

LA SITUAZIONE DEL CINEMA IN ITALIA



DENUNCIA DEGLI ERRORI ED INDICAZIONI POSITIVE

Il Messaggio collettivo dei Vescovi italiani sulla situazione del cinema in Italia, merita un'attenta e responsabile considerazione, per quello che significa e per le reazioni che ha provocato.

La lettera può essere esaminata nelle sue tre parti nettamente distinte: l'introduzione, la denuncia degli errori e le indicazioni positive.

«Il proposito di dare al grande fattore cinematografico il posto dovuto nella formazione e nell'esplicazione della vita dell'uomo moderno anima sempre l'Episcopato italiano, che, sulla scorta dei preziosi insegnamenti e delle direttive contenute nel decreto conciliare sui mezzi di comunicazione sociale, segue con cura e sollecitudine pastorale lo sviluppo del cinema in Italia».

Non si tratta di un semplice e generico incoraggiamento, ma di un preciso riconoscimento per la cinematografia italiana, che si distingue per «originalità di espressione, per validità di tecnica e per pregi formali, che non di rado hanno elevato i film italiani a livello di arte».

Tuttavia l'attenta sollecitudine dei Vescovi non può non sottolineare che proprio il cinema italiano, anche più impegnato e più recente «è andato costantemente verso un progressivo e sfrenato deterioramento morale» rilevato anche dai Vescovi di altri paesi e che riguarda in particolare lo «attacco sistematico, denigratorio e distruttore del matrimonio cristiano, dell'istituto familiare e dell'educazione morale del popolo».



LA PORNOGRAFIA DIVENUTA MERCE PREGIATA

Subito dopo i Vescovi rilevano il fenomeno della pornografia divenuta merce pregiata; fenomeno già denunciato dai Vescovi nel passato e che recentemente è stato anche oggetto di reazioni da parte della stampa «laica».

«Ciò che è morboso e proibito diventa motivo pubblicitario sulla stampa quotidiana e periodica, che entra in ogni casa».

E' doloroso constatare come la cieca ottusità di certi «laici» a schema fisso, faccia sì che questi richiami siano considerati oscurantisti quando vengono dai pastori della Chiesa, e «ferma denuncia» quando sono fatti da giornalisti e giornali, che poi magari reclamizzano le deprecate pornografie.

Il documento della CEI indica anche le cause della situazione: passività del pubblico, amoralità di una parte del mondo del cinema, insufficienza della critica cinematografica, inefficienza del pubblico potere.

Non è possibile farlo in queste poche note, ma ciascuna delle cause individuate, meriterebbe un lungo discorso.

Nella parte positiva i Vescovi individuano i motivi di speranza, incoraggiando i cattolici a fare tutto quello che è nelle loro possibilità, per «una presenza più attiva, coraggiosa e coordinata nel settore dello spettacolo in genere e del cinema in particolare».

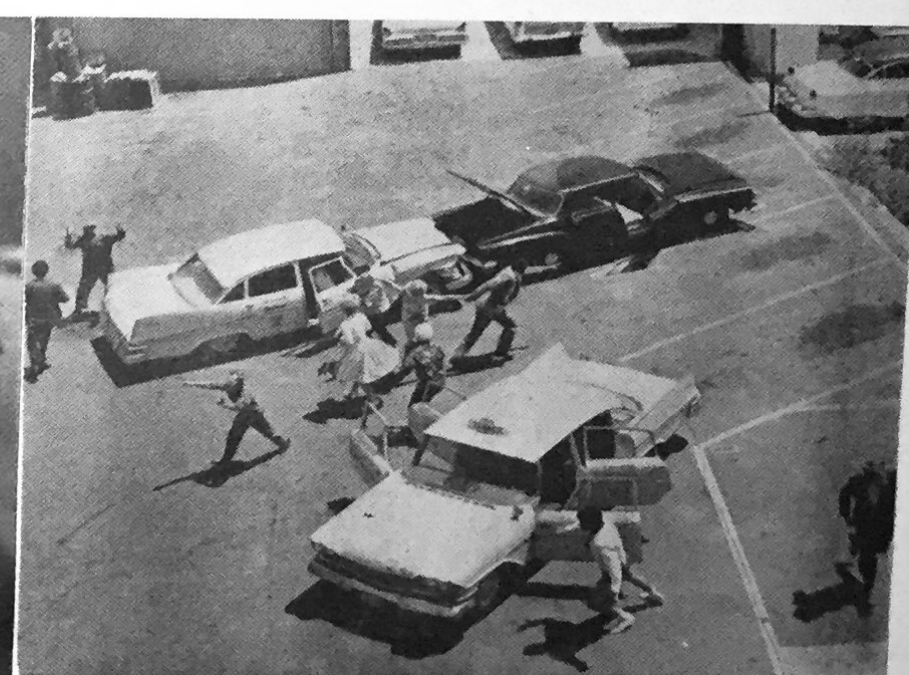
Ciascuno di noi dovrebbe seriamente riflettere sui tre aggettivi; bisognerà che troviamo tutti il modo di essere più attivi, coraggiosi e uniti nell'azione.



REAZIONI EQUIVOCHE ALLA LETTERA DELLA C.E.I.

cinecircoli

mensile di studi cinematografici



Il film spettacolare e di evasione gode tuttora i favori del grosso pubblico. Tra i film che hanno incassato di più in Italia sono la serie «Agente 007» e «Questo pazzo, pazzo, pazzo, pazzo mondo» di Stanley Kramer.

CRISI DEL CINEMA

ARGOMENTO DI VIVA ATTUALITA'

- Aspetti qualitativi ed economici della situazione cinematografica
- Diminuisce il numero degli spettatori, aumenta il numero dei film realizzati
- Un pubblico culturalmente preparato da contrapporre ai produttori senza scrupoli

Da qualche tempo si è ricominciato a parlare sempre più insistentemente di crisi del cinema. Una brutta cosa, la crisi; una brutta cosa che periodicamente torna a deprimere il cinema italiano e quello straniero; una brutta cosa che fa paura. Tutti lo temono: produttori, tecnici, artisti, distributori, esercenti. Anche il pubblico se ne preoccupa. Gli unici che non se ne accorgono — o se ne accorgono appena appena — sono i politici, ma forse questa è soltanto una malignità.

Ognuno dà a questa misteriosa crisi una definizione ed una serie di spiegazioni diverse, sì che l'uomo della strada si disorienta a furia di sentir parlare di crisi di soggetti, crisi di idee, crisi di uomini, crisi del credito; crisi di struttura, crisi di organizzazione della produzione, crisi di moralità, crisi di ridimensionamento, recessione, elefantiasi, e chi più ne ha più ne metta. Vediamo dunque di aiutare questo povero uomo della strada a capirci qualcosa (non molto: quello che abbiamo capito noi, in fondo) in mezzo a questo mare magnum di discorsi. E speriamo che dopo questa chiacchierata non si debba chiedere ancora:

tivo del regista. Scene molto brevi, si intende, per dare l'impressione più piena della «verità» e dell'improvvisazione, nelle quali succede poco o niente e che risultano in genere soltanto ridicole o erotiche.

Il gusto del proibito, della scoperta, della sensazione imprevedibile attira un pubblico ingenuo e conformista oltre ogni dire alla visione di questo genere di film che lo dovrebbe smaltizzare e gli dovrebbe dare il senso dell'emancipazione e dell'autodisposizione, mettendolo a contatto con esperienze e modi di vita così «nuovi» così «diversi», così «spregiudicati». Povero pubblico, preso ormai nella rete tesagli dall'astuto cinema ma tessuto, si può dire, con le sue stesse mani, con i suoi stessi gusti.

Oggi, però, il cinema ha esagerato. Ed anche questo «povero pubblico», pur nella sua ingenuità, comincia ad accorgersene, ad averne abbastanza di una simile sfacciata e prolungata immoralità.

Per dare un'idea del punto a cui

LA CRISI IN ITALIA E ALL'ESTERO

L'altro aspetto della situazione è quello economico. E qui la questione si fa più confusa.

Da anni il cinema è in crisi in tutti i Paesi in cui era già sufficientemente sviluppato e le cause di questa crisi sono ormai ben note.

Quello che è meno chiaro è invece il modo in cui questa crisi si manifesta nei vari luoghi e il modo in cui essa può essere combattuta.

Osserviamo ora più da vicino quello che è avvenuto nei principali paesi produttori.

a) Ricettività e capacità delle attrezzature del circuito di distribuzione e delle sale da proiezione.

Come ogni bene economico il film attraversa dapprima un processo di produzione dal quale una volta ul-

da giornalisti e giornali, che poi magari reimmazzano le depredate por-

Il documento della CEI indica anche le cause della situazione: passività del pubblico, amoralità di una parte del mondo del cinema, insufficienza della critica cinematografica, inefficienza del pubblico.

Non è possibile farlo in queste poche note, ma ciascuna delle cause individuate, meriterebbe un lungo discorso.

Nella parte positiva i Vescovi individuano i motivi di speranza, incoraggiando i cattolici a fare tutto quello che è nelle loro possibilità, per «una presenza più attiva, coraggiosa e coordinata nel settore dello spettacolo in genere e del cinema in particolare».

Ciascuno di noi dovrebbe seriamente riflettere sui tre aggettivi: bisognerebbe che trovassimo tutti il modo di essere più attivi, coraggiosi e uniti nell'azione.



REAZIONI EQUIVOCHE ALLA LETTERA DELLA C.E.I.

Per noi è una parola nuova che si aggiunge alle tante, dai Papi, al Concilio, agli altri documenti. Per chi ha paura del nome cattolico, l'intervento dei Vescovi non è stato riconosciuto per quello che era. E' desolante vedere come in questo nostro paese, tutto viene politicizzato.

Tutti protestano per la situazione del cinema, ma, se lo fanno i Vescovi, «lo fanno per politica». E così si rischia di neutralizzare la forza di un intervento che, per la sua autorità esclusivamente religiosa e umana, potrebbe offrire un valido contributo al risanamento morale e anche professionale della situazione.

