alla fine la sua forza e il suo eroismo». (Pietrangeli).

Note

Il film ottenne il Nastro d'argento per la regia del miglior film prodotto nel 1946.

IL TESTIMONE

Supervisione: Alessandro Blasetti - Regia: Pietro Germi - Sceneggiatura: Alessandro Blasetti, Cesare Zavattini, Diego Fabbri, Pietro Germi - 1946.

CASTEL SANT'ANGELO

Cortometraggio documentario. - Regia: Alessandro Blasetti - Fotografia: Ubaldo Marelli - Musica: Alessandro Cicognini - Direttore di produzione: Paolo Moffa - Produzione: Universalia, 1947.

IL DUOMO DI MILANO

Cortometraggio documentario. - Regia: Alessandro Blasetti - Fotografia: Mario Craveri - Musica: Enzo Masetti - Montaggio: Alessandro Blasetti - Direttore di produzione: Paolo Moffa - Produzione: Universalia, 1947.

LA GEMMA ORIENTALE DEI PAPI

Cortometraggio documentario. - Regia: Alessandro Blasetti - Fotografia: Mario Craveri - Musica: Enzo Masetti - Montaggio: Alessandro

Blasetti - Direttore di produzione: Paolo Moffa - Produzione: Universalia, 1947.

FABIOLA

Consulente alla regia: Mario Chiari - Aiuto regista: Lionello De Felice - Consulenza artistica e letteraria: Giuseppe Della Torre - Soggetto: tratto liberamente dal romanzo omonimo del cardinale Wiseman - Sceneggiatura: Alessandro Blasetti, Jean George Auriol, Antonio Pie-

trangeli, Diego Fabbri, Cesare Zavattini, Emilio Cecchi, Vitaliano Brancati, Corrado Pavolini e molti altri - Fotografia: Mario Craveri, Ubaldo Marelli - Scenografia: Arnaldo Foschini, Aldo Tomassini, Franco Lolli - Costumi: Veniero Colasanti - Musica: Enzo Masetti - Direttore d'orchestra: Willy Ferrero - Montaggio: Mario Serandrei - Fomco: Giovanni Paris, Ovidio Del Grande - Interpreti: Michèle Morgan, Henry Vidal, Elisa Cegani, Michel Simon, Gino Cervi, Massimo Girotti, Louis Salou, Carlo Ninchi, Paolo Stoppa, Sergio Tofano, Aldo Silvani, Rina Morelli, Guglielmo Barnabò, Silvana Jachino, Umberto Sacripante, Franco Interlenghi, Go-liarda Sapienza, Giovanni Heinrich, Virgilio Riento, Nerio Bernardi, Maurizio Di Nardo, Bella Starace Sainati, Lorena Berg, Flavia Grande, Luciana Danieli, Annibale Be-trone, Ludmilla Dudarova, Olga Vittoria Gentili, Luca Cortese, Giovanni Caporilli, Laura Gore, Pasquale Ferzetti, Walter Lazzaro, Elena Makowska, Egisto Olivieri, Ugo Sasso, Amedeo Trilli - Produttore: Salvo D'Angelo - Produzione: Universalia, 1948.

Soggetto

Un giovane gallo, ambiziosissimo e di religione cristiana, Rhual, si reca a Roma, e fa il gladiatore presso il patrizio Fabio. S'innamora della figlia di questi, Fabiola, e grazie a lei, riesce a fare carriera. Fabio viene ucciso; per ordine dell'imperatore, i cristiani, dovranno pagare con la loro vita durante i giochi circensi. Anche Rhual e Fabiola sono tra i condannati, ma Rhual, bravissimo combattente, vince tutti senza uccidere nessuno, perché come cristiano è contro la violenza. Vieni fatto combattere senza tregua, sin-ché i gladiatori stessi si ribellano, il popolo insorge e l'arrivo (anacronistico, in anticipo di circa trenta anni) di Costantino salva i cristiani.

Bibliografia

G. Aristarco: recensione, in Cinema, Milano, anno II, n. 10, 1949. G. Aristarco: recensione, in Sipario, Milano, anno IV, n. 36, 1949. P. Bianchi: recensione, in Il Tempo di Milano, 4-3-1949.



Aldo Fabrizi e Ludmilla Dudarova in Prima comunione (1950).

U. Casiraghi: recensione, in *L'Unità*, Milano, 4-3-1949.

Dom: Blasetti e i "pregiudizi", in *Cinema*, Milano, anno II, n. 21, 1949.

F. Timmory: recensione, in *L'Espresso*, Paris, n. 207, 1949.

M. Verdone: recensione, in *Bianco e Nero*, Roma, anno X, n. 3, 1949.

La critica

«Fuor di luogo ci pare qualunque immotivata svalutazione di un film che, se mai, non doveva essere fatto, per dare modo ad altri dieci di prenderne il posto. Una volta compiuto, lo stile di Blasetti, la mole dell'opera, i problemi di indole economica che il film ha affrontato o mette in mostra, non si possono ridurre a un rifiuto di quattro righe sapienti». Così scriveva il Verdone, in un certo senso rispondendo alle polemiche suscitate dal film. «Lo scopo sensibile dell'autore era meno di mettere in scena una pagina di un qualunque manuale di storia che di rivolgere al mondo, per mezzo di una leggenda fondata su basi solide, un messaggio di pace, di tolleranza, d'equità e, soprattutto, di prudenza; di mostrare che uno stato fuori d'equilibrio (la Roma della decadenza, in questo caso) dove lo spirito di lucro e di perversione predomina, dove l'opulenza massima di alcuni si sostiene sull'estrema miseria della massa degli altri, non potrà ristabilirsi per merito di tutte le armi che servono la calunnia e l'ingiustizia» (Timmory). A queste parole di approvazione fa riscontro la severa critica di Casiraghi: «Fabiola dura tre ore ed è un noioso susseguirsi di episodi slegati, liberamente tratti dal libro apologetico del cardinale Wiseman e anche da altri, non escluso il Quo vadis? e perfino il Satyricon di Petronio Arbitro, di cui si vorrebbe arieggiare in un episodio la celebre "cena di Trimalcione". Un imponente corteo di sceneggiatori è stato stipendiato dall'Universal per approdare a questa bassa e volgare evocazione della romanità più retorica, dove le barbe dei personaggi, i costumi, le scenografie, e perfino i leoni indolenti che nel circo dovrebbero sbranare i cristiani, gridano il falso lontano un miglio». «Fabiola, d'accordo, vede il film storico sotto un aspetto diverso da quello consueto, da quello della "tradizione", delle vecchie pellicole che aprirono i mercati mondiali al nostro cinema. Basti citare Cabiria (1913) di Piero Fosco e Quo vadis? (1913) di Enrico Guazzoni. Fabiola 1949 non ha nulla a che vedere con l'altra Fabiola realizzata nel 1917 da Guazzoni. Blasetti concepisce il film storico con criteri moderni: non soltanto lo spettacolo per lo spettacolo, ma anche lo spettacolo che serva a divulgare una visione del mondo, un tema. In questo senso egli si allontana dalla nostra tradizione per avvicinarsi invece al Griffith di *The Birth of a Nation* ("La nascita di una nazione", 1914-15) e ancora più a quello di *Intolerance* (1915-16). *Intolerance* e *Fabiola* hanno un tema analogo» (Aristarco). «Cosa importante il grandioso non diventa colossale, e il gusto spoglio di ricerca di effetti di cui decoratori e fotografi hanno dato prova gli hanno risparmiato d'essere vittima di quel male che attacca così facilmente quando si tratta d'evocare la storia: la pedanteria» (Timmory). Tuttavia «per

tener dietro ora a questo ora a quel personaggio, a questo e a quell'episodio, a questa e a quella scena di "prammatica" (il circo, i leoni, i baccanali), Blasetti rende frammentaria e caotica la narrazione, non mette a fuoco i personaggi, che risultano privi di una vera e giustificata psicologia. Da tutto questo derivano naturalmente una dispersione e una incomprendenza del tema di partenza. Il pubblico vede Fabiola, viene preso dallo spettacolo, dalla notorietà del folto gruppo di interpreti, dal non meno noto titolo di Wiseman, dalla trama intesa come intreccio, e da altri fattori decorativi e coreografici; ma il "messag-

gerico, e molto egoista), litiga con la moglie, fa accorrere tutti i vicini, e una «signora» cui egli fa l'occhiuto, la quale tenta di adattare un suo abito da ballo alla bambina. Carloni frattanto corre in chiesa, tenta di fermare il cerimoniale, corrompere il vescovo, ma niente serve. Torna a casa, e trova che un ometto ha riportato il vestito alla bambina. Lieto fine.

Bibliografia

G. Aristarco: Alla ricerca di Dio. La mostra di Venezia, in *Cinema*, Milano, anno III, n. 46, 1950.

P. Bianchi: recensione, in *Il Tempo* di Milano, 9-11-1950.

G. C. Castello: saggio citato.

minuziose osservazioni, di trovate e rapporti psicologici: e di questa sete, di queste piccole grandi cose, di queste osservazioni, trovate e rapporti è fatto *Prima comunione*... In virtù dell'accennata esperienza umana e letteraria di Zavattini, il film supera i limiti di un comune bozzettismo e raggiunge momenti di verità profonda; come nella sequenza base, in cui il protagonista rimprovera ingiustamente, alla dimessa moglie, di non averlo compreso e il ricordo delle passate intimità e la voce della coscienza gli fanno poi gridare che è «un porco»; le annotazioni psicologiche nascono dalla visione oggettiva del-



Andrea Checchi e Alba Aronova in *Altri templi* (1951).

gio" rimane solo nelle intenzioni» (Aristarco). Insomma «Fabiola è un film buono e nello stesso tempo mediocre: buono da un punto di vista commerciale; mediocre sul piano artistico» (Aristarco).

PRIMA COMUNIONE

Aiuto regista: Filippo Mercati - Soggetto: Cesare Zavattini - Sceneggiatura: Cesare Zavattini, Suso Cecchi D'Amico, Alessandro Blasetti - Fotografia: Mario Craveri - Scenografia: Veniero Colasanti - Musica: Alessandro Cicognini - Montaggio: Mario Serandrei - Interpreti: Aldo Fabrizi, Gaby Morlay, Ludmilla Dodorova, Lucien Baroux, Enrico Viariso, Ernesto Mirante, Aldo Silvani, Lauro Gazzolo - Produttore: Salvo D'Angelo - Produzione: Universal, 1950.

Soggetto

E' Pasqua, ed è un gran giorno per la famiglia Carloni: la figliuola fa la sua prima comunione. Carloni si reca a prendere il vestito della bimba, ma nell'autobus litiga, e lo perde. Non sa più come fare: tenta di comprare l'abito della bambina dei vicini poveri (egli è molto

A. Palazzeschi: recensione, in *Epoca*, Milano, anno I, n. 5, 1950.

L. Venturi: Notes on five Italian films, in *Hollywood quarterly*, Berkeley and Los Angeles, volume V, n. 4, 1951.

C. Zavattini: *Prima comunione*, soggetto in *Cinema*, Milano, anno II, n. 25, 1949.

La critica

«E' un'opericciola divertente, elegante e commovente. Piace la fluidità del tessuto narrativo, e piace soprattutto che, senza ombra di pedanteria *Prima comunione* ci suggerisce una morale profonda e patetica» (Bianchi). «Spettacolo educativo morale, come si vede, adatto per famiglie, che mi fa ricordare certe commedie ottocentesche, magari con la maschera dello «stenterello» nelle quali le più strepitose avventure venivano riscattate da un fine di giustizia e di bontà» (Palazzeschi). «Nel film sono molto spesso presenti l'esperienza umana e letteraria dell'autore di *I poveri* sono matti, il suo «angelismo» e la sua sete di bontà, il suo mondo fatto di «piccole grandi cose», di

le cose e dei fatti messi in stretto rapporto con quella immaginaria, e con dei «se» con delle «condizionali» che si concretizzano in sequenze soggettive (rispetto agli autori o al protagonista)» (Aristarco). «Il protagonista assoluto è dunque questo commendatore». Il film vuole allora «dire che i commendatori in genere sono dei "porci"? Forse si sforza di dirlo, ma non ci riesce affatto nella scena in cui Fabrizi fa la confessione citata, tant'è vero che i commendatori che vedono il film sono i primi a godersela un mondo e a non offendersi per la categoria. Il film non è che un gioco, a volta allegro e succoso, a volta un po' amaro e perfino macabro» (Casiraghi).

Note

Prima comunione fu presentato alla XI Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, ottenendo uno dei tre premi internazionali a pari merito. Inoltre Blasetti con questo film ha vinto il «Nastro d'argento» per la regia del miglior film prodotto nel '50-'51; a Cesare Zavattini andò il «Nastro» per il



Eleonora Rossi-Drago
in *La fiammata* (1952).

miglior soggetto; ad Aldo Fabrizi quello per l'interpretazione.

IPPODROMI ALL'ALBA

Cortometraggio documentario. - Regia: Alessandro Blasetti - Fotografia: G. Ventimiglia junior, 1950.

QUELLI CHE SOFFRONO PER VOI

Cortometraggio documentario. - Regia, soggetto e commento: Alessandro Blasetti - Fotografia: Mario Damicelli - Musica: Gino Marinuzzi junior - Montaggio: Mario Serandrei - Produzione: Quadrifoglio-Farmitalia, 1951.

Note

Presentato alla XI Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia.

BELLISSIMA

Regia: Luchino Visconti. Tra gli interpreti figura Alessandro Blasetti, nella parte di se stesso, 1951.

Notizie

In questo film Blasetti (che vediamo in compagnia del suo attuale aiuto, Filippo Mercati) recita, come tutti i critici hanno notato, assai naturalmente e rifà abilmente se stesso. La sua carriera di attore iniziò prima ancora di quella di regista: recitò come comparsa in un film di Caserini, e fu messo alla porta per la sua troppa intraprendenza: ha recitato un'altra piccola parte in *Aldebaran*.

