

LA FIERA DEL CINEMA

ROMA, GIUGNO 1959

NUMERO UNICO



Direttore responsabile: ETTORE G. MATTIA

Impaginazione di Marino Averara

"CRONOGRAPH" - Via Tiburtina, 1160 - Tel. 429.154 - Roma

LA FIERA DEL CINEMA



SOMMARIO

Per una sana industria cinematografica

di Goffredo Lombardo

Inibizioni e altri mali

di Gino Visentini

Se il Cinema andasse alla scoperta dell'Italia:

romanzi, gialli e western

di P. Festa Campanile

Questa gente del Cinema

55 anni di Cinema: Si girava soltanto in frak

di Roberto Paoletta

L'Estate violenta

di Valerio Zurlini

Documentari nuovi

di Paolo di Valmarana

Uno spettatore attento

di Piero Gadda Conti

Ava, la sposa bella

I divi tramontano all'alba

di Giulio Cesare Castello

CHE C'E' DI NUOVO NELLA « NOUVELLE VAGUE »

— A proposito di « ondate »

di Domenico Meccoli

— Poi verrà lo sciocco

di Nanni Loy

— Le ondate laveranno ogni colpa

di Maurizio Liverani

La censura ha un occhio solo

di Mario Soldati

VENTIDUE PITTORI PER IL CINEMA

48 pagine a colori di: Avenali, Cimara, Consolazione, De Chirico, Fantuzzi, Gentilini, Guzzi, Levi, Maccari, Migneco, Monachesi, Montanarini, Natili, Omiccioli, Pirandello, Pugliese, Purificato, Saini, Salvatore, Stradone, Villoresi, Ziveri

Lettera aperta ad un produttore italiano

di Fernaldo Di Giammatteo

Il Cinema è spettacolo

di Pietro Bianchi

Ha detto Sophia Loren

Luce, scene e realtà

di Giorgio De Chirico

I magliari

Il magistrato

Voglio danzare con te, BB

Il coraggio nel cassetto

di Cesare Zavattini

Censura: influsso e attuabilità

di Guido Aristarco

Il cinema come problema morale

di Gian Luigi Rondi

Non hanno ancora scoperto la sua anima

di Vittorio Ricciuti

Rocco e i suoi fratelli

Con questo "numero unico" edito in occasione del Congresso Titanus 1959, si è voluto fare il punto della situazione del Cinema Italiano, invitando gli scrittori che si occupano di cinema ad esprimere in piena libertà le loro opinioni su tutti i problemi di maggior momento e sui diversi aspetti della situazione generale.

Da un dibattito aperto, senza preconcetti, al di fuori di interessi particolari, ci si può attendere che scaturisca non soltanto una critica approfondita, ma anche una serie di suggerimenti concreti ed efficaci. Tanto più che in questo dibattito si sono impegnati uomini di cultura delle più diverse tendenze i quali come critici, saggi, registi, soggettisti e sceneggiatori hanno una indiscussa competenza. A valutare nel giusto merito l'apporto di questa collaborazione — per la quale vogliamo senz'altro esprimere la più viva riconoscenza — sia consentito di rilevare che mentre in alcuni Paesi europei come la Francia e la Germania alcuni periodici a larga diffusione costituiscono un saldo aggancio del mondo del cinema a quello della cultura, da noi il Cinema occupa un più largo spazio nei giornali come cronaca sensazionalistica o di cosiddetta "attualità". Saremmo lieti che la nostra iniziativa di un dialogo aperto tra tutti i settori del cinema e il pubblico ricevesse una buona accoglienza; e se così fosse penseremmo di dar vita ad un periodico che manterrebbe l'impostazione di questo "numero unico", aprendo la collaborazione non soltanto in Italia ma anche all'estero ai più autorevoli scrittori che s'interessano al cinema come fatto artistico come produzione industriale e soprattutto come fatto di cultura.