Due giornali comunisti di Roma hanno reagito in modo diverso alla lettera della CEI.

«L'Unità» ancora una volta non ha voluto capire il messaggio ed ha cercato di intuire quello che non era detto; giura che la condanna dei Vescovi, come le esclusioni del C.C.C. non vanno certamente alle cosette pornografiche e dozzinali, ma piuttosto ai film impegnati come «Gli indifferenti», «La notte», «Il servo», «Ca ira, il fiume della rivolta» udite udite (quest'ultimo non è un titolo, ma solo lo strillo scandalizzato del marxista allineato, n.d.r.), «Rocco e i suoi fratelli».



LA SCOPERTA DELL'OMBRELLO

A Benelux invece: «i film osceni, sguaiati e magari pornografici non fanno né caldo, né freddo, né prurito». E' solo indignato con la censura per il vecchio caso di «Rocco e i suoi fratelli», «per fare un solo caso di sopraffazione». Peccato che stavolta l'esempio è scelto male. Proprio «Rocco e i suoi fratelli» che, nonostante i tagli della sopraffazione italiana, si è visto rifiutare il permesso di circolazione a Leningrado dalle autorità locali, naturalmente comuniste.

Ma non se la deve prendere il buon Benelux, che si sente sbeffeggiato, anche se dice di infischiarne abbastanza; rientra nelle regole del gioco anche sbeffeggiarsi un po', purché sia fatto onestamente. Ed in questo gli riconosciamo un merito, al contrario del suo collega più ufficiale, ma un po' vecchiotto e sorpassato con quello stile del «niet» di staliniana memoria.

Riconosciamo a Benelux che ha tutte le ragioni quando lancia la sfida ai cattolici, richiamando le loro glorie del passato. Un marxista non può apertamente affermare che il cristianesimo è in grado di ispirare l'arte e la cultura oggi come in altri tempi. Però si domanda perché non lo faccia. In fondo è una lezione un po' dura per noi; ci seccherà che venga da chi ci critica sempre. Senza voler indovinare le intenzioni che potrebbero nascondersi tra le righe, riconosciamo però che si tratta di critica positiva. E non basta neanche dire che tutto questo era già stato detto; che il Decreto Conciliare e il richiamo dei Vescovi sono aperti inviti ad operare, ad entrare nel cinema da cattolici. E' vero, Benelux ha solo scoperto l'ombrello. Ma è una ragione di più per fare qualcosa.

CLAUDIO SORGI

Un pubblico culturalmente preparato da contrapporre ai produttori senza scrupoli

Dal tempo si è ricominciato a parlare sempre più insistentemente di crisi del cinema. Una brutta cosa, la crisi; una brutta cosa che periodicamente torna a deprimere il cinema italiano e quello straniero; una brutta cosa che fa paura. Tutti lo temono: produttori, tecnici, artisti, distributori, esercenti. Anche il pubblico se ne preoccupa. Gli unici che non se ne accorgono — o se ne accorgono appena appena — sono i politici, ma forse questa è soltanto una malignità.

Ognuno dà a questa misteriosa crisi una definizione ed una serie di spiegazioni diverse, sì che l'uomo della strada si disorienta a furia di sentire parlare di crisi di soggetti, crisi di idee, crisi di uomini, crisi del credito; crisi di struttura, crisi di organizzazione della produzione, crisi di moralità, crisi di ridimensionamento, recessione, elefantiasi, e chi più ne ha più ne metta. Vediamo dunque di aiutare questo povero uomo della strada a capirci qualcosa (non molto: quello che abbiamo capito noi, in fondo) in mezzo a questo mare magnum di discorsi. E speriamo che dopo questa chiacchierata non si debba chiedere ancora: «Ma insomma, che cos'è questa benedetta crisi?».

La situazione cinematografica va considerata sotto un duplice aspetto, qualitativo ed economico.

Il primo mette i brividi addosso, possiamo ben dirlo, non tanto dal punto di vista tecnico, quanto da quello del buon gusto e della morale. Sarebbe molto istruttivo — ed altrettanto lungo, purtroppo — citare soltanto l'uno di seguito all'altro i titoli di decine e decine di pellicole che non hanno altro scopo se non quello di far leva sugli istinti più bassi dell'uomo, sulle sue curiosità più morbide, sulla mentalità provinciale di tanta parte del pubblico di molte zone d'Italia.

In un'epoca in cui vasti movimenti turistici e migratori hanno permesso ed agevolano tuttora gli scambi, i contatti, le esperienze con ambienti e popoli diversi dai nostri, le prime cose che si sono scambiate, le prime esperienze che si sono ricercate, hanno spesso avuto per oggetto le abitudini e le caratteristiche negative di quegli ambienti e di quelle popolazioni. Ed il cinema non ha fatto altro che fornire a questa tendenza sempre presente nell'uomo una giustificazione, una illustrazione, un incoraggiamento, un alimento di sempre nuove fantasie, ora sotto un'etichetta, ora sotto un'altra, ma sempre con il medesimo scopo: sfruttare commercialmente i gusti più deteriori del pubblico. Non tutto il pubblico per fortuna si è prestato al gioco, né tutti i tentativi cinematografici in tal senso sono andati a segno; ma resta il fatto che una numerosa fauna cinematografica ha allegramente spremuto nel corso di questi ultimi anni tutti coloro che hanno voluto conoscere per mezzo del cinema quello che i loro amici, parenti, colleghi, «compaesani» scrivevano o raccontavano d'aver visto con i propri occhi in città o all'estero.

E' stato molto facile per il cinema, per esempio, presentare agli attoniti



Scarsa fortuna per i film «impegnati»: «Il terrorista» di De Boslo è uno dei film che hanno incassato di meno.

provincialoni i misteri di Roma o di Parigi: gran parte di questi «misteri» erano costituiti da numeri di night, poco costosi e di sicuro effetto. Un altro ingrediente di bassa lega e di infallibile presa, sapientemente mischiato al primo, è inoltre costituito dalle riprese più stupide ed inconcludenti realizzate con comparse ed attori non professionisti e fatte passare per vere «tranches de vie» sorprese dal... diabolico obbiet-

soltanto riciclate o erotiche.

Il gusto del proibito, della scoperta, della sensazione imprevedibile attira un pubblico ingenuo e conformista oltre ogni dire alla visione di questo genere di film che lo dovrebbe smaltire e gli dovrebbe dare il senso dell'emancipazione e dell'autodisposizione, mettendolo a contatto con esperienze e modi di vita così «nuovi» così «diversi», così «spregiudicati». Povero pubblico, preso ormai nella rete tesagli dall'astuto cinema ma tessuto, si può dire, con le sue stesse mani, con i suoi stessi gusti.

Oggi, però, il cinema ha esagerato. Ed anche questo «povero pubblico», pur nella sua ingenuità, comincia ad accorgersene, ad averne abbastanza di una simile sfacciata e prolungata immoralità.

Per dare un'idea del punto a cui siamo arrivati, più che un elenco di titoli può essere utile meditare questi dati. Nel 1961 e nel 1962 il 53,7% dei film italiani visionati dal C.C.C. presentavano riserve morali; negli ultimi due anni, poi, la situazione è ancora peggiorata, in quanto quella percentuale, che esclude le co-produzioni con altri Paesi e si riferisce alle sole pellicole prodotte interamente in Italia, ha raggiunto il 64,9%. E' una percentuale enorme, quale nessun'altra produzione nazionale accusa. Un triste primato dell'Italia al quale in verità non concorrono soltanto i film del genere sopra citato, ma anche molti di quelli a soggetto, nei quali si assiste ad uno sgretolamento progressivo di tutti i valori religiosi e morali, della famiglia e della società cristianamente intese, dell'uomo, soprattutto, come entità spirituale.

La letteratura più scabrosa, le ispirazioni più equivocate, le vicende più disgustose sono passate sui nostri schermi. La dignità dell'uomo, in quanto creatura di Dio, è andata a farsi benedire, e sullo schermo si muovono sempre più spesso delle ombre di figure umane.

Il discorso potrebbe anche essere spinto oltre, qualora si consideri la assoluta insulsaggine e insufficienza di una parte — non minima — della produzione obbiettivamente giudicata senza alcuna riserva morale. Il livello qualitativo di molte di queste opere è infatti così basso che il loro effetto deve considerarsi nullo, quando addirittura non, controproducente.

Il basso livello generale — almeno per ciò che riguarda il contenuto delle opere — può ben giustificare quindi l'affermazione di crisi morale e qualitativa del cinema italiano, che pure è reduce da un buon periodo, iniziatosi nel 1959, a Venezia, con la vittoria riportata in quel Festival da *La Grande Guerra* e *Il Generale della Rovere*.

L'altro aspetto della situazione è quello economico. E qui la questione si fa più confusa.

Da anni il cinema è in crisi in tutti i Paesi in cui era già sufficientemente sviluppato e le cause di questa crisi sono ormai ben note.

Quello che è meno chiaro è invece il modo in cui questa crisi si manifesta nei vari luoghi e il modo in cui essa può essere combattuta.

Osserviamo ora più da vicino quello che è avvenuto nei principali paesi produttori.

a) *Ricettività e capacità delle attrezzature del circuito di distribuzione e delle sale da proiezione.*

Come ogni bene economico il film attraversa dapprima un processo di produzione dal quale, una volta ultimato, passa a quello successivo di distribuzione ed a quello finale di consumo; cioè alla proiezione.

La fase della distribuzione del film prodotto alle varie sale per la proiezione costituisce un necessario collegamento fra l'origine e la destinazione delle pellicole, sia che vi partecipino apposite ed autonome società intermedie, sia che vi provvedano in proprio con proprie filiazioni, le stesse case di produzione.

La necessità economica del collocamento presso le sale anche di quelle pellicole decisamente minori ma delle quali i distributori hanno la esclusiva della concessione, gioca un ruolo abbastanza sensibile nella determinazione dei programmi delle sale pubbliche, specialmente di categoria inferiore. Tuttavia ciò non è certo una novità, e non può pertanto aver avuto che un ruolo secondario, fiancheggiatore (impedendo o limitando la selezione qualitativa delle programmazioni), nella asserita crisi.