ALTRI TEMPI! (ZIBALDONE N. 1)

Aiuto regista: Filippo Mercati - Soggetto: da un'idea di Alessandro

Blasetti, testi scelti tra la novellistica dell'800 da Alessandro Blasetti e Suso Cecchi D'Amico - Sceneggiatura: Alessandro Blasetti, Filippo Mercati, Isa Bartalini, Suso Cecchi D'Amico, Augusto Mazzetti, Gaetano Carancini, Aldo De Benedetti, Brunello Gay, Vinicio Marinucci, Turi Vasile, Vitaliano Brancati, Alessandro Continenza, Italo Dragosei - Fotografia: Carlo Montuori, Gabor Pogany - Scenografia e costumi: Dario Cecchi, Veniero Colasanti - Architetto: Franco Lolli - Coreografia: Attilia Radice - Musica: Alessandro Cicognini - Montaggio: Mario Serandrei - Fonico: Agostino Moretti - Interpreti: Aldo Fabrizi, Pina Renzi, Enzo Staiola, Mario Riva, Luigi Cimara, Marisa Merlini, Galeazzo Benti, Alba Arnova, Carlo Mazzone, Andrea Checchi, Aristide Manara, Silvio Bagolini, Bruno Corelli, Vittorio Vaser, Guido Celano, Enzo Cerusico, Attilio Tosato, Arnoldo Foà, Folco Lulli, Mario Mazza, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Sergio Tofano, Marina Scialaplin, Jone Marino, Maurizio Di Nardo, Geraldine Parrinello, Gustavo Serena, Anna Carena, Amedeo Nazzari, Elisa Cegani, Roldano Lupi, Goliarda Sapienza, Barbara Florian, Elio Pandolfi, Dina Perbellini, Oscar Andriani, Gina Lollobrigida, Vittorio De Sica, Giovanni Grasso, Dante Maggio, Vittorio Caprioli, Arturo Bragaglia - Direttore di produzione: Vittorio Forges Davanzati - Produzione: Cines, 1952.

Soggetto

Fabrizi, libraio d'una bancarella, è un collezionista di antichità: solo dell'Ottocento, però, di quell'Ottocento quietamente provinciale che lo fa sognare. I sogni corrispondono agli episodi del film. Ballo Excelsior (da una trama di Luigi Marengo) è una ricostruzione dell'allegorico (e pacchiano) «ballo del secolo», presentato alla Scala nel 1881, nell'atmosfera data da un disegno della Domenica del Corriere. Meno di un giorno (da una novella di Camillo Berto): due amanti s'incontrano tra un treno e l'altro in una cittadina, ma trascorrono il breve tempo che hanno a disposizione tra liti e battibecchi. Il tamburino sardo (dall'omonimo racconto di Edmondo De Amicis). Questioni d'interesse (da una novella di Renato Fucini): una lite violenta tra due contadini per lo sterco di un cavallo. Idillio (da una novella di Guido Nobili): un bambino, conosciuto una bimba in villeggiatura, non vuole più tornare in città; gli è stato detto che i bimbi nascono dal bacio tra un uomo e una donna, ed egli ha baciato la bimba su una guancia. La morsa (dall'omonimo racconto di Luigi Pirandello). Poupourri di canzoni (soggetto di Oreste Biancoli e Alessandro Blasetti): storia di un matrimonio e di un viaggio di nozze commentata e ricostruita attraverso le canzoni. Lo specchio me ga dito, Oh Trieste, oh Trieste benedetta, Musica proibita, Un

peu d'amour, La valse bleue, Baciarmi baciarmi, Santa Lucia, Tripoli, bel suol d'amore. Il processo di Frine (da un racconto di Eduardo Scarfoglio): una popolana uccide la suocera con la polvere topica, ma viene assolta perché mette in opera tutte le sue grazie con i giudici e i giurati.

Bibliografia

R. Gianj: *Tempo di zibaldoni e ritratto dell'italiano*, in Cinema, Milano, anno IV, n. 74, 1951.

LA FIAMMATA

(In lavorazione) - Aiuto regista: Filippo Mercati - Soggetto: dal dramma omonimo di H. Kiestermaeker - Sceneggiatura: Vitaliano Brancati, Leonardo Benvenuti, Filippo Mercati, Alessandro Blasetti - Fotografia: Carlo Montuori - Costumi: Maria De Matteis - Interpreti: Eleonora Rossi-Drago, Amedeo Nazzari, Elisa Cegani, Carlo Ninchi - Direttore di produzione: Vittorio Forges Davanzati - Produzione: Cines.

Desidero ringraziare per il valido contributo apportato alla stesura di questo «index» Alessandro Blasetti che mi ha fornito numerose notizie e parecchio materiale di stampa e fotografico, Cesare Zavattini che mi ha concesso più di una intervista e Guido Aristarco per l'aiuto prestatomi nella ricerca bibliografica e nell'impostazione del lavoro.

SCAFFALE DEL REGISTA



UN LIBRO interessante per un regista in cerca di ispirazione è *Candele gialle per Parigi* di Bruce Marshall, apparso recentemente presso l'editore Longanesi nella traduzione di Margherita Santi Farina. Di questo sanguigno narratore (tutto fuoco e nervi di fronte alla cronaca del costume e dei rivolgimenti politico-sociali dell'epoca contemporanea) sono già noti in Italia parecchi romanzi. Basti citare: *Il miracolo di Padre Malachia*, *A ogni uomo un soldo*, *Danubio rosso* e *Il mondo, la carne e Padre Smith*. Bruce Marshall, senza possedere la potenza creativa di un Balzac o anche di un Dickens (tanto per fare il nome di uno scrittore della sua terra), è dotato di un particolare spirito d'osservazione che gli permette di captare non solo moti propulsori dei grandi avvenimenti, ma anche le più labili vibrazioni dell'umanità anonima (la quale — tutto sommato — rappresenta sempre l'inconscia, ma determinante forza motrice della storia). Per tale virtù egli, pur mantenendo i suoi romanzi su un piano di intenzionalità artistica, riesce sempre a far breccia nella curiosità di un grande numero di lettori. Anche i più sprovveduti trovano sempre in Bruce Marshall un amico, una guida (qualche volta lunatica e spesso impietosa) che fa toccar loro con mano la realtà meno eroica della loro esistenza. La narrativa dello scrittore inglese (anzi, per comprendere meglio il suo "humus" creativo occorre precisare: scozzese) né per contenuto, né per stile può essere catalogata sotto l'etichetta di "amena". Eppure le tirature dei suoi libri oltre oceano hanno raggiunto la cifra astronomica di un milione di copie, tanto da far proclamare Bruce Marshall uno dei romanzieri più popolari della nostra epoca.

Candele gialle per Parigi, pur trattando un argomento dai limiti geografici ben definiti (e forse estranei alla sensibilità di un nostro regista) nella sua parte meno contingente e meno cronachi-

stica si presenta come una eccezionale fonte per dar l'avvio ad un'opera cinematografica di contenuto altamente umano. Ma prima di ogni ulteriore considerazione, vale la pena di esporre in breve l'argomento del romanzo. *Candele gialle per Parigi* è la storia della decadenza francese e delle cause che hanno provocato la disfatta del paese durante l'ultima guerra. Il racconto della catastrofe economica, politica e militare non coinvolge però sul piano narrativo le figure cosiddette storiche. I responsabili ufficiali non assumono la veste di personaggi del romanzo. Il crollo della nazione è ricostruito attraverso i casi e le esperienze strettamente personali di un certo Migou, un anonimo impiegato parigino. Intorno al protagonista, la sua famiglia, i suoi amici e i suoi padroni danno vita a poco a poco a un piccolo mondo, in cui si riflettono e si innestano gli avvenimenti pubblici della Francia ed i rivolgimenti internazionali. Gli anni sono quelli che precedono il conflitto mondiale e vanno, a un dipresso, dal 1933 fino all'occupazione tedesca di Parigi. Migou è impiegato in una grande società di riscaldamenti in qualità di contabile: ha la moglie e una figlia alle quali non riesce mai ad offrire una parentesi di serenità, perché lo stipendio basta appena per la sopravvivenza fisica. Il suo calvario di piccolo uomo è fatto di segreti aneliti e di oscure ribellioni. Egli sente che il mondo circostante trabocca di ingiustizie, ma non riesce mai ad elevarsi sopra di esso. Gli avvenimenti pubblici risvegliano un'eco nella sua anima in pena, perché per i poveri ogni cambiamento rappresenta sempre una speranza. Ma Migou col carico dei suoi difetti e delle sue virtù è destinato (al pari di tutta la massa anonima) a subire gli avvenimenti. Così il povero contabile quando chiede l'aumento di stipendio ai padroni si sente comunista ed inneggia alla ventata del Fronte popolare. Ma quando trova un prete che gli parla il linguaggio della carità e della fratellanza, allora non esita — di nascosto però dagli amici — a varcare la soglia di una chiesa e a versare in grembo a Dio tutti i suoi dolori di piccola creatura infelice. Allo stesso modo, passeggian-

do per le vie di Parigi se gli capita di intravedere la scolatura di una ragazza in fiore o di adocchiare la falcata sensuale di qualche mammifero di lusso, allora dimentica preti e comunisti e si sente un libero pensatore, pronto ad assaporare i frutti della vita senza andar troppo per il sottile. Ed è proprio in questa odissea di piccolo uomo, consumato prima da un mondo socialmente improbabile e posto poi addirittura allo sbaraglio dal crollo di una società (i cui benefici egli non ha mai goduto) che *Candele gialle per Parigi* supera i confini di una nazione e raggiunge il piano dell'interesse universale. Ognuno di noi — poco o tanto — ritrova qualche cosa di se stesso specchiandosi in Migou. Bruce Marshall è uno scrittore cattolico (e non ne fa certo mistero), ma la sua forza ispiratrice gli permette di oltrepassare i convincimenti personali, per raggiungere una visione del mondo il più possibile umana. E per umana vorremmo intendere il più possibile vicino alla verità. Il personaggio di Migou non è soltanto la molla per far scattare il gioco narrativo di un romanziere; e non è neppure soltanto il riflesso di una sciagura nazionale: è soprattutto il modello sul quale gran parte degli uomini d'oggi può provare il pesante abito della propria sofferenza morale e sociale. Ed è questo il tasto che potrebbe produrre echi interessanti nella coscienza di un regista che volesse portare sullo schermo le inquietudini di un passato ancora presente a tutti.



PER UN REGISTA incline alle sottili indagini psicologiche tese sul filo di confine tra sogno e realtà non dovrebbe risultare inutile la lettura del romanzo di una nostra giovane scrittrice: *Una donna sbagliata* di Lea Quaretti (Neri Pozza Editore, Venezia). Onestamente il libro non si presenta come un'opera di grande rilievo narrativo. Il suo valore letterario va considerato alla stregua di un tentativo, capace di preparare il campo per successivi e più consistenti frutti. Lea Quaretti scrive in chiave lirica, facendo perno sulle continue intersezioni dei piani della realtà e della fantasia. Il gioco è tanto insistito che alla fine si svuota del potere evocativo, restando un semplice ed ingegnoso meccanismo narrativo. Evidentemente alla Quaretti non interessava la sostanza dell'intreccio, ma piuttosto l'originalità architettonica entro cui collocare un elaborato quadro di realtà trasfigurata. Il risultato

però, se può apparire interessante dal punto di vista formale, creativamente lascia abbastanza perplessi. Per il nostro regista tuttavia i pregi artistici di *Una donna sbagliata* non sono determinanti. Quel che importa è lo spunto. Nel romanzo della Quaretti, Caterina, la protagonista, con un coraggio in bilico tra l'innocenza e la crudeltà, narra in prima persona la complessa vicenda dei suoi amori, anzi di un suo unico amore. Caterina non ha saputo avere la forza sufficiente per sposare l'uomo dei suoi sogni. Difficoltà d'ordine pratico hanno reso impossibile l'esistenza col suo primo fidanzato. E' rimasta quindi sola e, per sfuggire al tormento e alla solitudine, si è adattata ad un matrimonio sbagliato. L'impossibilità della convivenza col marito non le ha dato tuttavia la forza di un gesto risoluto, che serva a riportarla sui binari della normalità. Caterina invece si è chiusa in se stessa per trovare la luce perduta. La coscienza dell'errore compiuto le richiama alla memoria la felicità di un tempo, trasfigurata però dalla sua fantasia. A poco a poco ella si scioglie dal complesso di colpa immaginando il modo di riconquistare la libertà in un primo tempo come soluzione platonica ed infine attuando il piano in un impeto di romantica esaltazione. Il racconto, condotto sotto forma di confessione, presenta il lato migliore nella complessa lotta psicologica della protagonista, una specie di sensitiva ossessionata dall'errore compiuto e dalla necessità di liberarsene.



TUTTO TESO invece alla rappresentazione di una particolare società contemporanea è il libro di Renato Giani (*Il matrimonio di Adriano* - Neri Pozza Edit. Venezia). Il Giani è uno scrittore a fondo moralistico, dotato di uno sconcertante spirito di osservazione che, unito ad un'estrosa compiacenza letteraria, gli permette di stendere le più paradossali cronache del nostro costume attuale. I tre racconti contenuti nel suo libro non appaiono facilmente trasferibili sullo schermo, poiché il gusto dell'autore, sempre ondeggiante tra la satira e il grottesco, finisce per dare ai componimenti l'impronta di preziose divagazioni letterarie. Tuttavia *Il matrimonio di Adriano* merita in questa sede una segnalazione, perché un regista alla ricerca di spunti sul costume d'oggi, trova nel libro di Giani situazioni e personaggi di imprevedibile rilievo.

ALADINO

PENSIERI CELEBRI E CODA POLEMICA

NON E' così facile farsi un nome con un buon film come far valere un film mediocre in base al nome che si è acquistato.

Amore per l'inquadratura, cattivo amore: sono i fatti che contano e la maniera di raccontarli.

Bisogna che un regista riceva con uguale modestia gli elogi e le critiche che si fanno dei suoi film.