Ben più importante, invece, la diffusione sul territorio nazionale delle sale cinematografiche.

Basta un semplice confronto con i dati di altri Paesi, per accorgersi che — fra quelli a più elevata produzione cinematografica — l'Italia vanta il più alto rapporto fra il numero delle sale e quello dei suoi abitanti. Da noi, infatti, si ha un cinema ogni 4.800 abitanti, contro uno ogni 5-6 mila in Giappone, uno ogni 6-7 mila in Francia, uno ogni 7-8 mila in Germania, uno ogni 11-12 mila negli Stati Uniti.

Ciò significa probabilmente che la nostra attrezzatura per il... consumo cinematografico è eccessiva, o almeno che è destinata, con il maturare delle condizioni sociali, ad adeguarsi alle mutate esigenze del pubblico.

A tale proposito, si potrebbe essere sicuri che un'indagine tendente a porre in relazione il dato precedente con la diffusione delle autovetture metterebbe in evidenza il grado

ALESSANDRO GARBARINO

(Continua a pag. 4)

PROFICUO INCONTRO ROMANO-LOMBARDO A BARZIO (Como)

Per una più stretta collaborazione tra i Centri Studi di tutta Italia

VI RICORDATE quanto fu detto su «Cinecircoli» a proposito del Corso di cultura cinematografica per responsabili di attività culturali dei Centri Studi Cinematografici svoltosi dal 26 al 31 dicembre scorso al Passo della Mendola? Sì? Complimenti! Io me lo sono dovuto andare a rileggere. No? Allora siete dei semplici mortali come me, e conviene rinfrescarvi la memoria. Anzi, rinfreschiamocela insieme.

Tra l'altro, fu detto che era stata avvertita in quell'occasione l'esigenza di una più stretta collaborazione fra i vari Centri Studi e che si era concordato un incontro successivo in località da destinarsi.

Da quella fine anno è passato del tempo, le idee si sono maturate, i contatti si sono stretti e l'incontro di cui sopra è stato organizzato a Barzio (Como), nei giorni 19-20-21 marzo.

L'adesione è stata pronta da parte dei C.S.C. di Roma, Milano, Como, Bergamo e anche Cremona (i cui delegati, però, non son potuti intervenire all'ultimo momento). Si è trattato, come si vede, di un incontro Roma-Lombardia, che ci auguriamo valga ad aprire una lunga serie di contatti interregionali fra i C.S.C. di altre regioni.

Dal suo canto, il C.S.C. nazionale non mancherà mai di incoraggiare con ogni mezzo queste esperienze che si preannunciano preziose non solo sul piano della collaborazione nel settore cinematografico ma anche su quello della comprensione personale, della reciproca conoscenza e stima, della più cordiale amicizia.

Ma lasciamo questo secondo aspetto all'iniziativa, al gusto e alla buona volontà dei singoli... ed occupiamoci piuttosto, su queste colonne, del primo.

Intensa attività in Lombardia

La principale fioritura di Centro Studi appartiene alla Lombardia, cui

l'arte, della morale e della religione, della filosofia e della ideologia.

I C.S.C. che hanno aderito all'incontro non si sono certo sottratti a questo dovere, e nei tre giorni di lavori abbiamo potuto sentire una serie di relazioni, tutte interessanti, su quanto si sta facendo a Milano, Como, Bergamo e Roma nei settori dei cinecircoli, della ricerca cinematografica e della scuola.

L'impostazione dei cicli di proiezione con dibattito

Non posso certo ripetere qui tutte le numerose iniziative delle quali sono state succintamente ma chiaramente espresse le finalità, i metodi di realizzazione, il successo e gli effetti conseguiti dai vari promotori. Mi limiterò quindi ad accennare a poche osservazioni che sorgono spontaneamente dalla loro considerazione e, infine, alle conclusioni dell'incontro.

L'attività principale dei Centri Studi è tuttora quella relativa all'organizzazione, all'impostazione ed alla direzione di cicli di proiezioni con dibattiti ed alla successiva creazione di veri e propri cinecircoli dotati di un'attività culturale autonoma al di fuori e al di là di una semplice serie di proiezioni, possibilmente dotati di una propria sede di riunione, di una biblioteca, ecc.

Per questa attività c'è soprattutto carenza di materiale umano (quanti sono i direttori di dibattiti dei C.S.C.?) e di sussidi (schede, recensioni, presentazioni di film e di autori, da utilizzare sia a livello di direzione che a livello di pubblico). Tale situazione è particolarmente difficile per quei Centri Studi che sono costretti ad operare, per la propria isolata posizione geografica, su scala interprovinciale e addirittura interregionale (come il C.S.C. di Roma); o per quei Centri che devono affrontare particolari problemi di realizzazione, connessi alla peculiarità delle iniziative curate, come il C.S.C. di Milano (dibattiti per giovanissimi).

L'adesione dei cinecircoli al Centro Studi Cinematografici si realizza versando la quota federativa di L. 600 sul c.c. postale 1/24909 intestato a «A.C.I. - Ente dello Spettacolo - Via Conciliazione 2-c Roma» - Nella quota è compreso l'abb. a CINECIRCOLI

Milano è da qualche anno in piena attività con la sua sezione «Educazione allo schermo». L'insegnamento dei vari aspetti della cinematografia nelle scuole — che all'estero è in una fase più avanzata di quanto si fa in Italia — è un problema che si pone ormai in tutta la sua urgenza ed è maturo per uscire dai primitivi limiti locali per arrivare ad abbracciare più vaste zone, in attesa di trovare una soluzione a livello nazionale.

I termini della collaborazione

Altro gruppo di attività particolarmente importante è quello dello studio, della ricerca e della circolazione delle idee cinematografiche.

Dalla relazione di originali recensioni, alla raccolta, classificazione, elaborazione e studio del materiale relativo alla storia, all'estetica ed alla tecnica cinematografiche, tutto un complesso di attività viene raggruppato sotto questa generica dizione e viene accuratamente svolto dai componenti nei vari C.S.C., nazionale e locale, ai fini più diversi (consultazione, documentazione, pubblicazione, ecc.).

Specialmente per quanto concerne la formazione e l'aggiornamento delle biblioteche e delle emeroteche specializzate, una sensibile differenziazione qualitativa e quantitativa caratterizza attualmente i Centri Studi d'Italia, che non sempre possono disporre di materiale di prima mano.

In relazione a quanto precede, i partecipanti all'incontro hanno raggiunto una serie di accordi di massima, o piuttosto di impegni, per i quali si sono liberamente e spontaneamente resi disponibili. I principali

movimento di cinecircoli di istituto;

b) il nostro mensile dovrà accogliere le collaborazioni degli appartenenti a qualsiasi C.S.C. italiano, in modo da arricchire sempre più la propria azione culturale;

c) la quota che dà attualmente diritto a ricevere «Cinecircoli» dovrà essere intesa qualora sia versata dai vari cinecircoli come quota federativa, e il mensile acquisterà così ufficialmente la funzione di organo di collegamento fra i circoli nel cui ambito dovrà essere sensibilmente diffuso;

d) sempre su «Cinecircoli» dovrà essere dedicata almeno una rubrica ai film per ragazzi ed un'altra ai problemi del cinematorismo, che costituisce il primo passo verso una futura e (speriamo) considerevole presenza del cinema cattolico nel mondo dello spettacolo.

e) il C.S.C. nazionale cercherà poi di trasportare su scala più vasta le esperienze effettuate dal C.S.C. di Milano nel campo dell'educazione allo schermo;

f) la collaborazione fra i diversi C.S.C. italiani — almeno fra i principali — si dovrà inoltre estendere:

— nello scambio di materiale bibliografico e di fotocopie di indici e di articoli disponibili;

— nella determinazione di una duplice edizione di schede filmografiche (una per direttori di dibattiti ed una per il pubblico), la cui realizzazione sarà curata dai diversi C.S.C. ma che potranno essere acquistate da tutti gli altri a mezzo di apposita ordinazione da effettuarsi all'incirca all'epoca della compilazione delle schede stesse. Lo schema di tali schede è già stato tracciato durante l'incontro e garantirà una continuità ed un'omogeneità metodologica particolarmente utili ai collaboratori dei C.S.C.

i libri



UN NOTO OPERATORE
SI RIVELA
ACUTO UMORESTA

ALDO TONTI: «Odore di Cinema» - Vallecchi Editore (L. 2.500).

La bravura professionale dell'operatore Aldo Tonti, che a tanti film di notevole rilievo ha collaborato, è fuori discussione. Qui egli rivela anche simpatiche doti di scrittore facile, brillante, umorista di quell'umorismo che scaturisce dalla vita stessa, quando la si guardi con occhio sereno e scanzonato.

Non cercheremo in questo libro il severo giudizio del critico e nemmeno la specifica competenza del tecnico: l'autore si limita a fiutare, quasi, nell'aria, quell'«odore di cinema» che circola accanto ad una macchina da presa o ad una troupe in attività. Un odore affascinante ed accattivante per chi, come lui, al cinema ha dedicato tutta la sua attività professionale.

Lo seguiamo nelle prime esperienze di fotoreporter costretto dalla tristezza dei tempi a fotografare eternamente gruppi di balilla in divisa, di commercianti stretti intorno al Duce, di gerarchetti in continua posa per sé e per gli altri. Tristezze dei tempi: ma le pagine del libro hanno una briosa lontana da qualunque notazione drammatica e sanno trasformare comicamente anche le vicende meno piacevoli. Avventure e disavventure di un operatore costretto a lavorare in un clima quasi da pionieri, in mezzo alla disorganizzazione più totale: trasferte tragicomiche in Africa (gli anni dell'Impero!); produttori-fantasma che al momento buono (quello della resa dei conti) scompaiono, teatri di posa rudimentali; bizzes delle attrici-dive degli anni trenta; i mille imprevedibili ostacoli che accompagnano la lavorazione di un film. Tutto viene guardato con il sorriso disinvolto di chi scopre sempre il lato comico della vita e lo comunica agli altri.

Ad uno ad uno sfilano sotto i nostri occhi, in una rapida panoramica, i personaggi più famosi del cinema italiano: produttori, registi, attori e attrici di primo piano, fino ai nostri giorni. Non li avevamo mai guardati così, a distanza ravvicinata, con occhio bonario e affettuoso, senza miti.

Ancora più vivi questi personaggi sono resi dai simpatici disegni di Dario Cecchi, capace di fissare in un tratto un'espressione. Raramente l'A. si impegna in un discorso tecnico serio ed approfondito, ma quando lo fa (come nel brano in cui ci parla della illuminazione dei volti in rapporto alla personalità dell'attrice da riprendere) ci fa rimpiangere quanto ci avrebbe potuto dire sui segreti del suo mestiere.

Comunque una cosa Aldo Tonti ci ha saputo rendere meravigliosamente, senza quasi che ce ne accorgiamo: il clima particolare del mondo cinematografico, fatto di impegno e di improvvisazione, di realtà e di sogni, di programmi di lavoro e di imprevisti. Un mondo di cui avvertiamo la evoluzione, dai primi tentativi all'esperienza neorealistica dell'immediato dopoguerra, alle espressioni più compiute di Rossellini e Fellini. Un mondo magico e affascinante, in cui l'«odore di cinema» resta sempre lo stesso, anche se mutano tecnica ed arte.

FRANCA SANTINI

na volontà dei singoli... ed occupiamoci piuttosto, su queste colonne, del primo.

Intensa attività in Lombardia

La principale fioritura di Centro Studi appartiene alla Lombardia, cui va il merito di aver dato origine ad una prima seria organizzazione di essi. Ed anche se fosse sarebbe un errore gravissimo pensare che altrove si stia a guardare, è tuttavia perfettamente logico riconoscere il notevolissimo grado di sviluppo raggiunto in molte iniziative dai C.S.C. di quella regione.

E' dunque altrettanto logico che questi Centri — al pari del resto con gli altri attualmente operanti in Italia — possano ormai partecipare ai loro confratelli una certa gamma di esperienze più o meno collaudate sul piano locale e suscettibili di essere trapiantate in altra sede. E direi quasi che questa possibilità debba configurarsi più precisamente come una sorta di responsabile dovere, in quanto lo scambio delle reciproche esperienze comporta sensibili vantaggi sul piano teorico e su quello pratico per tutti i partecipanti allo scambio stesso. Ed il conseguimento di tali vantaggi costituisce un imperativo morale specie per tutti coloro che si trovano a combattere dalla medesima parte una battaglia di vitale importanza nel campo della cultura e del

torio, da utilizzare sia a livello di direzione che a livello di pubblico). Tale situazione è particolarmente difficile per quei Centri Studi che sono costretti ad operare, per la propria isolata posizione geografica, su scala interprovinciale e addirittura inter-regionale (come il C.S.C. di Roma); o per quei Centri che devono affrontare particolari problemi di realizzazione, connessi alla peculiarità delle iniziative curate, come il C.S.C. di Milano (dibattiti per giovanissimi, ecc.), il C.S.C. di Roma (dibattiti aziendali, per militari, ecc.) e il C.S.C. nazionale (dibattiti per religiosi, ecc.).

Nel campo scolastico, il C.S.C. di

delle biblioteche e delle emeroteche specializzate, una sensibile differenziazione qualitativa e quantitativa caratterizza attualmente i Centri Studi d'Italia, che non sempre possono disporre di materiale di prima mano.

In relazione a quanto precede, i partecipanti all'incontro hanno raggiunto una serie di accordi di massima, o piuttosto di impegni, per i quali si sono liberamente e spontaneamente resi disponibili. I principali di questi impegni possono ritenersi i seguenti:

a) il C.S.C. nazionale si è impegnato a cercare di realizzare in collaborazione con la GIAC e la G.F. un

duplice obiettivo: quello di creare ed una per il pubblico), la cui realizzazione sarà curata dai diversi C.S.C. ma che potranno essere acquistate da tutti gli altri a mezzo di una ordinazione da effettuarsi, ad esempio, all'epoca della compilazione delle schede di lavoro. La volontà di collaborazione già vista, temeraria, ma necessaria, e garantirà una continuità ed un'omogeneità metodologica particolarmente utili ai collaboratori dei C.S.C.;

— nella partecipazione, a qualsiasi livello, alle diverse inchieste che dovessero essere condotte su problemi particolari del cinema.

E sono giunto alla fine. Vorrei solo aggiungere che oltre al cinema nei tre giorni dei lavori si sono imposti all'attenzione di tutti i partecipanti altrettanti argomenti obbligati di conversazione: nel primo giorno (la nota tragica...) abbiamo avuto il brivido dell'incidente di macchina toccato a due baldi partecipanti romani; il secondo giorno, la immancabile escursione ai magnifici Piani di Bobbio, a pochi minuti dalla sede del convegno. Ciascuno di questi fatti meriterebbe un « pezzo » a sé, ma se li ricordo qui è soltanto per poter dire a tutti che l'incontro di Barzio è stato un incontro vario, denso di risultati ma anche distensivo e allo stesso tempo movimentato. Tre giorni da non dimenticare.

Ad ogni modo, anche questa volta gli assenti hanno avuto torto: faranno bene a pensarci alla prossima occasione.

Al. Ga.

Problemi organizzativi interni ed azione culturale cinematografica discussi dal Consiglio direttivo del CSC

Si è riunito il 25 e il 26 febbraio a Roma, presso l'Ente dello Spettacolo, il Consiglio direttivo del C.S.C.

Durante l'ampio dibattito sono stati esaminati i problemi organizzativi interni e l'azione culturale cinematografica.

I responsabili dei settori laici, scuola, religiosi, clero e attività cinematografiche, hanno proposto le linee orientative del piano generale, che verrà presentato e discusso nel prossimo futuro.

Tra le altre cose, il programma prevede un incontro ad al-

tissima qualificazione su un tema culturale di fondo, un convegno per i sacerdoti, il congresso dei cinecircoli e corsi locali per direttori di dibattito.

Particolare attenzione è stata rivolta al problema del repertorio e della circolazione di opere classiche della storia del cinema e quello dell'intervento nel mondo degli autori.

In campo internazionale, è stata discussa e approvata la posizione del C.S.C. in seno al segretariato culturale dell'Office Catholique International du Cinéma.

FILM PER DIBATTITI

Si avverte che per la presentazione dei film classificati dal C.C.C. "sconsigliato", o "escluso", è necessario volta per volta un permesso dell'Autorità Ecclesiastica

	REGIA	ORIGINE	DISTRIBUZIONE	CLASSIFICA DEL C.C.C.
AMLETO Teatro e cinema: Shakespeare e Kozintsev; la parola recitata e illustrata audiovisivamente. Valori tecnici del film russo. Perennità del dramma intimo di Amleto e delle sue ripercussioni esteriori.	Grigori Kozintsev	U.R.S.S.	Cineriz	Adulti
TIGRE IN AGGUATO (per dibattiti tra fanciulli) Problemi tecnici per l'utilizzazione degli animali nel cinema. Problemi morali di famiglia, di politica e di giornalismo.	Norman Takar	Stati Uniti	Rank	Tutti
BALLATA SELVAGGIA (riedizione) Il vecchio attore americano: Cooper, A. Quinn, B. Stanwyck. Il pioniere del petrolio che si fa strada fra passioni e brigantaggio.	Hugo Fregonese	Stati Uniti	Warner Bros	Adulti con riserva
I GIOVANI LEONI (riedizione) L'uomo, con virtù e difetti, nello sfacelo bellico. Condanna del nazismo e del militarismo disumanizzato.	Edward Dmytryk	Stati Uniti	20th Century Fox	Adulti maturi

È USCITA UNA NUOVA PUBBLICAZIONE



Il cinema, la radio, la televisione nel Decreto Conciliare "Inter mirifica" del Vaticano II. Analisi della dottrina e delle norme contenute nel Decreto e presentazione bibliografica dei migliori scritti cattolici sui mezzi di comunicazione sociale editi presso i popoli latini dal 1914 al 1964.

Una copia L. 2000. Le richieste vanno indirizzate all'Ente dello spettacolo, Via della Conciliazione 2c ROMA, (conto corrente postale: 1/24909), aggiungendo L. 100 a copia per spese di spedizione.

ORIGINE E SVILUPPO
DI UNA DELLE TENDENZE
PIU' ORIGINALI ED INTERESSANTI
DEL CINEMA CONTEMPORANEO:

IL CINEMA-VERITA'

PRIMA PARTE



delle autorità colonialiste, come il governatore e la guardia municipale. Nello stesso periodo, cominciò a girare *Jaguar*, il suo primo lungometraggio (ancora inedito) dedicato al problema dell'adattamento socio-psicologico dei nigeriani immigrati nella città dall'interno del paese. Il film era costruito sulla base di una rudimentale sceneggiatura, che peraltro era via via modificata: una procedura, la cosiddetta « messa in scena documentaria », già adottata da Flahert per *Nanook*. *Jaguar* era stato girato senza sonoro, poiché Rouch non disponeva di un magnetofono sincronizzato per seguire le lunghe peripezie dei suoi eroi. Terminato il primo montaggio, venne l'ora del commento, che doveva essere letto da uno degli interpreti. Rouch decise allora di tentare un esperimento: lasciar parlare liberamente l'attore davanti all'immagine, ottenendo così un effetto di un'efficacia imprevedibile. Il nigeriano che parlava commentava non solo le immagini, ma anche la propria vita, base della sceneggiatura. Il successivo film di Rouch si intitola *Moi un noir o Reichville* (Premio Delluc 1959) e fu girato e montato fra il 1956 e il 1958. Anche questo film aveva per soggetto la proletarianizzazione dei contadini negri del Ciad, diventati scaricatori o disoccupati, abitanti nelle *bidonvilles* della capitale della Costa d'Avorio, Abidjan.