Quando un film vi eleva lo spirito e vi ispira dei sentimenti nobili e coraggiosi, non cercate un'altra regola per giudicarlo; è buono e fatto dalla mano di un bravo operaio.

Il dovere dei cronisti cinematografici dovrebbe consistere nel dire: «Si proietta un certo film; è prodotto dalla casa X, diretto dal regista Y e interpretato da K e Z. Il film si può vedere al cinema H pagando tot lire d'ingresso». Essi dovrebbero sapere magari a memoria i titoli di testa: la loro follia è di volerne fare la critica.

Gli sceneggiatori di un film, per fare un buon lavoro, dovrebbero mettersi dal punto di vista degli spettatori, esaminare la propria sceneggiatura come qualche cosa che è nuovo a loro stessi, che vedono per la prima volta, in cui non hanno nulla a che fare e che sia stato sottoposto alla loro critica; persuadersi così che non si è compresi soltanto perché ci si capisce, ma perché in effetti si è intelligibili.

Nei film realizzati da uomini di partito o faziosi non si trova sempre la verità. I fatti vi sono svisati, le cause non vi sono esaminate in tutta la loro forza, né con una com-

pleta esattezza. Siffatti film hanno questo di particolare che non meritano il successo che hanno durante un certo periodo né il profondo oblio in cui cadono quando, spentosi il fuoco della polemica politica, diventano come degli almanacchi di anni passati.

Molti critici non si pronunciano nei confronti di un film fino a che non ne hanno veduto l'esito. Non arrischiano i loro suffragi perché vogliono essere trasportati dalla folla, trascinati dalla moltitudine. Allora dicono che sono stati i primi ad approvarlo e che il pubblico è della loro stessa opinio-

DI LUIGI CHIARINI

ne. Costoro si lasciano sfuggire le più belle occasioni per convincerci che hanno della capacità e della chiarezza, che sanno giudicare e trovare buono quello che è buono, migliore quello che è migliore. Si proietta un bel film: è il primo, importante, di un regista che non si è fatto ancora un nome e non ha nulla che prevenga in suo favore. Nessuno chiede a questi critici di uscire in osanna e scrivere: «E' un capolavoro; non è possibile far di meglio; si pensa ai grandi classici della narrativa; lo Shakespeare delle commedie è stato raggiunto!»; frasi disgustose che nuocciono a quello stesso regista che si vuol lodare. Si chiede soltanto di dire: «Ecco un buon film». Lo dicono codesti critici, è vero, con tutta l'Italia, con gli stranieri come coi compatrioti, quando è proiettato in tutto il mondo con

crescente successo: quando è troppo tardi.

Di che non sono capaci certi uomini di cinema nel perseguire la propria fortuna, se per paura di perderla oggi diventano devoti? Falsi devoti.

Falso devoto è colui che con un governo ateo sarebbe ateo.

DARIO PERSIANI su Lo Spettatore Italiano (anno V, n. 6, giugno 1952) risponde ad alcune osservazioni che avevo fatto (Cinema, n. 87, 1 giugno 1952) a un suo precedente scritto sul neorealismo (Lo Spettatore Italiano, anno V, n. 4, aprile 1952) occasionato da Umberto D. Anzi, non risponde perché, evitando i miei argomenti, torna a ribadire che il "neorealismo" è finito in quanto oggi non si danno quelle condizioni storiche per cui tutta la realtà converge nella dimensione sociale. «Il neorealismo è stato stile», scrive il mio contraddittore, «ma lo è stato quando ancora non si sapeva che fosse "neorealismo", quando uno o due uomini si sono posti davanti alla realtà e, senza lasciarsi tentare da nessuna maniera, l'hanno tradotta in un nuovo linguaggio. Allorché questo linguaggio è stato definito, è stato teorizzato, il neorealismo ha cessato di essere stile ed è diventato poetica, maniera». E facile osservare che la prima asserzione è per lo meno gratuita così come viene formulata: il "neorealismo" è presa di coscienza della realtà italiana, in senso sociale, da parte di alcuni artisti che avvertono le contraddizioni e lacerazioni di una società dove esistono condizioni umane intollerabili: la miseria, gli stracci (diciamo pure la parola che fa inorridire le orecchie timorate), la disoccupazione, le malattie, i pericoli di guerra, la lotta selvaggia per un tozzo di pane, i pregiudizi, l'analfabetismo ecc. sono piaghe che colpiscono la sensibilità degli artisti più vivi proprio perché oggi essi han conquistato consapevolezza della "dimensione sociale". Da questa premessa,

UNA CHIARA RISPOSTA. - Nella rubrica «Poltrona», Il Mondo del 26 luglio pubblica: La Radio francese ha dedicato una trasmissione a Radiguet. Durante questa trasmissione, Claude Autant-Lara, il regista che ha portato nel cinema il libro dello scrittore francese, Le diable au corps, ha fatto qualche dichiarazione. Essendogli stato chiesto perché avesse scelto quel soggetto per il cinema, il regista ha risposto: «Perché ero contro la guerra». «E perché non fate ora degli altri Diable au corps», gli ha domandato il giornalista che lo intervistava. «Che strana domanda», ha detto Autant-Lara. «Non facciamo più i film che vogliamo: facciamo i film che possiamo».

TERRA DI SANTI E PECCATORI. - La nuova rivista mensile italo-svizzera "Milano, laghi, monti, riviere" si accorge che i laghi, i monti, le riviere italiane, l'Italia tutta insomma, è «la terra degli eroi, dei santi, dei geni e delle meraviglie». Fatta questa scoperta — davvero «originale» — scrive: Il nostro cinema, in questi ultimi tempi, si è fatto largo all'estero, più che per i suoi meriti artistici e tecnici, per aver portato fuori d'Italia la visione di nostre miserie, di nostri errori, di nostre brutture. Tombo-



lo, Sciuscià, Ladri di biciclette, Miracolo a Milano di De Sica: con la comoda scusa del realismo e del surrealismo era facile a questi nostri poveri registi evitare ogni problema culturale o di pensiero e raccogliere applausi dei nostri «amici» di fuori con questa deplorabile forma di autolesionismo.

E mentre gli altri soffocavano con film esaltanti le loro glorie o presunte glorie, mentre dovevamo sorbirci la esaltazione dei loro eroi e dei loro geni, noi mandavamo all'estero l'esaltazione delle nostre miserie.

La terra degli eroi, dei santi, dei geni, delle meraviglie, non offriva a questi poveri di spirito argomenti mirabili da sfruttare?

Al Festival di Cannes, accanto al-

l'Otello di Welles, è stato premiato Due soldi di speranza di Castellani.

Sono proprio «due soldi» ma sono già qualcosa; qua il realismo si affianca alla poesia; siamo vicini a una concezione d'arte, ad un problema di vita e ad un respiro d'anima.

Auguriamoci sia il principio di una via nuova e più ampia.

ANNA MARIA BIFRONTI - Da un giornale che si pubblica a Cosenza riportiamo questa "recensione" al film Due verità:

Il dramma di un uomo accusato di omicidio e l'amletica incertezza della esistenza di una giovane donna fanno di questo film la tragedia del dubbio e della possibilità. Com'era Marialuce? La incarna-

zione del male insita nella natura umana, o la tenera creatura che preferisce la morte alla disonestà?

Posta in questi termini la trama, oltre ad essere quanto mai avvincente ed umana è prettamente nuova ed originale: non la solita vicenda più o meno passionale e giudiziaria ma, una, che esaltando i valori ideali della vita appor- ta qualcosa di nuovo e dice come fatti equivoci possono rovinare l'esistenza di un essere.

A rendere pulsante di vita questo spettacolo è stato chiamato un repertorio di attori veramente eccezionale. Anna Maria Ferrero, dalla quale non aspettavamo doti di tanta alta drammaticità e di vera arte intendiamo parlare di Arte con l'A maiuscola, interpreta in modo mirabile, degno di lei, il doppio personaggio, e sdoppiando la propria personalità in modo eccellente, ci ha fatto capire quanta possente sia la sua maschera. E noi dubitiamo della riuscita del film se la bionda protagonista fosse stata interpretata da altre, parliamo delle maestre del genere, dalla Garbo alla Jones. Dopo di che, con oggettiva imparzialità, concludiamo che, considerata la regia e tutti gli altri fattori, il film, evitando qualsiasi monotonia, è per la spigliata sua spigliatezza, quanto mai riuscito ed artistico.

O. D. F.



Da Roma ore 11. «Il gusto notevole, anzi notevolissimo, di De Santis per gli effetti spettacolari, per la corposità sensuale e un po' barocca, se fa di lui uno dei nostri giovani registi di maggior talento, non può certo farlo classificare, dal critico attento, fra quelli neorealisti».

che mi par difficile contraddire, ne discende una conseguenza stilistica: il fondamentale "documentarismo" fotografico del cinema consente di rappresentare questa realtà con la suggestione enorme che promana dalla presenza, direi quasi, fisica, di uomini, luoghi e cose. Quando Visconti gira ad Acitrezza la sua Terra trema con pescatori veri, nelle loro stesse case, nelle vie e nel porticciolo del paese, su quel preciso mare, non lo fa gratuitamente o per una semplice esigenza formale, ma perché è consapevole che la condizione umana di quella gente non può essere data in nessun'altra forma con maggiore vigore espressivo. Non vi è attore che con la sua maestria possa dire quello che esprime il vero volto di uno di quei pescatori, né abilità di scenografo o arredatore che raggiunga la forza suggestiva di una casa vera, una strada vera. Quando Zavattini pensa di ricostruire con le stesse persone che ne sono state le protagoniste un fatto di cronaca rivelatore di una condizione umana, non è mosso da spirito di stravaganza, ma dalla stessa esigenza di Visconti: documentare con la potenza dell'arte e col mezzo specifico del cinema, che lo consente in modo impressionante appunto per il suo realismo fotografico, una realtà capace di scuotere gli animi e raggiungere la nostra coscienza, una realtà che di per se stessa "strilla". E qui il ragionamento si farebbe lungo tanto da superare non solo i limiti di questa modesta rubrica, ma quelli di un articolo di rivista. Perché si toccano argomenti complessi com'è ad esempio quello della tecnica così svalutata dall'este-

tica corrente e non soltanto idealistica. In quanto allo stile e alla maniera credo di essere stato il primo a scriverne a proposito del neorealismo, ma con argomenti assai diversi da quelli del Persiani: non è, infatti, la definizione e teorizzazione che porta alla maniera (del resto, come si vede anche da questi brevi accenni una tale definizione del neorealismo è tutt'altro che pacifica), ma il semplice imitare una forma senza quell'esigenza espressiva che è dell'artista e che lo porta a ricercare uno stile: il più efficace per esprimere quello che gli urge dentro. Si pensi a Cielo sulla palude per tanti versi pregevole, che aveva per tema non la condizione umana dei contadini dell'Agro Pontino, ma la candida spiritualità di una fanciulla Santa. Si pensi, per contro, a Roma ore 11 di De Santis, anch'esso film notevole sotto molti aspetti, il cui contenuto è stato tradito da una maniera che potremmo dire spettacolare, all'americana. Ho toccato De Santis in un punto debole e so che ne verranno delle "grane": egli, infatti, da qualche tempo in interviste alla radio e ai giornali si va erigendo a difensore degli attori e degli scenografi (che nessuno, si badi bene, si sogna di attaccare) vibrando colpi contro coloro che interpretano il neorealismo secondo l'indirizzo cui ho sopra accennato, vittima di un equivoco, come avvenne in una precedente polemica a proposito della crisi dello stesso neorealismo. Allora io sostenevo che la crisi c'era, e c'è tuttora, determinata, come ben scrive il Persiani, «da questi tempi di sottile adescamento delle coscienze e di interessati interventi

nelle cose della cultura» e il De Santis a dire di no perché pensava mi riferissi a una tesi simile a quella che qui controbattò dello stesso Persiani; oggi egli ritiene che si voglia restringere tutto il cinema a un determinato indirizzo e, forse, perché non segue tutto quello che si viene scrivendo, pensa a una ridicola pretesa da parte di taluni di negare la validità dello spettacolo cinematografico con tutte le conseguenze di ordine tecnico. Non solo a me personalmente non è mai sorta una simile idea, ma credo anche alle sue enormi possibilità artistiche, alla sua funzione sociale, come può essere il caso dei film di De Santis: che egli, poi, sia sulla strada del neorealismo contraddico con tutta la forza della mia convinzione in quanto, come ho accennato, secondo me non si tratta di un contenuto politico che può venire immesso per la verità un po' dall'esterno in qualsiasi film, ma di quel contenuto che fa tutt'uno con lo stile perché lo determina. Il gusto notevole, anzi notevolissimo, di De Santis per gli effetti spettacolari, per quella corposità sensuale e un po' barocca se fa di lui uno dei nostri giovani registi di maggior talento, non può farlo classificare dal critico attento fra quelli neorealisti. Nessuna esortazione da parte mia a mutar strada: egli fa benissimo a seguire il proprio temperamento, a definire il suo mondo senza esterne preoccupazioni.

Questa piccola coda polemica credo possa servire anche per la risposta al Persiani.

LUIGI CHIARINI

Segnalibro

NON SONO STATO L'ATILA DEL CINEMA

In questa rubrica riportiamo, dai libri e dalle riviste di varia umanità, quei passi che direttamente o anche indirettamente riguardano e toccano i vari problemi del cinema (economici, sociali, morali, artistici e via dicendo).

Questa volta riportiamo, dal periodico L'anno (n. 2, 1952) la seguente nota di Roberto Rossellini, particolarmente indicativa di un "uomo re" e di un carattere.

C'E' sempre qualcuno che viene a chiedermi la mia opinione su questa favola eterna che è la crisi del cinema italiano. E' in crisi o no? e che cosa è questa crisi? e da che dipende? La domanda, di solito, è fatta per pura curiosità, e io mi guardo bene dal rispondere, perché trovo che la domanda è posta male, e ogni risposta mi metterebbe in imbarazzo. Ma questa volta mi tocca addirittura scrivere una risposta. E io veramente non amo scrivere, e tanto meno di ci-

nema e di fatti cinematografici.