Nel suo commento introduttivo del film, Rouch dice: « Per sei mesi ho osservato un gruppetto di giovani nigeriani immigrati a Treichville, un sobborgo di Abidjan. Ho loro proposto di fare un film nel quale avrebbero avuto il diritto di fare e dire ciò che volevano. A questo punto, abbiamo improvvisato il film ». Come si vede, l'improvvisazione non fu immediata ma venne dopo un lungo periodo di studio e di osservazione: questa è una caratteristica del metodo di Rouch, che lo differenzia dal lavoro dei cineasti americani del « cinema-verità ». Si può dire, in un certo senso, che Rouch rimane legato, nel metodo e nello stile, alla sua preparazione scientifica. L'autore aveva passato mezzo anno a studiare i suoi personaggi, poi, d'accordo e in collaborazione con loro, aveva predisposto una sceneggiatura o piuttosto un canovaccio non scritto, modificabile durante le riprese. Il film fu girato in 16 mm. (poi dilatato a 35 mm.) senza usare un sonoro sincronizzato alle riprese, e rimane una delle migliori realizzazioni dell'autore francese, per la serietà e l'interesse dell'indagine, per la spontaneità e forza espressiva dei suoi « personaggi ». A differenza di Vertov e degli americani, Rouch si è sempre rifiutato di registrare il comportamento dei soggetti scelti a loro insaputa. Cogliere i loro gesti e parole senza prevenirli per poi proiettarli in pubblico, gli sembrava una specie di furto. Questa onestà intellettuale lo ha condotto ad accentuare, in *La pyramide humaine*, il suo intervento nell'inchiesta, registrando la « veri-

« Non mi va più di lavorare, aiutatemmi! ». Così il regista Nanni Loy provocava i passanti nella serie televisiva « Specchio segreto », suscitando reazioni e consensi a catena (foto in alto). A sinistra, un'immagine di « Moi, un noir » di Jean Rouch, girato tra i negri della Costa d'Avorio.

peculiari del cinema è probabilmente Dziga Vertov, anche se ci sono delle anticipazioni interessanti nel movimento futuristico (al quale Vertov non fu estraneo). Il posto o la portata reale di questa figura nella storia del cinema non credo sia stata ancora definitivamente accertata; resta vero, comunque, che Vertov fu un mago del montaggio, il primo ad usare sistematicamente la cinecamera portatile, l'inventore, in pratica, della cineattualità e il coniatore di formule e teorie ricche di suggestione, come « cine-occhio », « la vita alla sprovvista » e lo stesso, pare, « cinema-verità ». Altri punti obbligati di riferimento, nella storia del « cinema-verità », sono soprattutto Flaherty (*Nanook of the North*, del 1920-1922), e poi Grierson e la scuola documentaristica inglese, Ivens, il neorealismo italiano, lo stesso Zavattini ed altri. Giungiamo così rapidamente ai nostri giorni, in un momento in cui nuovi mezzi tecnici ulteriormente perfezionati (e, s'intende, usati intelligentemente e non casualmente dai cineasti che hanno saputo o potuto utilizzarli) hanno fornito l'occasione per un nuovo « cinema-verità ».

denze più originali, interessanti e promettenti del cinema contemporaneo, tendenza che non solo sovvertirà completamente il campo del cortometraggio tradizionale, ma eserciterà anche, probabilmente, una notevole influenza nel campo del film a

buti più concreti del fecondo Zavattini (le teorie sul « pedinamento » del « coinquilino » ed altre sparse qua e là, nonché l'ispirazione e la supervisione di alcuni film-inchiesta), i cortometraggi di G. V. Baldi (*La casa delle vedove*, *Il pianto delle zi-*

luminazione artificiale), nel campo delle cineprese (estremamente leggere e maneggevoli) e nel campo soprattutto della registrazione sonora (resa possibile da magnetofoni portatili sincronizzati con la macchina da presa) hanno portato ad una nuova

La prima difficoltà che s'incontra nel trattare il tema « cinema-verità » (termine che probabilmente non è altro che la traduzione di *Kino Pravda*, titolo del supplemento filmato dell'omonimo quotidiano moscovita,



La prima difficoltà che s'incontra nel trattare il tema «cinema-verità» (termine che probabilmente non è altro che la traduzione di *Kino Pravda*, titolo del supplemento filmato dell'omonimo quotidiano moscovita, ideato e realizzato in più numeri da Dziga Vertov) è innanzi tutto quella di fissare limiti precisi a questa corrente, o meglio «idea-forza» (Saidou) immanente nella storia del cinema. In effetti non la si può inquadrare né in termini geografici, in quanto non si tratta propriamente di una scuola o di uno stile anche se, come «idea-forza», ha avuto i suoi iniziatori (il primo fu addirittura l'inventore del cinematografo), i suoi capo-scuela ed i suoi epigoni; né strettamente in termini temporali, perché appunto l'aspirazione di cogliere con la cinepresa la «vita alla sprovvista» (Vertov) oppure la «vita com'è» e simili, è alla radice stessa del cinema e, come un'idea platonica, si è incarnata più o meno imperfettamente in vari cineasti. Il secondo problema (che in questa sede ci limiteremo a sfiorare) si riferisce alla grossa questione estetica sulla definizione, esatta ripartizione e rispettiva validità del «cinema-espressione» e del «cinema-riproduzione» (Taddei).

A seconda della soluzione che si dà a questo problema, che è anche morale, si può essere indotti a qualificare il «cinema-verità» come pura menzogna e autentica mistificazione ovvero come cinema puro, anzi l'unico vero cinema possibile. Un punto mi pare, in ogni caso, che sia indiscutibile (e potrebbe dar luogo, a sua volta, ad una lunga discussione in sede estetica) ed è la stretta interdipendenza fra il continuo progresso tecnico nel campo della ripresa cinematografica e il rinnovato nascere e rinascere del «cinema-verità». Le realizzazioni e le teorie di D. Vertov, per esempio, si dovrebbero porre in relazione, anche se non sappiamo in quali termini, con quanto ci riferisce N. Lebedev nella sua *Storia del cinema sovietico*. «Un altro grande progresso fu compiuto quando, nel 1923, apparvero nell'URSS le macchine da presa portatili con cariche a molla Sept, Kinamo ed altre, apparecchi che non richiedevano l'uso del treppiede, e che permettevano di girare, spostandosi, da qualunque posizione, anche la più eccezionale» (e già quest'ultimo termine contiene involontariamente il nocciolo di una fondamentale obiezione per ogni sperimentalismo che si riduca alla ricerca della novità ad ogni costo). Così oggi, nuovi progressi tecnici nel campo delle pellicole (che non richiedono più il-

luminazione artificiale), nel campo delle cineprese (estremamente leggere e maneggevoli) e nel campo soprattutto della registrazione sonora (resa possibile da magnetofoni portatili sincronizzati con la macchina da presa) hanno portato ad una nuova fioritura dell'idea «cinema-verità» ed aprono la strada a sviluppi ben più rivoluzionari, in teoria. Richard Leacock, uno dei maggiori capifila di questa corrente, ha anzi dichiarato (in *Film Culture*, n. 23-24, p. 14) che «è questo aspetto tecnico la base per un approccio cinematografico fondamentalmente diverso».

Occorre ancora aggiungere che, per l'Italia, il «cinema-verità» è quasi tutto d'importazione. Innanzi tutto sul piano dello spettacolo, della documentazione, è un fenomeno praticamente ignorato dal pubblico anche più attento e preparato, al di fuori delle cerchie specializzate che frequentano professionalmente festival e rassegne. Sostanzialmente per le stesse ragioni principali, cioè le strutture legislative e commerciali in cui si trova ad operare il nostro documentarismo, scarso è il contributo di esperienze italiane al «cinema-verità». Credo che si debbano citare in proposito, oltre alle idee e ai contri-

buto più concreti del fecondo Zavattini (le teorie sul «pedinamento» del «coinquilino» ed altre sparse qua e là, nonché l'ispirazione e la supervisione di alcuni film-inchiesta), i cortometraggi di G. V. Baldi (*La casa delle vedove*, *Il pianto delle zitelle*, *Luciano*) e qualche altro raro esempio, quasi al di fuori del normale circuito commerciale (come *I ragazzi che si amano*, di A. Caldani). E' probabile però che di «cinema-verità» si tornerà a parlare in Italia, se non altro tramite la televisione, soprattutto dopo la trasmissione di N. Loy *Specchio segreto*, che si rifà alla tecnica ed allo stile della scuola americana (in particolare di Leacock, col quale Loy ha avuto contatti). In questa sede, quindi, mi limiterò a raccogliere alcune informazioni sulle esperienze condotte nell'ambito del «cinema-verità» negli ultimi anni, in particolare in Francia, Stati Uniti e Canada.

Come si è detto, l'ampiezza e l'indeterminatezza della tendenza, unite al numero e spesso alla semi-clandestinità delle opere recentemente prodotte, rende arduo raccogliere una documentazione soddisfacente. La ragione migliore per parlarne, in ogni caso, è che si tratta di una delle ten-

denze più originali, interessanti e promettenti del cinema contemporaneo, tendenza che non solo sovvertirà completamente il campo del cortometraggio tradizionale, ma eserciterà anche, probabilmente, una notevole influenza nel campo del film a soggetto (come del resto è già in parte avvenuto).

I FRATELLI LUMIÈRE PRIMA DI VERTOV

Se per «cinema-verità» s'intende, ma non si tratta di una vera definizione, un cinema che rifiuta ogni ricorso alla finzione, alla convenzione scenica, al controllo diretto dell'autore sulla realtà in divenire che ha scelto come oggetto della sua attenzione o della sua scelta poetica, si può riconoscere a giusto titolo ai fratelli Lumière, con le loro brevi sequenze «dal vero», il merito inconsapevole di aver iniziato il «cinema-verità», se non si trattasse, come si è detto, di un aspetto intrinseco al mezzo cinematografico. Il vero o almeno il primo «riscopritore» di queste qualità originarie e attitudini

portatili, l'inventore, in pratica, della cineattualità e il coniatore di formule e teorie ricche di suggestione, come «cine-occhio», «la vita alla sprovvista» e lo stesso, pare, «cinema-verità». Altri punti obbligati di riferimento, nella storia del «cinema-verità», sono soprattutto Flaherty (*Nanook of the North*, del 1920-1922), e poi Grierson e la scuola documentaristica inglese, Ivens, il neorealismo italiano, lo stesso Zavattini ed altri. Giungiamo così rapidamente ai nostri giorni, in un momento in cui nuovi mezzi tecnici ulteriormente perfezionati (e, s'intende, usati intelligentemente e non casualmente dai cineasti che hanno saputo o potuto utilizzarli) hanno fornito l'occasione per un nuovo «cinema-verità». Vediamo come questo si è sviluppato, esaminando innanzi tutto brevemente l'opera di una cineasta francese, Jean Rouch.

Jean Rouch fu anzitutto un etnografo ed utilizzò il cinema come mezzo di documentazione e di ricerca, come prima di lui aveva fatto Flaherty svolgendo delle indagini scientifiche per conto della Geographical Society. Il suo interesse si concentrò in seguito sui comportamenti sociali e sulle trasformazioni psicologiche in atto in diversi strati di popolazione di una grande metropoli africana, dove si assiste ad un rapidissimo processo di transizione da una società di livello primitivo alla civiltà industriale e tecnologica di tipo occidentale. L'evoluzione dalla etnografia classica a questo interesse propriamente sociologico fu segnato da *Les Maitres fous*, del '55, un cortometraggio dedicato ad una setta religiosa le cui divinità sono una combinazione degli antichi feticci e

disposto una sceneggiatura o piuttosto un canovaccio non scritto, modificabile durante le riprese. Il film fu girato in 16 mm. (poi dilatato a 35 mm.) senza usare un sonoro sincronizzato alle riprese, e rimane una delle migliori realizzazioni dell'autore francese, per la serietà e l'interesse dell'indagine, per la spontaneità e forza espressiva dei suoi «personaggi». A differenza di Vertov e degli americani, Rouch si è sempre rifiutato di registrare il comportamento dei soggetti scelti a loro insaputa. Cogliere i loro gesti e parole senza prevenirli per poi proiettarli in pubblico, gli sembrava una specie di furto. Questa onestà intellettuale lo ha condotto ad accentuare, in *La pyramide humaine*, il suo intervento nell'inchiesta, registrando la «verità», ma anche modificandola, attraverso la sua azione. Il soggetto dell'indagine fu lo stato dei rapporti fra studenti bianchi e neri di un liceo di Abidjan. Scrive Rouch che fra gli studenti non c'era inizialmente una vera e propria segregazione, ma una reciproca ignoranza, l'inesistenza di veri rapporti. Nel giugno 1959 l'autore propose ad una decina di allievi del liceo di girare un film che avrebbe mostrato quali potevano essere le loro relazioni. Rouch quindi interveniva su una determinata realtà, provocando, attraverso la finzione, un vero e proprio «psicodramma». Il ricercatore si trasformava così in sperimentatore.

Nel giro di tre settimane fu realizzato un mediometraggio in 16 mm. e a colori, che mostrava l'evoluzione dei rapporti fra studenti. Non c'era né sceneggiatura né dialoghi, ma una continua improvvisazione davanti alle camere, che costituivano «non un ostacolo all'espressione ma al contrario l'indispensabile testimone che tale espressione motivava». Comunque, l'impossibilità tecnica di registrare il suono in presa diretta e simultaneamente all'immagine provocò una netta sfasatura fra il momento delle riprese e quello successivo del doppiaggio eseguito dagli stessi interpreti, che ormai non si trovavano più, psicologicamente, nella situazione di prima.

GLI ESPERIMENTI DI JEAN ROUCH

Questo «handicap» di origine tecnica fu superato col successivo *Chronique d'un été* (1960-1961), il film forse più noto e più riuscito di Rouch (che si valse in quest'occasione della collaborazione del sociologo Edgar Morin, al quale anzi risale l'idea originaria del film). Questo film si distacca nettamente dai precedenti soprattutto per la prevalente utilizzazione della tecnica dell'intervista: gli autori interpellano direttamente i «personaggi» (cercando anzi talvolta di provocare uno stato di crisi emotiva) registrando contemporaneamente le loro risposte.

GIANCARLO MONTERISI

(Continua a pag. 4)



A lato: un riuscito esempio di cinema-verità è «Un coeur gros comme ça» di François Reichenbach, presentato a Venezia nel 1962. Di Reichenbach è assai noto il precedente film «L'Amérique insolite» girato tra il 1958 e il 1960. Qui sopra: un'immagine di «La casa delle vedove» dell'italiano Gianvittorio Baldi, autore di altri interessanti cortometraggi come «Il pianto delle zitelle» e «Luciano».

UN ARGOMENTO DI ATTUALITA'

LA CRISI DEL CINEMA

(Continua da pag. 1)

di succedaneità dei due beni (automobile e film) che risulterebbe dall'esistenza di una relazione inversa fra i due indici. Ciò significherebbe, in parole povere, che una saggia politica in campo cinematografico dovrebbe fra l'altro provvedere ad un ridimensionamento graduale della rete delle sale di proiezione a mano a mano che si estende il fenomeno della motorizzazione.

In Italia, inoltre, abbiamo anche un altro primato, questa volta davvero lusinghiero per il cinema. L'italiano medio va a vedere in un anno 14,5 film contro i 9 degli abitanti dei maggiori paesi europei ed i 4 del giapponese. E non è finito: negli ultimi 7-10 anni, a seconda dei Paesi, le presenze nei locali cinematografici sono diminuite del 66% in Giappone, intorno al 40% nei principali Paesi europei e soltanto del 10-15% in Italia.

Come si vede, se di crisi economica si vuol parlare questa riguarda soprattutto l'estero, mentre in Italia — sempre limitandoci alle nazioni tradizionalmente più avanzate nel campo cinematografico — il ridimensionamento è stato particolarmente lieve.

L'abitudine allo spettacolo cinematografico — pur se sempre relativa — non solo impedisce che in Italia si possa parlare di crisi vera e propria della distribuzione e della proiezione cinematografiche (almeno per ora, s'intende, giacché nella notevolissima diffusione delle sale se ne vedono i prodromi), ma, pur con tutte le tassazioni che gravano sui prezzi dei biglietti, quell'abitudine ha probabilmente finora salvato la cinematografia nazionale facendole incassare somme sempre maggiori.

b) La produzione cinematografica e la remunerazione degli investimenti.

La cinematografia è un'industria, ed è un'industria molto particolare, che immette sul mercato dei prodotti singoli, diversi l'uno dall'altro, a lenta remunerazione, soggetti alle variazioni del gusto, della moda.

Questa industria negli ultimi 8 anni ha incassato, in moneta corrente, circa 360 miliardi lordi solo dalle programmatrici nazionali, escludendo quindi le altre decine di miliardi giunte dalle vendite all'estero. Se si considerano, poi, le somme spese dagli italiani per tutti i film, possiamo

stesso periodo è riuscito a fare di più (ma con tutta altra organizzazione della produzione e tutt'altra utilizzazione delle pellicole).

La rapida ascesa della produzione ha nettamente superato quella degli incassi relativi, per cui il rendimento unitario delle pellicole, fatto = 100 quello del 1955, era sceso nel 1961 a 62,5 con una diminuzione del 37,5 per cento, e pur recuperando qualcosa in seguito non si è potuto ovviamente riavvicinare sensibilmente al livello primitivo.

Ciò determina, come è facile dedurre, una minore remunerazione media dei capitali industriali investiti, tanto che in questi ultimi anni non è raro incontrare esempi di film girati in piena economia, con mezzi di fortuna, senza ricorrere a teatri di posa, con pochissime maestranze ed attori non professionisti, film il cui costo non supera qualche decina di milioni.

I pochi produttori che possono permettersi i « colossi » veri e propri, per organizzazione, cast, tempi di lavorazione immobilizzano di capitali, ecc. sono quelli che hanno alle proprie spalle una grande fonte di credito della quale, magari, non si sa più se siano debitori o impiegati, anche in considerazione del fatto della caratteristica configurazione dell'investimento cinematografico come investimento a medio e a lungo termine.

Riassumendo quanto sinora detto, dal punto di vista economico, la crisi può vedersi soprattutto fuori di Italia, ma anche da noi non mancano dei segni pericolosi, e cioè:

— l'eccessivo numero di sale da proiezione;

— la flessione del 10-15% delle presenze cinematografiche;

— l'eccessivo numero di film prodotti con conseguente diminuzione del rendimento unitario.

Contrariamente a quello che si sarebbe portati a credere, invece, non è da considerare con particolare apprensione la fortissima tassazione de-

interessante infine notare come il cinema sia entrato prima in crisi laddove si è maggiormente diffuso il possesso degli apparecchi televisivi: 1 ogni 3,5 abitanti negli Stati Uniti d'America, 1 ogni 6,2 in Germania Occ., 1 ogni 8 nel Benelux, 1 ogni 9 in Francia, 1:12 in Italia ed 1:32 in URSS (dove praticamente ancora non c'è alcuna vera crisi cinematografica, a quel che si sa).

2) La motorizzazione. — Come già accennato, anche la motorizzazione privata ha influito sulla crisi del cinema, in quanto il possesso di una automobile permette diverse utilizzazioni del tempo libero. Negli Stati Uniti, il cinema si è originariamente difeso — con successo — dalla motorizzazione con l'introduzione dei « drive-in », che in Europa non hanno però avuto molta efficacia.