Il campo del cinema mi è sempre parso una « kermesse » dove c'è posto per tutti. Una grande tavola imbandita dove tutti finiscono per mettere le mani. E chi non può, perché c'è troppa folla intorno, ci butta su gli occhi del desiderio, e magari la voce. Difatti c'è una tale confusione di voci che fa paura. Sull'argomento della crisi, poi, c'è posto per tutti i pareri, dal più dissennato ottimismo ai più lugubri presagi. Prendiamo, ad esempio, l'ultimo festival di Venezia. Mai la tavola italiana, anche nelle annate più nere, era apparsa più poveramente imbandita. Si tratta di crisi? Certo, se non è il caso di essere scoraggiati, è un sintomo di gravità.

Vicenda curiosa, la marcia del cinema in questi ultimi anni del dopoguerra. Una marcia a singhiozzi: una corsa a ostacoli. Molti di noi possono ricordare assai bene che cosa era il cinematografo italiano subito dopo la liberazione di Roma. Poco più, o forse anche meno, di un mucchio di detriti. Di un'industria, nemmeno l'ombra. I nuovi ricchi della borsa nera avevano altro da fare che investire il denaro nella rischiosa impresa che era il cinematografo. Ma in soli due anni l'Italia ha avuto i suoi film, e un improvviso prestigio internazionale, mai conosciuto prima. Il pubblico italiano avrebbe dovuto meditare sulle ragioni della rinascita. Ma, soprattutto, avrebbero dovuto pensarci (e dovrebbero farlo anche oggi), gli industriali e i finanziatori che, vista la piega soddisfacente presa dal nostro cinema, vi buttarono ingenti ca-

pitati. Ma in quale modo? Alla rinfusa. O meglio, non proprio alla rinfusa, ma con l'intempestiva e inopportuna furberia delle speculazioni provvisorie. Il cinematografo divenne un prodotto generico.

Nell'arte avviene questo, sempre: c'è chi crea un modello e, subito dopo, dietro, c'è chi ne impiega le formule. Su questi prodotti secondari, di derivazione e di imitazione, nel dopoguerra il capitale finanziario italiano si riversò in massa. Per il momento il capitale ebbe ragione. Ci dimenticò totalmente, e conobbe un apogeo. Oggi si vede quanto effimero. Un signore mi disse all'epoca in cui il lavoro cinematografico era serio che io ero l'Attila del cinema, perché lasciavo, dietro di me, un terreno bruciato per gli altri registi. Le cose non sono andate veramente così. Film si sono fatti, purtroppo. Ma le formule derivate ebbero una durata relativamente breve. In poche stagioni esaurirono il loro repertorio. Il capitale si sentì disorientato, smarrito, ebbe di nuovo paura. Si afferrò ad un altro genere di produzione cinematografica. Che io non so se sia sempre di qualità inferiore, ma certo sembra offrire tassi abbastanza alti di rendita. Produzione, forse, per qualche lato pregevole, non discutiamo, che però, come l'esperienza ha dimostrato senza nemmeno una smentita, ha un respiro cortissimo. Oggi siamo già arrivati al pessimismo. Nessuno vuol disconoscere la limitata utilità di una produzione cinematografica voluttuaria. Il pubblico ne ha bisogno. Il film comico di genere astratto, tanto per fare un esempio, ha una funzione igienica, certo. Ma l'industria cinematografica non può supporre che il cinema sia tutto qui. Anche proprio per ragioni economiche. Perché i film a formula magica, a meccanismi garantiti, con incassi (sul mercato nazionale) a diluvio, dispongono di un circuito che va sempre restringendosi. E ne abbiamo le prove statistiche. Tutti i giorni mi capita di incontrare il produttore-finanziatore che si aggira come un ossesso alla ricerca della ricetta a colpo sicuro.

Si può allora, e cioè posso dare un consiglio agli incerti finanziatori, in un momento come questo? E' un consiglio disinteressato. Si convincono che una produzione di qualità è sempre un investimento e, insieme, la più efficace pubblicità per tutta l'industria. Non vale creare costosi organismi pubblicitari, nazionali od internazionali, per lanciare un prodotto come quello cinematografico. Ma bastano, ogni anno, uno o due film di assoluta qualità per trascinarsi dietro, a centinaia, gli altri prodotti usuali dell'industria. Pensino, i nostri industriali-finanziatori, a quella istituzione che è la rete degli « Art Theatres » in tutti gli Stati Uniti d'America. Quelle sale « specializzate » sono frequentate dal pubblico più educato, dagli appassionati, del cinema come espressione di una cultura. Il pubblico degli « Art Theatres » è in continuo aumento, perché trova in quelle sale la sua vacanza, le sue ore di ricreazione. Segno che anche la produzione di qualità è coltivata e seguita. I migliori film italiani sono pas-

←

Hollywood, Roberto Rossellini insieme con Mona Freeman e Frank Capra a un ricevimento.



sati attraverso quelle sale, prima di entrare nei circuiti maggiori. Vi si svolge un'attività critica piena di criterio.

Anche la produzione di qualità deve avere i suoi fondamenti industriali, e non può reggere sulla carità e sugli espedienti. Questo l'industria del film deve capire: bisogna saggiare, esplorare il terreno, rischiare magari, se si vuole sconfiggere l'anarchia della produzione degli *entertainment*. Puntare sul successo frivolo può andare bene, ma per un po'

di volte, per qualche stagione. E poi? Intanto il pubblico si disabituava, si diseducava, e gli sforzi per riportarlo sulla buona strada diventano sempre più problematici. Il pubblico non si educa a colpi di decreti-legge, o con i colpi della pubblicità a fondo perduto; e nemmeno con le punte di spillo della critica. Una critica così tiepida e confusionaria come la nostra in Italia, poi, quale forza ha? Il pubblico bisogna crearlo dandogli bisogni e desideri cinematografici. Quando ci si

sarà arrivati, i finanzieri si accorgeranno che i loro investimenti saranno stati veramente furbi. Schemi per i film di ozio, per i film da goduria visiva tecnicolorata, da battute frammentarie ed effimere, ce ne saranno sempre; andremo anche noi a vedere quei film. Ma, ogni tanto, cerchiamo di essere uomini umani. Ce n'è un gran desiderio in giro, e dalle nostre parti. E poi non ci si perde mai.

GULLIVER

FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIO

* BRUTTO

SBAGLIATO

*** L'ULTIMA TAPPA

Regia: Wanda Jakubowska - Soggetto e sceneggiatura: Wanda Jakubowska e Gerde Schneider - Fotografia: Borys Monastycki - Scenografia: R. Mann, C. Piaskowski, J. Rybkowski - Musica: Roman Palester - Interpreti: Wanda Bartowna, Huguette Faghet, Tatjana Gorecka, Anna Gorecka, Maria Winoegradowa, Barbara Drapinska, Barbara Fijewska, Anna Redichowa, Alina Jakowska, S. Srodka, S. Zaczyk, W. Brochwicz, E. Diewowski, K. Pawlowski, A. Slaska, B. Rachawska, S. Drohocka - Prod.: Film Polski Warszawa, 1947-48

LA VICENDA che *Ostatni etap* (« L'ultima tappa », 1947-48) di Wanda Jakubowska narra non è né piccante né divertente e non può certo piacere a chi considera il cinema come evasione e a tutti coloro i quali, in un modo o nell'altro, contribuirono a scatenare la ventata di terrore sull'Europa. Quest'opera (di cui *Cinema* si è altra volta occupato sul n. 3) costituisce un autentico documento storico. Il vero protagonista è il nazismo con i suoi campi di sterminio, le guerre combattute con ingiustificato odio, le stragi a freddo e i suoi fanatici criminali: uomini che sono ancora, per la gran parte, vivi e probabilmente pensano con nostalgia al passato e sognano il giorno in cui, per la misteriosa alchimia della politica internazionale, potranno riaffermare il potere e sconvolgere un'altra volta la vecchia Europa. Proprio per far sì che questo sogno non ridiventi realtà, la voce del regista, una deportata, ci esorta, nell'ultima sequenza, a ricordare il passato a cui attraverso una documentazione impressionante, abbiamo assistito.

E' infatti evidente che il film è stato fatto con il preciso scopo di rinfrescare la memoria a chi ha dimenticato e a chi troppo pallidamente ricorda, come è evidente la condanna di tutto il mondo ideologico che questo passato ha non solo per lungo tempo tollerato, ma avallato con un atteggiamento di compromesso. Ma non è tutto. Anche se una voce, con il sano intendimento di pacificazione, ci spiega che la colpa di quello che è stato è solamente imputabile all'azione e al volere di una minoranza di dirigenti fanatici, noi non possiamo dimenticare che la maggioranza dei tedeschi, pur concedendo che ignorasse in parte i crimini dei suoi capi, era consenziente alla politica « forte » di conquista e di dominio; e non possiamo neppure dimenticare che i soldati che hanno raziato e devastato l'Europa non erano

tutti appartenenti ai corpi scelti di SS. La guerra è certamente sempre una cosa sporca e ignobile, ma c'è modo e modo di farla quando si è costretti dagli eventi e il far la guerra non vuol dire distruggere i paesi e massacrare gli abitanti. Ma questo è proprio l'unico modo tedesco di concepire la guerra e a noi pare che i responsabili non siano solo coloro che danno gli ordini, ma anche coloro, sia pure in minor misura, che gli ordini eseguono: e in questo caso gli esecutori, come abbiamo detto, non erano tutti SS. Solo chi ha vissuto nei campi di concentramento o nei penitenziari tedeschi può rendersi conto delle atrocità commesse in nome della razza superiore destinata a dominare il mondo. Gli altri, anche se hanno molto sofferto per l'occupazione, se hanno passato guai e spaventi di ogni genere, ma hanno vissuto fuori dall'inferno dei "lager" e ne hanno appreso i crimini solo attraverso la voce dei reduci o gli scritti e le fotografie divulgate dagli uffici stampa alleati nel primo semestre del '45 non può avere che una pallida idea di ciò che è stata la realtà per tutti quegli infelici destinati allo sterminio, colpevoli solo di non essere tedeschi o di non condividere le loro posizioni "ideologiche". Le cose, quando pas-

sano i limiti consueti, diventano per l'uomo medio delle leggende e come tali credibili solo in parte. L'uomo comune riesce a commuoversi e a piangere quando legge il resoconto di un delitto compiuto verso un fanciullo; ma non trova in sé fantasia sufficiente per credere con commozione all'assassinio premeditato e contemporaneo

di centinaia di migliaia di fanciulli. La cosa è per lui talmente enorme che esula dalle sue capacità di commozione. Così per il resto: si può pensare a una atrocità e sentire raccapriccio, ma quando le atrocità sono infinite, si dubita che tutto sia vero.

Questo vale anche per *Ostatni etap*; gli episodi narrati con obiettività e realismo non sono altro che un rapido accenno alle infinite torture morali, materiali e psicologiche inflitte al prigioniero che ha perso ogni diritto non solo civile ma umano. E' vero che i bambini nati nei campi di prigionia venivano tolti alle madri e massacrati o impiegati come cavie da esperimento; e vere sono le punizioni di tutto il campo per la pretesa infrazione al regolamento da parte di un singolo; il massacro del prigioniero che si muove per raccogliere un oggetto



Da *Ostatni etap* (« L'ultima tappa », 1947-48), film di Wanda Jakubowska che descrive la vita delle deportate nel campo femminile di Auschwitz.

(l'episodio della bustina buttata a terra documenta l'esercizio preferito da questi raffinati e sadici guardiani); la fame collettiva e la sporcizia; il bastonamento collettivo senza motivo, e infine la resistenza organizzata nei campi e la diffusione delle notizie sull'andamento della guerra. Ed anche le fughe sono vere: tentativi resi possibili il

più delle volte, con l'aiuto di altri prigionieri. Purtroppo verissimo è anche il comportamento dei capi baracca che, per garantirsi una minore dose di sofferenze, non esitavano a denunciare ai carnefici i loro compagni di sventura, sostituendosi non di rado ai guardiani e superandoli in ferocia. Tutta questa realtà vissuta è detta dalla Jakubowska con molta misura, quasi con pudore, per non offendere la dignità dell'uomo civile.

** "M"

Regia: Joseph Losey - Sceneggiatura: Norman Reilly Raine e Leo Katcher - Fotografia: Ernest Lazlo - Musica: Michel Michelet - Interpreti: David Wayne (M), Howard da Silva (Carney), Martin Gabel (Marshall), Luther Adler (Langley), Steve Brodie (Ten. Becker), Glenn Anders (Riggert), Norman Lloyd (Sutro), Walter Burke (MacMahon), Raymond Burr (Pottsy) - Produttore: Seymour Nebenzal - Produzione: Columbia Pictures, 1951.

QUANDO accettò di dirigere una nuova versione di «M», il regista Joseph Losey, sensibile alle possibilità del cinema nel campo della cultura (ne possono far prova le sue pellicole precedenti, *Il ragazzo dai capelli verdi* e *Linciaggio*) e non indifferente al rispetto per i "classici", espresse la sua perplessità e i propri dubbi. Egli sapeva che i futuri critici della sua opera, qualunque ne fossero il valore e la riuscita, avrebbero condotto un doveroso parallelo tra il suo «M» e quello, di venti anni anteriore, diretto da Fritz Lang. Losey conosceva perfettamente (per esserselo fatto proiettare più volte) il film di Lang, e pur non sopravvalutandolo ne aveva colto il significato e la portata. Egli dubitava che la versione di cui gli era stata affidata la realizzazione, nata com'era in un clima non ideale alle libere espressioni della cultura cinematografica, avrebbe potuto reggere il paragone con il vecchio «M». I dubbi di Losey si sono dimostrati legittimi. Il nuovo «M», pur essendo realizzato con grande impegno e con abilità tecnica non comune, non possiede la forza evocatrice e la consistenza tematica del film di Fritz Lang. Questo implicava un significato morale e anche politico cui gli anni hanno assegnato una posizione e una importanza, se non eccezionali, comunque interessanti. Il rifacimento americano, che si avvale di una sceneggiatura quasi identica (ma nei titoli di testa non compare il nome di Thea von Harbou, autrice del soggetto, si può ben dirlo, di entrambe le versioni) difficilmente esorbita da un raggio d'azione alquanto limitato, vale a dire da quello dell'avventura drammatico-psicanalitica fine a se stessa.

La morale del film di Lang, realizzato quando la Germania stava decidendo se affidare le proprie sorti a un governo parlamentare o a un regime totalitario e di "riscossa nazionale", traeva la sua forza direttamente dagli avvenimenti dell'epoca. La tragica e quasi fantastica vicenda dell'assassino psicopatico di Düsseldorf, assume, alla luce degli avvenimenti tedeschi e più in generale europei, e forse al di là di ogni intenzione di Lang, un preciso significato morale, se non addirittura polemico. Come dice anche il Kracauer, i più efferati delitti e le più fatali confusioni

spirituali sono la conseguenza diretta dei cedimenti sul terreno politico. Non sappiamo se Lang fosse cosciente del significato critico che il suo film venne ad assumere in seguito. Certo è che «M» rivelò taluni aspetti di una situazione morale insostenibile, la quale sfociò in avvenimenti ben più tragici dei delitti dello sciagurato M. Nell'esaminare il film di Losey, sorge quindi spontanea una domanda: esiste in America una situazione politico-morale analoga a quella della Germania del dopoguerra? E, ammesso che almeno in parte esista, appare tale situazione dall'odissea di questo nuovo omicida psicopatico? La risposta è che «M» americano non è, neppure in parte, uno specchio della società americana. L'assassino di bambine è soltanto un caso clinico, laddove nel film di Lang era, sì, un caso clinico, ma anche il frutto di una società tarata. Losey ha trascurato quindi l'indagine dell'ambiente, accontentandosi di trarre dalla vicenda tutto il "brivido" che se ne poteva trarre. Ma anche qui è stato al di sotto di Lang. Si veda una sola scena, che ricorre in entrambi i film: quella in cui viene rivelata la morte di una fanciulla, Elsie. Lang era riuscito a conferire alle poche immagini che descrivono il fatto una suggestione fortissima; Losey, con immagini quasi identiche, rimane su un piano di fredda cronaca.

Sarebbe fare un torto ad un attore corretto e dignitoso come David Wayne (protagonista del «M» americano) il confrontare la recitazione con quella di Peter Lorre. Ma se un paragone si vuol fare, esso è tutto a favore di Lorre. David Wayne non conferisce al suo personaggio la spaventosa efficacia che l'attore tedesco aveva saputo mettere nei suoi atti e nelle sue espressioni.

MISCELLANEA

Vacande col gangster rappresenta per il documentarista Dino Risi la prima esperienza di film a soggetto. Un'esperienza ambiziosa perché vuol essere anche un tentativo di fare un film per ragazzi che interessi anche gli adulti. Il tentativo, purtroppo, è in massima parte fallito. La vicenda dei quattro ragazzi che, entrati in possesso di un biglietto uscito da un carcere, si accingono a liberare un detenuto innocente, non consegue una sufficiente drammaticità, e pecca altresì di confusione nel tessuto narrativo. Alcuni episodi, come quello dell'amica di un feroce "gangster" (che i nostri liberano per errore, invece dell'innocente), appaiono forzati e inseriti nella vicenda solo per trovare un finale accettabile. La psicologia dei quattro adolescenti — evidentemente la massima preoccupazione di Risi — è vista in funzione dell'avventura carceraria, e solo di quella; essa risulta pertanto monocorde. Il personaggio del "gangster", che intende rifarsi ai modelli dei film americani, è sbagliato e in alcuni punti rasenta toni grotteschi. Risi, che ha visto molti film americani, ha voluto rappresentare la psicologia del feroce Jack Minotti (impersonato dall'attore americano Marc Lawrence) con l'ausilio di alcune bottiglie di whisky. Il "gangster" è costantemente ubriaco, barcolla in nove inquadrate su dieci. Se ciò vuol essere una posizione satirica, bisogna dire che essa sfugge allo spettatore, in quanto il re-

sto del film segue invece binari nettamente opposti, da film d'avventure.

Anche Fernando Cerchio proviene dal documentario. Di lui si ricordano alcuni discreti cortometraggi, quali *Comacchio* e *Rifugi alpini* (1942). *Il bivio*, che esce ora in prima visione con un ritardo di parecchi mesi, non è il primo film a soggetto di Cerchio, ma comunque non rappresenta un progresso sensibile rispetto al precedente (*Gente così*, 1949). Cerchio ama le sensazioni violente e le trame a colpi di scena. Abbondano le une e gli altri, in questo film giallo-poliziesco, i cui personaggi (un commissario di polizia, un vice-commissario legato a una banda di rapinatori, alcuni fuorilegge) agiscono in base a sentimenti grossolani e posseggono una psicologia appena accennata.

VICE

I CORTOMETRAGGI

PARE IMPOSSIBILE, ma passa il tempo e il discorso non cambia. Quando ci mettiamo a scrivere queste note ogni quindici giorni ci assale la noia di dover ripetere sempre le stesse cose, di dover tornare monotonamente sugli stessi poveri concetti ed è forte la tentazione di lasciar perdere, di rimandare la nota a qualche occasione più felice. Imbattersi in un cortometraggio decente è così difficile, mentre è così facile, troppo facile, trovarsi di fronte ad operette senza alcuna dignità e senza alcuna giustificazione.

L'ultima volta abbiamo parlato di certi cortometraggi di Gino Visentini per la «Documentario film», magnificanti in tono stucchevole e con assenza di abilità propagandistica le opere del nuovo regime. Anche oggi dobbiamo occuparci di un soggetto di Visentini per la «Documentario»: il ventre della città. Questa volta va un poco meglio: non c'è più tutta quell'enfasi della glorificazione politica, l'attenzione della macchina da presa è fissata sui mercati centrali di Roma. L'obiettivo ci racconta la storia della loro esistenza quotidiana. Non è che questo cortometraggio ci abbia fatto fremere d'interesse, ma almeno possiede qualche piccolo spunto, qualche esile motivo. Certo, con lo stesso argomento si sarebbe potuto far di più, si sarebbe potuto abbozzare una pittura più suggestiva e composita dei mercati centrali, ma non dobbiamo lamentarci tanto. Nulla è pericoloso come fare l'abitudine alla lagna, alla scontentezza. Quindi nonostante le sue molte banalità e la sua complessiva sciatteria, registriamo questa visione di una circoscritta parte di Roma, tra i cortometraggi in qualche modo positivi. Alcune immagini della sterminata raccolta di cibarie sono felici e si arriva alla fine del documentario senza molta impazienza e fastidio, cosa che si verifica di rado, almeno per noi.

Ci sono dei misteri nel campo dei cortometraggi. A esempio perché non si vede mai, o quasi mai, qualche cortometraggio sportivo interessante? Lo sport, le vicende, o del campionato di calcio e dei giri ciclistici, interessano un gran numero di persone, ma paiono non interessare gli autori di documentari. I quali, sì, fotografano queste vicende, ma nella maggior parte dei casi senza un briciolo di partecipazione, di vera attenzione: si direbbe solo per dovere d'ufficio. Nascono così dei documentari morti, inferiori — è tutto dire — alla prosa dei giornalisti sportivi. Quale migliore occasione, a esempio, per costruire un buon documentario dell'ultimo Giro di Francia, dell'ultima impresa di Coppi? Macché. Pare che gli operatori al seguito non si siano molto emozionati. Così dalla loro scarsa fatica sono venute fuori certe immaginette scipite che non dicono proprio nulla. Altri misteri. Qualche tempo fa assistemmo in visione privata alla proiezione di un cortometraggio davvero discreto diretto da Aldo Aldi per la Coo-



Da un'inquadratura di Il museo teatrale alla Scala, cortometraggio realizzato a Milano da Michele Gandin, dotato documentarista. La musica di questo cortometraggio è di Mario Nascimbene.

perativa cinematografica, un coraggioso e nuovo tentativo di produzione. Argomento: i minorenni corrigendi dell'istituto «Beccaria» di Milano. Era il primo cortometraggio, il primo lavoro di un gruppo di giovani ed era viziato, forse, da qualche inesperienza, da qualche acerbità, ma il risultato finale era piuttosto buono. La storia di alcuni ragazzi travolti redenti a mezzo della musica era narrata efficacemente. Il cortometraggio era, poi, dei più discreti in quanto a durata. Nove minuti soltanto, ma nove minuti bene spesi, perché in essi gli autori (soggettista, regista, operatore tutti da elogiare) riuscivano a farci vedere tutto quello che volevano, con una narrazione attenta e vivace, con immagini mai banali e spesso suggestive. Vedemmo questo cortometraggio, sul quale ci riserviamo di tornare quando andrà in programmazione normale, prima che venisse sottoposto al comitato tecnico che asse-

gna premi e sovvenzioni. Aldo Aldi il regista del piccolo film ci ha poi informati che il detto comitato ha ritenuto la sua operetta indegna del 3 per cento, perché mancante dei requisiti tecnici necessari. Questo complica la faccenda. Dunque: non solo manchiamo di cortometraggi decenti, ma, quando ce n'è uno che si salva, se ne scoraggiano gli autori. E il perché di tutto questo rimane un mistero. Non riusciremo mai a risolverlo, probabilmente.

Anche questa volta abbiamo scritto la nostra noterella. E anche questa volta abbiamo usato un tono lamentoso e sfiduciato. Speriamo che la prossima volta vada meglio. Non siamo esigenti, anzi. Basta così poco ad accontentarci! Basterebbe che il documentario stesse alla pari con le cronache dei giornali. Non è molto, in fin dei conti, tenendo presente il livello d'interesse e di cultura di tali cronache.

OBESTE DEL BUONO

CIRCOLI DEL CINEMA

F. I. C. C.

ABBIAMO più volte accennato, anche recentemente, sulle pagine di questa rubrica, all'importanza assunta, nel quadro delle attività culturali dei Circoli del cinema italiani, dall'opera di segnalazione e di sostegno della migliore produzione cinematografica di tutto il mondo, ma particolarmente di quella nazionale. Sono state messe in rilievo in varie occasioni le diverse iniziative che molti Circoli hanno preso, eccezionalmente sia come norma per tutti i film "segnalati", per rendere sempre più efficace quest'opera tipicamente culturale che tende a migliorare in concreto il livello medio degli spettacoli cinematografici normali. Si tratta, in generale, di richiamare l'interesse e l'attenzione del pubblico sui

film che presentino un particolare valore artistico e culturale, al fine di determinare nella misura del possibile quel successo commerciale che spesso manca a questi film i quali non sempre offrono a un pubblico sommerso nel gusto e nell'abitudine da una produzione in serie grossolana e volgare quegli elementi di richiamo e di suggestione che determinano il successo quasi meccanico di film peraltro di nessun significato artistico anzi quasi sempre tipicamente anticulturali. In molti centri della provincia italiana dove — per la particolare anemicità di una vita culturale locale, i cineclub hanno assunto un'importanza notevole come istituzione cittadina di tipo nuovo — questa attività di segnalazione e di sostegno dei migliori film è diventata

addirittura un'azione per la presentazione di questi film che, senza l'intervento del cineclub, non troverebbero spesso nemmeno la possibilità di essere proiettati per un giorno, dati i criteri di contrattazione all'ingrosso adottati da molti esercenti, certo poco coscienti della responsabilità sociale e culturale di un gestore di una sala di pubblico spettacolo. In talune città, le iniziative prese in questa direzione dal locale cineclub sono state talmente ben realizzate, e hanno ottenuto un così vivo successo da parte dello stesso pubblico, da creare una nuova e simpatica situazione: l'esercente, prima diffidente, considera oggi i dirigenti del cineclub come dei suoi consiglieri dal punto di vista artistico per la scelta dei film migliori da presentare. E quell'esercente, non fa certo male i suoi conti, perché — se il cineclub è diretto da elementi attivi e gode di buona rinomanza in città — il successo anche dei film cosiddetti "difficili", è assicurato. Recentemente, a suggellare le molte affermazioni ottenute dai singoli Circoli sul terreno locale, un documento ufficiale dell'Associazione nazionale industrie cinematografiche ed affini (A.N.I.C.A.), inviato a tutte le Case di produzione film e a tutte le Case di distribuzione film, ha riconosciuto l'importanza dell'attività che ormai da quasi due anni la Federazione italiana dei Circoli del cinema (F.I.C.C.) svolge con le sue "segnalazioni" di film e con le relative schede critico-informative. Ci sembra opportuno riportare nella sua integrità il testo della circolare dell'A.N.I.C.A., invitando i dirigenti e i soci di tutti i Circoli del cinema italiani a sviluppare ulteriormente il loro lavoro in questo campo che, non soltanto rende i cineclub concretamente fattivi nella realizzazione di una operante cultura cinematografica, ma anche procura loro legami sempre più stretti e riconoscimenti sempre più validi da parte del mondo della produzione cinematografica e da parte di cineasti.

CI PREGIAMO comunicare e sottolineare l'iniziativa della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema di segnalare periodicamente alla stampa e ai Circoli del cinema alcuni film italiani ed esteri di particolare rilievo artistico e culturale; tale iniziativa ha già avuto buon esito la scorsa stagione e quest'anno, in cui sono stati complessivamente segnalati 19 film, dei quali 9 italiani.