3) Turismo e gite. — Fra le altre utilizzazioni del tempo libero, legate anch'esse in parte allo sviluppo della motorizzazione, dobbiamo ora citare, quegli spostamenti più o meno prolungati, ma sempre temporanei, che permettono di trascorrere le vacanze o i week-end lontano dalle proprie città, presi quindi da tutt'altri interessi che quelli cinematografici. L'esistenza di associazioni, di efficienti collegamenti ferroviari ed automobilistici pubblici, di attrezzature tecniche e sportive in località in cui valga la pena recarsi, ecc. costituiscono le condizioni favorevoli allo sviluppo di questo tipo di attività che toglie naturalmente molti spettatori potenziali al cinema.

4) Trattenimenti, balli, dischi, concerti. — Tra le altre forme di divertimento, notevole sviluppo hanno infine avuto in ogni stato delle popolazioni i trattenimenti vari presso circoli e locali privati e pubblici, l'abitudine largamente diffusasi del ballo, l'audizione di dischi e la frequenza a concerti di musica classica e sinfonica, prima assai meno frequentati ed affollati ed oggi molto più seguiti, grazie anche alla paziente opera di diffusione musicale realizzata dalla radio.

Altre cause potrebbero ancora essere enumerate, ma riteniamo che quelle citate siano le principali, per cui passiamo subito oltre, alle conclusioni.

Quel che ci si aspetta



PENSIAMO ANCHE AI RAGAZZI...

...è il titolo dell'articolo di Antonio Petrucci che apre il numero 3 della « Rivista del Cinematografo ». Tra gli altri articoli segnaliamo: « Le grandi memorie » di Marcello Camilucci; « Il censore inutile », dal diario di Giovanni Paolucci; « Mosca ricostruita nei dintorni di Madrid », di Pascual Cebollada; « Fortuna di un romanzo » di Mario Guidotti; « Il Festival dei popoli », di Francesco Amadio; « Il cartone animato dell'Europa Orientale », di Piero Zannotto. Altri articoli sono firmati da Gabriella Guidi, Leandro Castellani, Giacinto Ciaccio, Luigi Castiglione, Claudio Sorgi, Marina Magaldi, Italo Moscati, Roberto Crispino, Arnaldo Ramadori.

UNA INTERESSANTE TENDENZA DEL CINEMA CONTEMPORANEO:

IL CINEMA-VERITA'

(Continua da pag. 3)

LE PROVOCAZIONI DELLA CINEPRESA

Servendosi infatti di un'attrezzatura tecnica, già utilizzata in America, che permetteva la registrazione simultanea dell'immagine e del suono, gli autori tentarono ambiziosamente di dare, attraverso alcune storie individuali, uno « spaccato » di Parigi nell'estate del 1960. Anche per questo film Rouch seguì dunque il suo metodo di provocazione diretta, esplicita, con la cinepresa bene in mostra che registra fedelmente, contemporaneamente al magnetofono, le reazioni spontanee dei « personaggi ».

Come filo conduttore, fu scelta la domanda « Siete felici? », rivolta a persone di diverse condizioni sociali. Il film costituisce un'esperienza assai interessante, anche sul piano cinematografico, con momenti d'intensa, autentica emozione e validità espressiva, come, per esempio, le scene « interpretate » da Marylou, una dattilografa di origine italiana. Nelle prime, la ragazza, alle domande « sei felice? », dimostra improvvisamente una nascosta angoscia, una insopprimibile paura della solitudine; il suo volto, sempre inquadrato inesorabil-

Ci si può chiedere, commenta Sadoul, se un interprete è il miglior giudice della propria stessa verità. Nel novanta per cento dei casi, una persona che sente la propria voce registrata la trova sgradevole e falsa, mentre viene riconosciuta benissimo dagli altri. In ogni caso *Chronique d'un été* è un'opera assai interessante che stimola a rimettere in discussione e definire meglio i rapporti fra arte e realtà, fra bello e vero, per lo meno sul piano delle possibilità e delle realizzazioni cinematografiche.

I film successivi di Rouch non sono comunque dello stesso livello. Innanzitutto *La punition* (o *Liberté*) (1961-1962: due giorni di riprese e un anno di montaggio), che ci mostra una ragazza espulsa da una scuola di Parigi e tutto ciò che le accade durante i suoi vagabondaggi per la città (secondo una linea di azione parzialmente predisposta dall'autore). Il risultato sa di artificiosità: la stessa « protagonista » (Nadine) in segui-

ed imperniato sul triste soggetto delle malattie mentali e infine *Le dernier verre*, sul problema dell'alcolismo, presentato all'ultimo Festival dei popoli a Firenze).

DUE GIORNI DI RIPRESE UN ANNO DI MONTAGGIO

Ruspoli ha coniato un nuovo termine, quello di « cinéma-direct », che egli riconosce simile a quello già usato e più ufficiale di « cinéma-vérité », ma che ha l'unico pregio di essere stato inventato dallo stesso Ruspoli. Il quale ha anche formulato una teoria, in tre punti fondamentali, secondo la quale il « cinéma-direct » si distingue dalla comune produzione cinematografica per una attività di ricerca e di indagine nei riguardi immediati della vita, della società, dell'uomo così come si presentano dinanzi ai nostri occhi e alla nostra macchina da presa; per la « presa diretta » del suono e del dialogo, meglio se di sorpresa, così come naturale e di sorpresa può e deve essere la ripresa filmata (Ruspoli si serve

La cinematografia è un'industria, ed è un'industria molto particolare, che immette sul mercato dei prodotti singoli, diversi l'uno dall'altro, a lenta remunerazione, soggetti alle variazioni del gusto, della moda.

Questa industria negli ultimi 8 anni ha incassato, in moneta corrente, circa 360 miliardi lordi solo dalle programmazioni nazionali, escludendo quindi le altre decine di miliardi giunte dalle vendite all'estero. Se si considerano, poi, le somme spese dagli italiani per tutti i film, possiamo affermare che mentre nel periodo immediatamente dopo la grande fioritura neorealistica, all'epoca della prima rinascita dell'industria cinematografica italiana, la percentuale degli incassi destinati a film nazionali arrivò appena al 35-36%, nel periodo di maggior fortuna: 1954-1955, del totale degli incassi, in quest'ultimo periodo, invece, dalla ripresa del 1959 in poi, la percentuale stessa non solo si è saldamente mantenuta al di sopra di tale livello (dopo esserne discesa negli anni 1956-1958, in cui si ebbe la prima crisi del nuovo cinema italiano), ma si è portata molto più avanti, raggiungendo quasi la metà degli incassi complessivi (1962).

Tale dato ci conferma da una parte la popolarità presso il pubblico della produzione nazionale e dall'altra la nostra precedente affermazione per cui, prima di quella del cinema italiano, si deve parlare della crisi di tutta la cinematografia internazionale.

Un altro elemento che ci attesta la vitalità attuale del cinema in Italia, sempre dal punto di vista economico, è costituito dal fatto che ancor oggi la ripartizione delle spese nazionali per i divertimenti in genere, vede il cinema fare la parte del leone con una fetta di spesa proporzionalmente equivalente a quella di dieci anni fa: oggi, come allora, più della metà delle somme destinate ai divertimenti dal popolo italiano è stata destinata al cinema. Tale parte, nonostante la flessione — del resto modesta — già notata dalle presenze cinematografiche, è andata via via aumentando nel tempo grazie al progressivo aumento del prezzo dei biglietti ed è passata dai 112 miliardi del 1958 ai 116 del 1959 (eguagliando così il precedente incasso-record fatto registrare nel 1955), ai 126 del 1961 ed ai 150 dell'anno scorso.

Tornando ai film italiani ed alle somme per essi pagate dagli spettatori, dobbiamo però porre in risalto un aspetto che va valutato negativamente.

Fino al 1963 (nel '64 il fenomeno è alquanto rientrato, per fortuna) si è avuto un graduale ma rapido aumento della produzione annua, che è passata dalla media di 120-130 film del periodo 1952-55 alla media di 240-250 del periodo 1961-63. Nell'ultimo quinquennio, si calcola che siano stati prodotti circa 1150 film (comprese però le coproduzioni). La cifra è assolutamente abnorme, se si pensa che il solo Giappone nello

dal punto di vista economico, la crisi può vedersi soprattutto fuori di Italia, ma anche da noi non mancano dei segni pericolosi, e cioè:

— l'eccessivo numero di sale da proiezione;

— la flessione del 10-15% delle presenze cinematografiche;

— l'eccessivo numero di film prodotti con conseguente diminuzione del rendimento unitario.

Contrariamente a quello che si sarebbe portati a credere, invece, non è da considerare con particolare apprensione la fortissima tassazione degli spettacoli cinematografici, in quanto il film è un bene particolare la cui domanda si ha ragione di ritenere anelastica, cioè indipendente — entro certi limiti, s'intende — dalle variazioni di prezzo. Del resto, l'esperienza tedesca relativa all'abolizione dei gravami fiscali sul cinema non ha salvato il film tedesco da una grave crisi. E la ragione sta nel fatto che non ci si trovi di fronte ad una crisi di carattere congiunturale, bensì ad una crisi molto più profonda e definitiva: ad una crisi di struttura.

Le cause principali

Abbiamo detto all'inizio che le cause dell'attuale crisi attraversata dal cinema nei vari Paesi sono abbastanza note. Comunemente, infatti, si sogliono indicare le seguenti:

1) *La televisione.* — E' il fattore più importante, più diretto, della crisi del cinema. Contro la televisione, il cinema deve prima di tutto differenziarsi non solo tecnicamente (cinemascope, tridimensione, colore, ecc.) ma soprattutto culturalmente, contenutisticamente. Una suddivisione di compiti, di spese, di azione fra televisione e cinema può giovare ad entrambi i mezzi audiovisivi. Dal punto di vista economico, inoltre, accordi fra le compagnie televisive e le case di produzione cinematografiche (circa la produzione di telefilm, l'impiego di impianti e di personale tecnico e artistico, la differenziazione dei programmi ecc.) può portare, come è stato in America e come sta avvenendo ora in Giappone, ad una collaborazione fra i due mezzi e fra le varie società che operano nel settore.