La segnalazione comporta per la Federazione l'impegno di compilare una scheda critico-informativa sul film segnalato e l'invito a tutti i Circoli federali (attualmente 85), di sostenere il film all'epoca della sua uscita mediante l'organizzazione, d'accordo con i singoli distributori ed esercenti, di serate di gala, mattinate popolari, conferenze, dibattiti, referendum, ecc. e mediante la divulgazione di queste manifestazioni attraverso i vari organi di stampa locale. Attualmente l'iniziativa viene ripresa in termini rinnovati e conformi alle nuove e maggiori possibilità dei Circoli del cinema e dell'organismo che li rappresenta. Il compito della segnalazione è stato affidato a una Commissione culturale formata da 5 membri del Consiglio direttivo della Federazione, residenti a Roma, i quali peraltro necessitano dell'appoggio dei singoli produttori e distributori per riuscire tempestivi nella loro azione.

Si invitano pertanto tutti i produttori e distributori che ritenessero che uno o più dei loro film sia in possesso dei requisiti artistici e culturali tali da renderli adatti alla segnalazione ai Circoli del cinema, di riservare una proiezione privata a detta Commissione, non appena siano approntate le copie, e di collaborare con la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema al fine del buon esito dell'iniziativa.

Confidiamo nel vostro interessamento per

quanto sopra data l'indiscutibile importanza che hanno assunto i Circoli del cinema in Italia in quanto organizzazione di pubblico, appartenente a tutte le classi sociali.

Il Presidente
(EITEL MONACO)

La Federazione Italiana dei Circoli del Cinema (F.I.C.C.) ha il piacere di comunicare di aver trasferito del 1 luglio i suoi uffici in Roma, da via Uffici del Vicario 21 a via Nizza 11. La nuova sede, ampia e decorosa, comprende anche l'uso di un saloncino per conferenze, dibattiti, ecc., e risponde finalmente alle necessità funzionali di un complesso organismo. Negli uffici di Roma sono ora riuniti tutti i servizi federali, compresi quindi l'amministrazione, i servizi tesseramento, programmazione e distribuzione film prima decentrati a Milano. Per l'inizio del nuovo anno sociale, un nuovo ufficio milanese sarà aperto, riservato esclusivamente alla spedizione film per i soli Circoli dell'Italia settentrionale.

U. I. C. C.

Riceviamo e pubblichiamo questo comunicato dell'U.I.C.C.:

Il Consiglio direttivo dell'U.I.C.C., riunito in Roma il 6 luglio 1952, preso atto della relazione dell'Ufficio esecutivo sui colloqui intercorsi coi rappresentanti della F.I.C.C. in relazione agli approcci da questa avanzati per una eventuale riunificazione, e dopo attento e ponderato esame dell'attuale situazione del movimento dei Circoli del cinema in Italia, rispondendo al mandato specifico conferitogli dall'assemblea, ritiene che non esistano oggi le condizioni obiettive che permettano a tutti i Circoli del cinema italiani di svolgere una attività che sia nello spirito dei principi posti alla base dell'Unione.

Ciò per i seguenti motivi:

1) La F.I.C.C. e buona parte dei suoi circoli continuano a essere organismi animati da finalità sostanzialmente politiche e retti da dirigenti che in maggioranza aderiscono o comunque sottostanno a un partito politico. Dall'epoca della scissione, la fazione politica della F.I.C.C., anziché diminuire, si è invece accentuata con la pubblicazione, durante la campagna elettorale, di schede di commento a film nettamente ispirate a criteri di propaganda politica.

2) Questa situazione interna della F.I.C.C.



Camilla Horn in una inquadratura di Faust (1926), film di F.W. Murnau presentato dal Centro Udinese di studi cinematografici. Altri film proiettati dal Centro: Tabu e La grande illusione.

poggia sulla solida base d'una maggioranza formata da circoli retti da Consigli direttivi composti per la maggior parte da individui d'un preciso colore politico o da ingenui fiancheggiatori (di cui vengono abilmente accarezzate le ambizioni e gli esibizionismi personali), maggioranza che è sempre riuscita in tutti i congressi a imporre nelle cariche direttive della F.I.C.C. elementi d'un solo colore politico. Per documentare questa particolare situazione della F.I.C.C., il Consiglio direttivo delibera la pubblicazione d'un «Libro rosso».

3) Tutto lascia quindi prevedere che, unendo nuovamente le loro sorti e la loro responsabilità ai circoli rimasti nella F.I.C.C., i circoli dell'U.I.C.C. si troverebbero in breve di fronte a una situazione del tutto analoga a quella che li ha indotti alla scissione.

4) Tale stato di cose risulta poi aggravato dal sostanziale rifiuto della F.I.C.C. di fornire garanzie concrete contro il ripetersi, in sede d'un'eventuale riunificazione, della situazione prescissionistica. Praticamente, la F.I.C.C. propone che l'unificazione avvenga mediante un congresso di tutti i circoli F.I.C.C. e U.I.C.C., congresso cui interverrebbero anche i circoli politici e in cui i circoli apolitici rischierebbero quindi, a priori, di trovarsi in minoranza. La F.I.C.C. propone infatti l'istituzione d'una giunta d'intesa, paritetica mista, incaricata della convocazione del congresso, ma la giunta

non avrebbe facoltà di delimitare l'azione del congresso, né di escluderne alcuni circoli, ma potrebbe soltanto portare al congresso delle proposte subordinate all'approvazione del congresso stesso. In tal modo l'approvazione di eventuali criteri di esclusione dal congresso dei circoli politici verrebbe subordinata alla votazione di tutti i circoli, quindi anche di quelli politici. Inoltre, dai colloqui coi rappresentanti della F.I.C.C., è emersa l'estrema difficoltà di stabilire a priori una norma generale che definisca i criteri d'incriminazione politica d'un circolo, data l'abile messa in scena della F.I.C.C. per cui la funzione politica dei singoli circoli è, in genere, molto abilmente dissimulata e, in alcuni casi, si esaurisce nella funzione elettorale in sede di congresso. Per di più, la F.I.C.C., mentre propende per un'ammissione indiscriminata, al congresso di unificazione, di tutti i circoli, anche politici, rifiuta poi, con vaghi pretesti statutari, di ammettere i «cineforum» la cui funzione di parte non è certamente superiore a quella di alcuni circoli della F.I.C.C.

5) Inoltre, anche dal punto di vista organizzativo, dai colloqui coi rappresentanti della F.I.C.C., è emerso che quest'ultimi, pur facendo qualche concessione teorica, mantengono sostanzialmente una mentalità centralistica, irrigidendosi, fra l'altro, sulla necessità d'imporre dall'alto ai singoli circoli alcune norme strut-

G. WAIN: «Vademecum del cine-dilettante» (Terza edizione) lire 1550. - O. BLAKESTON: «La composizione del film» L. 1250. - T. ROSE: «Realizzazione e regia del film» L. 1100, Milano, Edizioni del Castello, «Collana del passoridotto».

QUESTI tre manuali, e gli altri che faranno seguito, si propongono essenzialmente uno scopo divulgativo. Come dice lo stesso titolo della collana, essi sono diretti a un pubblico specializzato: quei cine-dilettanti il cui numero diventa sempre maggiore anche in Italia. L'iniziativa ci sembra senz'altro interessante, non fosse altro perché un buon manuale può fornire una discreta guida a chi si accinge a realizzare un film senza quella preparazione tecnica e professionale di cui nemmeno un regista dilettante può fare a meno. Lontana da noi la pretesa di avallare un tecnicismo astratto. Sappiamo benissimo che anche un modesto film a formato ridotto ha bisogno per riuscire sopportabile, di un minimo di poesia. Esiste tuttavia un «mestiere» le cui nozioni fondamentali non possono essere ignorate da chi vuol qualche passo sulla difficile via del cinema. In questo senso i tre manuali in questione ci sembrano meritevoli

di una segnalazione. Il primo volume è una specie di introduzione generale all'arte del film. Come avverte onestamente l'editore, più che di un vero e proprio trattato, il libro è «semplicemente una guida, vorremmo dire "panoramica" su tutto quello che un dilettante, desideroso di dedicarsi al passoridotto, deve sapere». La materia è esposta in forma piana e accessibile anche a chi è del tutto digiuno di tecnica cinematografica. Numerose figure e illustrazioni, generalmente ben scelte, spiegano e commentano graficamente il testo giunto in breve tempo alla terza edizione.

La composizione del film è dedicata, come indica il sottotitolo, al problema della sceneggiatura. Ci sembra superfluo, in questa sede, sottolineare l'importanza di un tale argomento. Perché è evidente che non si può realizzare un buon film senza un'accurata sceneggiatura del soggetto originale. Nella presentazione del volume, Paul Rotha scrive: «Molti film di dilettanti che mi furono presentati da quando entrai nell'industria cinematografica venti anni fa si sono mostrati insuffi-

cienti e scadenti principalmente per la povertà della loro sceneggiatura: l'idea originale per il soggetto, la fotografia e spesso il montaggio erano eccellenti, ma nulla di tutto questo serve se la sceneggiatura è mal congegnata e trascurata. Anche molti dei film professionisti provenienti da Hollywood, da Denham, da Pinewood o da Elstree hanno fotografia nitida, montaggio accurato, regia e recitazione magnifiche, ma sono insopportabilmente noiosi a causa di una cattiva impostazione iniziale». Oswald Blakeston, autore del volume, è senza dubbio un competente della materia. L'esposizione che egli fa di essa è chiara e semplice, tale cioè che la lettura riesce agevole e proficua a chiunque. Un vocabolario dei termini tecnici e una serie di illustrazioni completano il manuale che si raccomanda soprattutto per le già accennate doti di chiarezza.

Il terzo volume della collana, Realizzazione e regia del film di Tony Rose, si occupa invece del problema della regia ed è, in un certo senso, la logica continuazione del precedente. La composizione del film di Blakeston. Anche

in questo manuale la materia viene trattata in maniera piana e schematica. Il Rose non intende con la sua operetta creare dei registi, ma offrire ai dilettanti i primi elementi del mestiere. Chi ha fiato, il cammino poi lo farà da sé. Perché è chiaro che la pura e semplice conoscenza delle «regole» non basta a creare un'opera cinematografica, così come la conoscenza della grammatica e della sintassi non sono sufficienti a fare uno scrittore. A questo punto ci sembra opportuno rilevare che uno dei pregi principali dei tre volumetti che abbiamo presi in esame consiste proprio nella loro modestia. In essi non figurano mai teorie astratte e cavillose sull'arte del film, ma le trattazioni sono fatte con uno scopo ben preciso: chiarire i termini di un mestiere, offrire le basi tecniche per un onesto artigianato. Ciò che è autentica materia d'arte non viene neppure sfiorato. Si tratta di un atto di umiltà che è insieme atto di coraggio, soprattutto in un tempo come quello presente in cui si confonde spesso e volentieri la tecnica con la poesia. Di questa limitazione — che per noi è un pregio — diamo sinceramente atto ai singoli autori.

gr.

turali in contrasto coi principi di autonomia organizzativa dei circoli, sanciti dallo statuto dell'Unione.

Per tutti i suddetti motivi, il Consiglio direttivo considera necessario che, fin tanto che durerà l'attuale situazione, i circoli dell'Unione pongano ogni cura nello scindere la loro responsabilità e nel differenziare la loro azione da tutti quegli enti che si ispirano a fini diversi dai loro. Il Consiglio direttivo ritiene che il più sicuro presupposto per una feconda unificazione del movimento dei circoli sulla base d'una libera e concreta azione culturale — scevra da intromissioni politiche — non possa consistere che in una numerosa e forte coalizione di circoli liberi e indipendenti, presupposto che può realizzarsi solo in seno all'U.I.C.C. Perciò il Consiglio direttivo rivolge un caldo appello a quei circoli indipendenti che ancora aderiscono alla F.I.C.C. e che si ostinano in una sterile opposizione costituzionale — senza alcuna concreta possibilità di influire sull'azione dell'associazione e contribuendo, per contro, a creare l'illusione d'una democraticità sola apparente — perché vogliano rompere ogni indugio e unirsi all'Unione per perseguire assieme, in un più vasto sforzo comune, le comuni finalità.

In seguito a questo comunicato, dall'U.I.C.C. inviato a « Cinema » in data 25 luglio, quando cioè era già apparso sull'« Eco del Cinema » (numero del 15 luglio), il Consiglio dei soci promotori del Circolo « Sequenze » di Reggio Calabria ci ha fatto pervenire la seguente e inequivocabile dichiarazione:

SULL'« Eco del Cinema » del 15 luglio è stato pubblicato un comunicato del Consiglio direttivo dell'UICC (Unione Italiana Circoli del Cinema), concernente i rapporti con la FICC (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema), in relazione ai risultati dei colloqui svoltisi il 29 giugno scorso a Roma, fra i dirigenti delle due organizzazioni nazionali. Tale comunicato costituisce un clamoroso capovolgimento della impostazione che il Circolo del Cinema Sequenze di Reggio Calabria ha dato all'UICC, con l'esplicito consenso dei Circoli aderenti, nel periodo in cui ha funzionato da Segreteria provvisoria, e il più completo svisamento degli scopi che il Circolo stesso aveva inteso di proporsi, facendosi prima oppositore della corrente più forte al Congresso della FICC, a Livorno, e poi sostenitore della autonoma organizzazione di tutti quei Circoli che non dividevano l'indirizzo culturalmente egemonico e politicamente univoco della Federazione.

L'impostazione e gli scopi, ripetutamente illustrati su *Cineclub*, *Cinema* e *Rassegna del film*, e con varie circolari della Segreteria provvisoria, e mai da alcuno contraddetti o smentiti, si fondavano sui seguenti punti:

1) separazione organizzativa dalla FICC, al fine di indurre questa a rivedere la sua linea d'azione, compromessa con forze di partiti politici; il quale obiettivo si era cercato di raggiungere operando dall'interno della FICC, sia con la vivace opposizione a Livorno, sia con iniziative che qui, per la loro stessa notorietà, è inutile ricordare. Azione, quindi, di prevalente significato critico e polemico (vedere, soprattutto, al riguardo, « Scisma di malavoglia » su *Rassegna del film* n. 1);

2) programma culturale fondato su una concezione realistica, lontana dagli equivoci e dalle formule di una pretesa « obbiettività » e dalle ipocrisie della cosiddetta « apoliticità »; programma da esercitarsi liberamente — sempre col rispetto delle esigenze delle minoranze — in seno ai singoli Circoli, e da limitare, invece, al massimo possibile, nella direzione dell'organismo nazionale, con opportune norme statutarie, che garantissero la feconda coesistenza di Circoli di diverso indirizzo;

3) precisa volontà di contribuire a una chiarificazione nel campo della cultura cinematografica nazionale (vedere manifesto programmatico del novembre 1951, pubblicato a cura della Segreteria provvisoria) e di dare vita ad una organizzazione unitaria rinnovata, in cui fosse assicurata una sana e democratica libertà culturale e organizzativa ai Circoli, rispetto ai compiti prevalentemente tecnici e ausiliari della direzione centrale. Di conseguenza, orientamento verso una vigorosa ma controllata opposizione alla FICC, in un primo tempo; e dopo, gradualmente, verso la realizzazione di

contatti con l'avversario, al fine di trovare, chiariti i punti di contrasto, una linea di incontro concreta (un primo contatto, come è noto, è stato realizzato a Messina, nell'aprile scorso, prima del Convegno della UICC, con risultati generali abbastanza incoraggianti, ottenuti — si badi — sulla base delle premesse culturali di cui al n. 2).

Il comunicato del Consiglio direttivo dell'UICC rovescia, come si è detto, l'intero programma elaborato dal Circolo del Cinema « Sequenze », e a tal punto, da rendere indispensabile la presente precisazione, che, lungi dall'essere un atto di sterile rivolta, ma il risultato di un'azione sviluppata con coerenza e consequenzialità, ha lo scopo, soprattutto, di individuare le responsabilità, nel momento delicato che i Circoli del Cinema italiani attraversano. Mentre, infatti, la costituzione dell'UICC ha avuto fin dall'inizio — esclusivamente e chiaramente — una funzione strumentale, e non finale, il suddetto comunicato, nonché vari atti della attuale segreteria dell'UICC, fanno ritenere che ci si stia avviando verso il più grave tradimento di quella funzione.

Al Convegno dell'UICC, grazie alla tenace azione svolta dai delegati del Circolo del Cinema « Sequenze », è stata approvata, come è noto, sia pure con un solo voto di maggioranza (e dopo il ritiro tattico di un'altra mozione redatta dal Circolo di Reggio in termini precisi in favore della riunificazione) una mozione,

il cui significato, strettamente coerente con tutta l'azione svolta in precedenza, era inequivocabile. In essa si dava mandato ai nuovi dirigenti dell'UICC di studiare l'attuale situazione dei Circoli del cinema italiani, al fine di vedere se fosse possibile addivenire a una loro riunificazione, o, almeno, ad una attività comune, sulla base dei principi sui quali era sorta l'Unione. Tale mozione è stata lasciata lettera morta e, anzi, da parte della Segreteria della UICC — sostenuta, sembra, da tutto il Direttivo — si è operato in ogni modo per svuotarla e annientarla. Il comunicato di cui si parla è, in questo senso, molto indicativo. In esso vengono formulate contro la FICC e, quel che è peggio, contro i circoli ad essa aderenti, accuse alquanto inattuali e, per molti versi, inesatte; viene annunciata la rottura delle trattative e la ripresa della lotta a oltranza, su un piano di settarismo e di miope rivalsa. Principale motivo della rottura sarebbe che « la FICC e buona parte dei suoi Circoli continuano a essere organismi animati da finalità sostanzialmente politiche, e retti da dirigenti che in maggioranza aderiscono o, comunque, sottostanno ad un partito politico », e poi ancora che « dai colloqui con i rappresentanti della FICC è emersa la difficoltà di stabilire a priori una norma generale che definisca i criteri di incriminazione politica di un Circolo ». I nuovi dirigenti dell'UICC parlano, dunque,

(Continua in terza di copertina)



Maria Casarès in *Orphée* di Cocteau, film presentato dal Centro di cultura cin. di Venezia.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

E. (Orte). - Comincio da te e rispondo finalmente a molti lettori che mi hanno posto quesiti più o meno difficili, ma che comunque richiedevano indagini negli schedari, negli archivi e soprattutto nella memoria. Amore di Rossellini è distribuito dalla Cielad; Anna e il re del Siam dalla 20th Century-Fox; La macchina ammazzacattivi dalla P.D.C. che ha la sede a Roma, via Romagna 3; Sirena, dall'Enic, via Po 22, Roma; Il sole sorge ancora, dall'Enic; Il carnevale della vita, un tempo di proprietà del P.W.B., ora pare sia dell'Universal; Destino su Manhattan, dalla Titanus; La grande illusione, dall'Enic. Per la Franco London Film, prova a indirizzare in via Palestro 75, Roma. Max Ophüls e Marcel Carné lavorano in Francia, quindi la posta deve essere inviata presso l'Unifrancefilm, 77 Ave. Champs-Élysées, Paris (80).

ENRICO LA STELLA (L'Aquila). - Non ha visto Qual de Grenelle («Vipere») e non mi risulta che la canzone di cui tu parli sia stata incisa in dischi importati in Italia. Ti posso però dire che il compositore del film è Joe Hayos e quindi ti sarà facile, sapendo questo, seguire la sua attività sul catalogo delle ditte discografiche italiane.

CARLO CASSANELLO (Genova). - Rispondo qui a una tua lettera e a una cartolina. Mi sarei deciso prima se mi fosse stato possibile, ma purtroppo alcune delle tue domande mi costringevano a fatiche che per non tediare i lettori qui non elenco. Il sergente immortale è il titolo italiano di The Immortal Sergeant, un film prodotto da Lamar Trotti nel '43 per la 20th Century-Fox, lungo 91 minuti e diretto da John M. Stahl. Il soggetto è tratto dal libro di John Brophy, sceneggiatura di Lamar Trotti, fotografia di Arthur Miller e Clyde De Vinna, montaggio di James B. Clark, scenografia di Richard Day e Maurice Ransford; musica di Alfred Newman (direzione musicale di David Buttolph). Gli attori sono: Henry Fonda, Maureen O'Hara, Thomas Mitchell, Allyn Joslyn, Reginald Gardiner, Melville Cooper, Bramwell Fletcher, Morton Lowry, Donald Stuart, Jean Prescott, Heather Wilde, Bob Mascagno, Italia De Nubila, Peter Lawford. Letter from an Unknown Woman è stato presentato nel marzo del '48 in America; in Italia, nell'autunno dello stesso anno, ha assunto il titolo di Lettera da una sconosciuta. Il regista è Max Ophüls (così vuole essere chiamato in America); la casa produttrice è l'Universal International. Gli altri dati che mi hai

richiesto, intorno a quel film, sono: sceneggiatura di Howard Koch; foto di Franz Planer (attualmente a Roma per Roman Holiday); so che manovra con due esposimetri per sentirsi più sicuro; musica di Daniele Amfitheatrof; interpreti: Joan Fontaine (Lisa Bernadine), Louis Jourdan (Stefan Brand), Mady Christians (Frau Bernadine), Marcel Journet (Johann Stauffer), Art Smith (John), Carol Yorke (Marie), Howard Freeman (Herr Kastner), John Good (tenente Leopold von Kaltnecker), Leo B. Pressin (Stefan jr.), Erskine Sanford (Jacchino), Otto Waldis (portinaio) Sonja Bryden (Frau Spitzer). La musica di «Dio ha bisogno degli uomini» è stata composta da Roger Clocere. E poiché lo spazio abbondava, stavolta, eccoti gli altri dati che forse gioveranno a molti lettori i quali tengono, come te, registri e schedari. Monsieur Verdoux è stato proiettato per la prima volta al pubblico, nel dicembre del 1947 (se vuoi conoscere le fasi della lavorazione leggi il libro di Maurice Bessy e Robert Florey intitolato Monsieur Chaplin, edito da Jacques Damase). Produzione, regia, soggetto e sceneggiatura, e musica di Charles Chaplin; tratto da un'idea di Orson Welles; fotografia di Roland Totheroh, operatore alla macchina Wallace Channing; consulente artistico e tecnico (soprattutto per la parte fotografica) Court Courant; assistenti alla regia: Robert Florey e Wheeler Dryden, scenografia di John Beckman; montaggio di Willard Nico; registrazione sonora di James T. Corrigan; direzione musicale di Rudolph Schrager. Interpreti: Charles Chaplin (Henri Verdoux, alias Vernay, alias capitano Bonheur, alias Floray), Mady Correll (Mona, sua moglie), Alison Roddan (Pietro, loro figlio), Robert Lewis (Maurice Bottello, amico del Verdoux, farmacista), Audrey Betz (sua moglie), Martha Raye (Annabella Bonheur), Ada May (Annette, la cameriera), Isobel Elsom (Marie Grosnay), Marjorie Bennett (la sua cameriera), Helen Heigh (Yvonne, amica di Marie Grosnay), Margaret Hoffman (Lidia Floray), Marilyn Nash (la ragazza appena dimessa dal carcere, che diventerà ricca verso la fine del film), Irving Bacon (Pierre Couvais), Almira Session (Lena Couvais), Eula Morgan (Phoebe Couvais), Bernard J. Nedel (il commissario di polizia), Charles Evans (il poliziotto), nonché Arthur Hohl, Versa Marshe, John Harmon, William Frauley, Barbara Slater e Christine Ell. «Salerio ora X» era nell'originale A Walk in the Sun, ed era già stato

presentato in Italia alcuni anni fa. L'attuale edizione reca alcuni tagli (l'incontro con i soldati italiani che lasciano il fronte, la colonna sonora con le canzoni tra cui il celebre Texas Division Blues; quantunque verso la fine sia stato lasciato un motivo, nell'originale, a chiusura della vicenda). Prodotto da Lewis Milestone per la 20th Century-Fox, e presentato nel '46, è stato diretto dallo stesso Milestone e tratto da un romanzo di Harry Brown; sceneggiatura di Robert Rossen; fotografia di Russell Harlan; musica di Friedrich Rich; interpreti: Dana Andrews (sergente Tyne), Richard Conte (Rivera), George Tyne (Friedman), Sterling Holloway (l'infermiere), John Ireland (Craven), Norman Lloyd (Archimbeau) e Herbert Rudley. Stanotte sorgerà il sole porta, nell'originale, il titolo We Were Strangers e l'ha prodotto S. P. Eagle (pseudonimo di Spiegelglass) per la Horizon Pictures e da questa affidato alla Columbia per la distribuzione; data: 1949; soggetto tratto dal romanzo di Robert Sylvester Rough Sketch; regia di John Huston; sceneggiatura di Huston e Peter Viertel; fotografia di Russell Metty; musica di George Antheil (di cui ti raccomando il libro Bad boy of music; senza dubbio più bravo come scrittore che come musicista); interpreti: Jennifer Jones (China Vaides), John Garfield (Tony Fennner), Pedro Armendariz (Armando Ariete), Gilbert Roland (Guillermo, quello con la chitarra), Ramon Novarro (il capo dei rivoltosi), Wally Cassell (Miguel), David Bond (Ramon), José Pérez (Toto), Morris Ankrum (il direttore della banca), Tito Rinaldo (Manolo), Paul Monte (Roberto), Leonard Strong (l'artigiano), Robert Taffur (Rubio). Quanto alla storia del cinema americano, ti indico (disinteressatamente, non avendola ricevuta in omaggio per recensione) quella apparsa per i tipi di Einaudi, di Lewis Jacobs. Il giudizio negativo sul conto di My Son John non è affatto in contrasto, come hai detto, con la critica americana: leggi attentamente le recensioni dei quotidiani e dei settimanali di New York e troverai più di una riserva sul film (che però penso sia almeno interessante) di Leo McCarey.

ANNA MARIA GALETTO (Genova). - Non conosco nessuno dei due film da te citati. Tuttavia penso che il primo (La fidanzata della morte) sia stato realizzato in Inghilterra da Derek De Marney.

GUIDO ZANETTA (Roma). - Impossibile, per ora, conoscere i dati precisi circa l'esito di Bellissima. So, da fonte non ufficiale, che il film è costato molto; si dice sui 200 milioni. E si mormora anche che la Magnani ne abbia incassati 40. Ma sono «si dice». Aspetto da Visconti, se egli lo crederà opportuno, qualche delucidazione di carattere finanziario.

GABRIELLA D'HENRY (Trieste). - Quel cortometraggio animato dalla Roman New Orleans Jazz Band era intitolato Il blues della domenica, realizzato tra il '50 e il '51 e diretto da Valerio Zurlini. Era accoppiato a Il segno di Zorro. Un giudizio? Lascio dire a Tom Grunich, che di cinema e di jazz se ne intende: «maldestro e pretenzioso». Mi pare basti.

UN CINEAMATORE (Senza indirizzo). - Di Antonio Gandusio si ha qualche traccia nel film muto, specialmente al fianco di Pina Menichelli. Col sonoro ha interpretato: La signorina dell'autobus (1932), Milizia territoriale ('35), L'antenna ('36), L'albero d'Adamo ('37), Lasciate ogni speranza ('38), Eravamo sette sorelle ('38), Per uomini soli ('38), L'eredità in corsa ('39), Eravamo sette vedove ('39), Frenesia

('39), Mille chilometri al minuto ('39), Manovre d'amore ('40), Le signorine della villa accanto ('41), Se non son matti non li vogliamo ('41), Gioco d'azzardo ('42), Giorno di nozze ('42), Il nostro prossimo ('43), Scadenza giorni trenta ('44), Il processo delle zitelle ('44-'45), Il signore è servito ('45), Lo sconosciuto di San Marino ('47). Penso anch'io che sia necessario un buon saggio dedicato a quest'attore che sin'ora ha usufruito solo di frettolosi necrologi o di pagine di ricordi per nulla idonee a rievocare la sua figura di uomo di teatro e di cinema.