Finora, però, raramente ciò è avvenuto, e la differenziazione del cinema dalla TV è scaduta sul piano della immoralità, in quanto il primo si è lanciato a sfruttare quegli argomenti che la seconda, oggetto di più stretta sorveglianza anche per la sua particolare destinazione, non poteva ovviamente affrontare. Accanto a tale produzione deteriorata, non mancano esempi di migliore impegno culturale, con ispirazioni letterarie e vasti affreschi spettacolari e di costume, negati ugualmente alla televisione per motivi tecnici e di linguaggio.

A proposito della televisione, è

fonica, prima assai meno frequenti ed affollati ed oggi molto più seguiti, grazie anche alla paziente opera di diffusione musicale realizzata dalla radio.

Altre cause potrebbero ancora essere enumerate, ma riteniamo che quelle citate siano le principali, per cui passiamo subito oltre, alle conclusioni.

Quel che ci si aspetta dal pubblico

Abbiamo visto — pur se succintamente — che la crisi c'è, quali sono i segni che la caratterizzano e l'annunciano, quali le cause fondamentali. Adesso ci chiediamo, tralasciando quello che sarebbe opportuno fare in campo economico (sia perché non è strettamente compito nostro e dell'uomo della strada, ma dei produttori, sia perché è implicito in tutto quello che sull'argomento è stato accennato): «Qual è il compito del pubblico nella presente situazione?». Siamo convinti che il ruolo del pubblico potrebbe essere risolutivo se concentrasse le sue presenze per quei film veramente validi sul piano artistico, culturale, morale, rompendo decisamente con il gusto purtroppo ancora corrente per il gallismo, il sesso, l'adulterio, il doppio senso, l'equivoco, e tutti quegli altri elementi che sono in particolare presenti nella vergognosa fioritura di insulsi pseudofilm ad episodi, alla cui moda abbiamo visto con dolore piegarsi anche nomi di uomini di cinema che pure hanno saputo dare ben altra prova di sé, che non queste «barzellette sceneggiate» da quattro soldi.

I produttori, si sa, si buttano dove c'è affluenza, dove ci sono soldi, dove fiutano l'affare. Se un Blasetti incassa quasi un miliardo (in moneta attuale) con il suo buon *Altri tempi*, ecco decine (solo decine?) di altri film ad episodi. Se Gassman riscuote successo con la parolaccia della *Grande Guerra*, ecco decine (solo decine?) di film basati sulla parolaccia. Se *Europa di notte*, supera il miliardo di incassi (sempre in moneta attuale), ecco decine (solo decine?) di mondi esotici, di notti, di «sexy» che invadono gli schermi. State sicuri: se per uno strano scherzo un film agiografico dovesse essere realizzato e dovesse ottenere un successo commerciale senza precedenti, quei registi imbevuti di sesso non si stancherebbero di girare le vite dei Santi.

Perché, caro uomo della strada, si girano i film che il pubblico vuole, che il pubblico tollera, che il pubblico merita: esattamente come nella politica, in cui ogni popolo ha il governo che vuole, che tollera, che merita. Ed ora che siamo in democrazia ricordatevi: siamo noi gli elettori. E dovremmo essere proprio i più importanti.

ALESSANDRO GARBARINO

temporanea in un magnetofo-

Come filo conduttore, fu scelta la domanda «Siete felici?», rivolta a persone di diverse condizioni sociali. Il film costituisce un'esperienza assai interessante, anche sul piano cinematografico, con momenti d'intensa, autentica emozione e validità espressiva, come, per esempio, le scene «interpretate» da Marylou, una dattilografa di origine italiana. Nelle prime, la ragazza, alle domande «sei felice?», dimostra improvvisamente una nascosta angoscia, una insopprimibile paura della solitudine; il suo volto, sempre inquadrato inesorabilmente in primo piano, rivela un'infelicità, un senso di disperazione così intenso che né lei né l'intervistatore riescono a rompere il silenzio che segue. Marylou venne intervistata una seconda volta, dopo alcune settimane: veniamo a sapere che si è innamorata, ma la camera riesce a scoprire sul suo volto, quasi magicamente, la nuova incredibile felicità impegnata in una lotta silenziosa con l'angoscia di sempre, la paura di restare sola.

Ancora da ricordare le scene di Marceline. In una precedente conversazione introduttiva, presenti quasi tutti i «personaggi», Rouch chiede a Landry (uno studente africano) se sappia cosa significhi il numero tatuato sul braccio di Marceline. Il ragazzo, scherzando, avanza varie ipotesi («è un numero telefonico», «un capriccio», «una stramberia») prima che Marceline spieghi che è stata deportata in un campo di sterminio come ebrea, all'età di 15 anni. Segue una pausa di silenzio; la sequenza successiva si apre con Marceline che passeggia da sola (con un magnetofono a tracolla) in una Parigi quasi deserta, ricordando ad alta voce la sua esperienza, la sua famiglia e i suoi amici massacrati.

La cosa paradossale di questo film è che in tanto riesce sul piano cinematografico in quanto si avvicina maggiormente al cinema «di finzione». Non solo infatti le scene, riprese via via come si svolgevano naturalmente, sono in realtà presiedute e guidate da una *mise en scène* rigorosa come quella di *Hiroshima mon amour*, ma gli stessi «protagonisti», davanti alla camera, si trasformavano, spontaneamente o per emulazione, in attori.

Ha detto Marceline: «Confesso di essere stata influenzata da una sequenza di Marylou che ho visto ai rushes. E' in quel momento che ho cambiato registro, e ho teatralizzato la mia interpretazione. Pur essendo sola con me stessa, mi riusciva assai difficile di non atteggiarmi in modo drammatico. Sapevo che questa drammatizzazione avrebbe raggiunto lo schermo... Mi sento molto distaccata dal personaggio che vedo nel film. E' un personaggio vero ma non riflette il personaggio reale. Sembra vero, ma non è la realtà».

discussione e definire meglio i rapporti fra arte e realtà, fra bello e vero, per lo meno sul piano delle possibilità e delle realizzazioni cinematografiche.

I film successivi di Rouch non sono comunque dello stesso livello. Innanzitutto *La punition* (o *Liberté*) (1961-1962: due giorni di riprese e un anno di montaggio), che ci mostra una ragazza espulsa da una scuola di Parigi e tutto ciò che le accade durante i suoi vagabondaggi per la città (secondo una linea di azione parzialmente predisposta dall'autore). Il risultato sa di artificiosità: la stessa «protagonista» (Nadine) in seguito ammise che il suo personaggio le appariva piuttosto irrealista.

Più semplice la struttura e più chiari gli intenti di *Rose et Landry*, girato ad Abidjan (1962) per il canadese National Film Board: Rouch impianta e registra una conversazione con due studenti africani, tendendo ad evidenziare, con molto acume ed abilità, i legami fra il loro passato e presente, fra la società tribale e quella industriale, fra loro civiltà originaria e quella «bianca» d'importazione. Riassumendo, di Rouch, che peraltro pare ancora alla ricerca di un difficile livello ottimale, vanno tenute presenti soprattutto due caratteristiche del suo metodo: la presenza attiva e provocatoria della camera e, in secondo luogo, il suo lucido, cartesiano impegno intellettuale.

L'attività di Rouch, forse la più interessante, non deve però far dimenticare l'esistenza di altri autori che s'ispirano, in Francia, alle vaghe ed elastiche premesse programmatiche del «cinema-verità». Innanzi tutto Mario Ruspoli (*Les inconnus de la terre*, 1961, sulla vita in una zona rurale «depressa» della Francia settentrionale, *Regard sur la folie*, girato in un ospedale psichiatrico

egli riconosce simile a quello già usato e più ufficiale di «cinéma-verité», ma che ha l'unico pregio di essere stato inventato dallo stesso Ruspoli. Il quale ha anche formulato una teoria, in tre punti fondamentali, secondo la quale il «cinéma-direct» si distingue dalla comune produzione cinematografica per una attività di ricerca e di indagine nei riguardi immediati della vita, della società, dell'uomo così come si presentano dinanzi ai nostri occhi e alla nostra macchina da presa; per la «presa diretta» del suono e del dialogo, meglio se di sorpresa, così come naturale e di sorpresa può e deve essere la ripresa filmata (Ruspoli si serve della stessa cinepresa Coutant a 16 mm. usata da Rouch); per la perfetta unità di intenti e di ideali fra tutti i componenti della «troupe», nella rinuncia ad ogni convenzione prestabilita, così come nella fede assoluta in questi «nuovi mezzi di espressione e di scoperta».

Migliori di questa incerta teorica sono le realizzazioni pratiche dello stesso Ruspoli: di *Regard sur la folie*, Sartre ha scritto che «ci fa comprendere al tempo stesso che gli uomini non sono dei pazzi, ma che tutti i pazzi sono degli uomini», ed è un giudizio esatto. Oltre a *Hitler... connais pas* di B. Blier (1962), assai vicino, ma inferiore, a *Chronique d'un été*, si dovrebbe parlare più estesamente, per avere un quadro meno incompleto, dell'attività di autori come François Reichenbach (*L'Amérique insolite*, del '58-'60, *Un coeur gros comme ça* del 1961, *Un bol d'air à Loué* del '62-'63) e Chris Marker (soprattutto per l'ambizioso ed interessante *Le joli Mai*, del 1963) ma ci limiteremo qui a rendere atto della omissione, date queste sommarie indicazioni.

GIANCARLO MONTERISI

(Continuazione a fine al prossimo numero)

CINECIRCOLI

Direttore: Claudio Sordi - Direttore responsabile: Matteo Ajassa - Direzione, Redazione, Amministrazione: Borgo S. Angelo 9, Roma - Telefono 561.775, 564.132. Autorizz. del Trib. di Roma n. 9034 del 7.2.1963 - Periodicità mensile
Arti Grafiche Scalla - Roma - Via di Vigna Jacobini, 5 - Telefono 555.890