PIETRO SANSA (Orzinuovi). - Mi complimento per la calligrafia, così minuta e sottile, così «minima» stava per dire, non l'avevo mai vista. Non mi stupirò se mi diranno che un insegnante di Orzinuovi è riuscito a trascrivere un canto della Divina Commedia sul retro di un francobollo da venticinque lire. Della famosa isola di Blackwell so pochissimo; ma mi informerò. Di Luna rossa so invece darti qualche ragguaglio: la luna vera e propria non ha alcuna attinenza col film, quindi nessun tentativo scientifico come tu pensi. Compare solo verso la fine, con la canzone omonima, cantata da Claudio Villa. Infatti il soggetto di Natale Montillo dicono i dati del film, è appunto ispirato alla canzone di De Crescenzo-Vian, con sceneggiatura dello stesso Montillo e di Natale Fizzarotti. Prodotto, questa tu volevi sapere, dalla Sap Film di Napoli. Se ti interessa una notizia non richiesta, il film ha interessato molto il poeta Leonardo Sinisgalli che ancor oggi ne parla come di «un qualcosa di incredibile» non vuol essere comunque un giudizio positivo. Quegli indirizzi dei cinematografi milanesi, puoi trovarli su qualunque guida telefonica «per categorie».

G. D. G. (Pescara). - Non posso rispondere per via privata, mi dispiace. Eduardo De Filippo abita a Roma, in Via Aquileia 16. René Clair è in Francia quindi manda la lettera c/o Unifrancefilm, 77 Ave. Champs-Élysées, Paris (80). La lettera per Billy Wilder dovrebbe essere indirizzata alla sede romana della Paramount Film, Via Bissoletti 20; ti consiglio di inviarla al dottor Vieri Niccoli che, sempre gentile e sapendo che siamo stati noi di Cinema a fornirti il suo indirizzo, inoltrerà il messaggio a Hollywood (con la probabilità — al momento in cui scrivo non è ancora certa — che Billy Wilder sia in Italia per quel suo film da girarsi tutto a Venezia con la partecipazione di Yul Brynner, lo zingaro mongolo-rumeno che ha finito a Broadway la serie di rappresentazioni di The King and I, ovvero la riduzione musicale, per palcoscenico, di Anna e il re del Siam).

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACCISTI

GIULIANO NICCOLI (Via Vitt. Emanuele 40, Lucca). - Cede, come nuovi: Come si scrive un film di Seton Margrave, Ragionamenti sulla scenografia di Bandini e Viazzi, la sceneggiatura desunta del Vampiro, di René Clair di Viazzi.

ROBERTO VITI (Via dei Termini 9/2 - Siena). - Cerca: Cinema, vecchia serie dal n. 170 in poi, Bianco e Nero del 1950, nn. 1, 5, 6, 11. Filmcritica n. 1. Cede: Schermi annata 1949 (anche in numeri sciolti), Eco del cinema 1951, n. 6; Film Rivista 1947, nn. 2, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 14; Sipario, n. 60. Accette pure di fare il cambio delle riviste, e acquisterebbe annate o numeri di Bianco e Nero della nuova serie sino a tutto il 1949.

(Continuazione dalla pag. 84)

argomenti suggeriti da una tenace burocrazia fascista. Infatti questa « offensiva dell'ottimismo » pare ideata da Vittorio Mussolini, quando chiedeva un cinema sano, ottimista, all'aria aperta, ispirandosi, forse, ai saggi ginnici della GIL, nota depositaria — come ognuno sa — dei valori culturali e civili della nazione. Ma il momento più grave di questa « offensiva » (la quale, tra l'altro, tentando di mascherare certi grossi problemi, ne lascia implicitamente il monopolio segreto ai comunisti) non sta tanto nel fatto di essersi manifestata come il tentativo, del tutto legittimo, di accompagnare un diverso tipo di film a quello già esistente; quanto nel deliberato proposito di sostituire, attraverso le pressioni del « sottogoverno », il tipo auspicato a quello già esistente, che si vuole ad ogni costo soffocare e distruggere. C'è, insomma, un proposito di tipo totalitario, il quale potrebbe benissimo assumere a proprio modello la teoria sovietica, quando essa dice che non si debbono mostrare mai i lati negativi della attuale situazione russa perché a loro interessa « il lato positivo e fecondo della realtà in sviluppo »: che è un bel modo per fare sempre i propri comodi propagandistici con cui una pseudo-giustificazione ideologica, tendente a nascondere alle masse problemi che possono essere, così, visti e giudicati soltanto nelle chiuse stanze dei capi. Questo sistema ha, del resto, una forza illusoria notevolissima: infatti impedisce la somma dei fatti negativi, mentre ingigantisce quella dei fatti positivi. E il cittadino medio che, nella sua esperienza quotidiana, si trova di fronte a situazioni negative, non potendo controllare personalmente tutto il quadro, è indotto a pensare che simili situazioni siano l'eccezione di fronte ad una regola del tutto diversa e soddisfacente. Non si spiegherebbe altrimenti il curioso fenomeno per cui il fascismo — coi documentari LUCE e la sua propaganda senza opposizione — era

riuscito a convincere la stragrande maggioranza degli italiani che il paese fosse un cantiere di giustizia sociale: mentre esisteva anche allora, per esempio, il Delta Padano con le sue centinaia di migliaia di affamati, a cui nessuno pensava. Infatti questa somma di situazioni tragiche è una chiara eredità del passato. Anzi, a tale proposito, occorre fare una osservazione. Il neo-realismo ha creato la sensazione diffusa che tutto quanto rappresentava fosse un prodotto del disordine del dopoguerra; mentre — tranne alcuni fenomeni marginali — è vero semmai il contrario: e cioè che il disordine (o la libertà) del dopoguerra hanno permesso la rivelazione di paurose situazioni secolari italiane. Ora, la democrazia cristiana che detiene il potere, mostra di essere dominata (soprattutto nei suoi elementi meno evoluti) da una psicosi per cui si ritiene responsabile di una così imponente quantità di mali e crede perciò di essere tenuta a nascondersi per la propria difesa. Tutto ciò contribuisce ad incrementare un suo atteggiamento conservatore, già sufficientemente potenziato da precise — e determinanti — compromissioni economiche. Infatti, se non fosse schiava anche di tale psicosi, non dovrebbe avere alcun timore a permettere discorsi aperti. Invece la paura è capace soltanto di provocare, nel cinema, i famigerati documentari ERP, che ricalcano perfettamente — ed abbiamo visto per quali scopi — le strade fasciste (con risultati propagandistici disastrosi perché uno stile simile funziona soltanto dove non c'è opposizione: cioè nella dittatura). La paura è capace addirittura di colpire a morte il documentario italiano poiché, se un clima come quello del « nuovo corso » verrà mantenuto, si toglieranno al nostro documentario (e al nostro cinema) una gran parte delle sue ragioni di esistenza. Infatti non potremo più studiare e rappresentare le concezioni familiari, religiose, i rapporti amorosi, il senso della vita e del-

la morte, lo sviluppo delle credenze e dei miti, l'influenza delle condizioni ambientali sul costume, negli strati poveri d'Italia (che sono gran parte dell'Italia), perché tutto ciò si eserciterà su condizioni di miseria. Non potremo portare la nostra indagine né nei ceti popolari, né in quelli medi. Soltanto la borghesia benestante sarà l'Italia permessa (dimenticandoci poi della sua eventuale corruzione, perché la corruzione « deprime »). Noi potremo, al massimo, esercitarci sul paesaggio, sulle curiosità, sulla scienza divulgata, sopra un generico folklore; oppure — è vero — sopra la miseria, ma soltanto quando essa si mostra soddisfatta di sé e questo è il punto più velenoso e rivelatore della faccenda).

Ma noi non vogliamo credere che simili errori possano essere ripetuti, fino a prevedibilissime conseguenze. E, per tornare all'occasione del nostro discorso, invitiamo i nostri migliori registi a visitare le terre e le genti che abitano alla foce del Po: troveranno un mondo fantastico ed inesplorato capace di suggerire motivi umani e civili per un grande film. Roberto Rossellini girò l'ultimo episodio di *Paisà* proprio in quei luoghi: a Porto Tolle, Scardovari, Scanaboa, dove tutti lo ricordano ancora. Se vi tornasse, per raccontarvi non più la guerra partigiana ma le storie di una vita ai limiti della civiltà, lo accoglierebbero certamente, ancora una volta, con affetto e con gratitudine. A conclusione di tutto quanto precede, noi siamo certi che anche in questo scritto non manca la speranza: ed è la speranza cristiana che non siano i fascisti a suggerire più oltre i motivi (ufficiali o ufficiali) della nuova cultura. Perché verrebbe in tal modo arrestata un'evoluzione civile che, ancora oggi, nonostante tutto, permette lo sviluppo fecondo ed i successi mondiali del nostro cinema.

RENZO RENZI

(Continuazione dalla pag. 87)

di « circoli politici » e di « incriminazione politica », mentre nello stesso momento in cui si proponeva la scissione, e assiduamente dopo, si chiariva — come parte integrante del programma culturale dell'UICC — il principio della generale identificazione dell'esercizio culturale e politico, sempre, s'intende, nei limiti pratici di natura organizzativa, necessari in un movimento numeroso e vario come quello dei Circoli del Cinema.

E' quindi una intera impostazione che rimane devastata, e, quel che più conta, questa devastazione — in verità dipendente da convinzioni culturali formalistiche — è stata operata per creare tra l'UICC e la FICC un clima di totale incomprensione e di irrimediabile rottura, e per addossare all'avversario la responsabilità della rottura stessa. Ciò mentre risulta che i dirigenti della FICC, e la gran parte dei Circoli ad essa aderenti, sono ora orientati verso un distensivo e positivo colloquio, e verso l'intesa su alcuni punti generali. Ora qui non si vuole affatto affermare che gli avversari siano arrivati completamente dove l'azione iniziata dal Circolo di Reggio Calabria tendeva e tende, ma si vuole rilevare come l'UICC, col suo atteggiamento attuale, non solo impedisce ogni prosecuzione di trattative e di scambi, ma rischia di costringere la FICC sulle sue posizioni iniziali, determinando così una cristallizzazione dello stato di divisione, pericolosissima per tutti i Circoli: facendo, cioè, rimanere la FICC nella situazione che diede origine alla scissione (se non altro per ragioni polemiche e per mancanza di utile dialettica), e riducendo contemporaneamente l'UICC in una sfrenata posizione anti-FICC, che si confonde con quella di organismi e ambienti, volti oggi a colpire la libertà della cultura. Da que-

sta cristallizzazione, è evidente, i Circoli hanno tutto da perdere, e l'UICC in particolare, in quanto essa viene così portata a fare il gioco — volendolo o meno i suoi dirigenti, non importa — di forze che sono del tutto estranee al movimento dei Circoli del cinema italiani. Il significato della separazione dalla FICC e della costituzione dell'UICC, viene, così, si ripete, tradito, e il mezzo viene scambiato per il fine: la separazione comincia, posta su un piano di lotta settaria, a non servire più ai Circoli.

Queste considerazioni sono state esposte dal Circolo del Cinema « Sequenze » alla Segreteria dell'UICC con una lettera del 28-7-1952, inviata per conoscenza ai Circoli dell'UICC e alla Segreteria della FICC, nella quale si chiedevano chiarimenti e assicurazioni. A tale lettera è stata data una risposta dilatoria e — risulta con sufficiente certezza — la Segreteria dell'UICC ha intanto diffuso, presso i membri del Consiglio direttivo e del Collegio dei provviri, una serie di accuse infondate e di gravi considerazioni polemiche nei confronti dei soci promotori del Circolo del Cinema « Sequenze », nonché sollecitazioni affinché il Circolo stesso sia espulso dall'UICC.

In conseguenza di tale comportamento — che indica quale mentalità intransigente e preconcetta presiede oggi alle sorti dell'UICC, il Consiglio dei soci promotori del Circolo del Cinema « Sequenze », convinto di non poter continuare alcun utile colloquio con i dirigenti dell'Unione, avviati su una strada di pericolosa compromissione, e allo scopo di non fare incorrere il Circolo nei minacciati provvedimenti di reazione, anche per dignitosa protesta, ha deciso di rinunciare alle sue prerogative e di affidare la direzione temporanea del Circolo ad

una Giunta di riorganizzazione, composta di sette soci ordinari che non hanno mai ricoperto cariche, con l'obbligo di redigere un nuovo statuto più consona alle attuali esigenze del Circolo, e di indire, entro il mese di novembre del corrente anno, le elezioni dei nuovi organi direttivi. Con ciò si realizzerà anche un piano di revisione organizzativa e di impostazione generale dell'associazione, da tempo elaborato, e non eseguito proprio in considerazione dei fatti che negativamente maturavano.

La presente dichiarazione viene resa pubblica affinché i Circoli del cinema sappiano ogni aspetto di una questione che li riguarda da vicino; non esponendo, infatti, le riserve e le preoccupazioni, verrebbe tradita ogni ragione della iniziativa stessa di cui i dirigenti del Circolo di Reggio Emilia sono stati i principali artefici quando hanno mosso contro la FICC le aspre critiche che tutti conoscono. A uguali vizi — ed anche peggiori perché inquinano un'azione di revisione faticosamente iniziata e bene avviata — oggi si risponde con uguali critiche.

Si conclude con l'augurio che il Circolo di Reggio Calabria e gli altri facenti parte dell'UICC, così come la FICC e i Circoli ad essa aderenti, possano prendere quanto prima un giusto indirizzo nell'interesse di un movimento unitario rinnovato.

Decisioni e dichiarazioni approvate nella seduta del 4-8-1952 del Consiglio dei Soci promotori del Circolo del Cinema « Sequenze » di Reggio Calabria, all'unanimità dei presenti alla seduta stessa.

f.to: P. Ursini, segretario; F. Aronadio, C. Castellani, D. Panella, S. Vòllaro, F. Zannino, componenti.



Venezia 1952. Michael Redgrave e Joan Greenwood in *The Importance of being Earnest*, film inglese di Anthony Asquith.