Per la perfezione stavamo perdendo anche il mestiere
di Enrico Rossetti

I legami pericolosi

Avevano imparato a guardarsi intorno

di Marcello Clemente

La settimana dello sceneggiatore *di Massimo Franciosa*

Questo è un film che non si farà *di Carlo Bernari*

Sul fronte delle stellette la guerra continua

di Morando Morandini

Fuoriprogramma

di De Luca

PER UNA SANA INDUSTRIA

Una politica cinematografica positiva e realistica non può non tener conto degli orientamenti del cinema mondiale; e deve trovare i suoi presupposti funzionali in una legislazione ispirata alla concezione del cinema come industria che ha delle precise responsabilità sul piano dell'arte, della cultura, e dei rapporti sociali, al di là dello svago e dello spettacolo

di GOFFREDO LOMBARDO

Nel panorama del cinema mondiale, in cui si proiettano alternativamente luci di speranze ed ombre di delusione per il perpetuarsi d'una fase di assestamento e d'orientamento che non accenna ancora a risolversi, il cinema italiano si inquadra con più netti contorni che ne riaffermano lo spirito e la vitalità. Non che la nostra industria non abbia risentito e non risenta della crisi generale che travaglia il cinema d'ogni paese, soprattutto a causa della sempre più incalzante concorrenza della TV e delle mutate condizioni di certi aspetti della vita sociale, ma è indubitabile che i produttori italiani hanno saputo fronteggiare con tempestività e coraggio l'assillante carenza di frequenze e d'incassi che dopo avere duramente colpito America, Francia, Inghilterra, Paesi Scandinavi, ecc., ha fatto sentire il suo peso anche nel nostro mercato.



**i "colossal",
e le cifre**

Non è azzardato affermare che se la flessione delle frequenze è stata circo-

scritta nei limiti segnalati dalle statistiche, questo si deve essenzialmente all'apporto del film italiano. Il merito è tanto più grande in quanto il nostro cinema, nella stagione 1957-58, ancorché logorato dalla precarietà e dal disorientamento del periodo in cui la ritardata proroga della legge ostacolò la formulazione di concreti e tempestivi programmi, ha saputo fronteggiare la massiccia concorrenza americana che fin dal primo periodo stagionale poté saturare il mercato con un gruppo di colossali film (Dieci Comandamenti, Giro del mondo in 80 giorni, Peccatori di Peyton, Giovani Leoni, Ponte sul fiume Kwai, Sayonara, ecc.) quali l'industria hollywoodiana non era mai riuscita ad allineare in una stessa stagione. L'industria italiana, ovviamente, non poteva affrontare la battaglia con lo stesso spiegamento di forze, ma i risultati furono egualmente notevoli e l'incidenza percentuale del gettito del film italiano registrò un ulteriore sbalzo raggiungendo nel 1958 il 35 per cento del gettito globale del mercato, con tutte le prospettive di poter conquistare, alla fine della stagione in corso, l'ambito traguardo del 40%. Questa previsione è confermata dalle cifre relative al periodo stagionale che va dal 1 settembre 1958 al 31 marzo 1959. Ponendo in raffronto gli incassi conseguiti

dalle prime visioni in 15 città capo-zona fra tale periodo ed i corrispondenti mesi della stagione precedente si ricavano i seguenti dati:

Il gettito dei primi sette mesi della stagione 1958-59 (sempre riferendosi alle prime visioni di 15 città chiave) ha raggiunto la cifra di 10 miliardi e 182 milioni contro 8 miliardi e 812 milioni della stagione 1957-58: un aumento di 1 miliardo e 370 milioni (pari a circa il 15 per cento).



**statistiche
e incassi**

Fino al 1957, il film americano, com'è noto, aveva sempre dominato la posizione economica del mercato con un'incidenza che dall'80 per cento era scesa lo scorso anno al 62,11%, mantenendosi peraltro su un piano di superiorità nei confronti del cinema nazionale ed europeo, considerati complessivamente.

Quest'anno, l'incidenza americana è scesa al 51,11 per cento e pertanto ci troviamo di fronte ad una posizione di quasi parità fra il gettito del film americano e quello del film europeo. Più

esattamente nella stagione 1957-58, sempre limitatamente al periodo settembre-marzo su miliardi 8,8 incassati, i film americani raggiunsero la cifra di circa miliardi 5,5 pari al 62,11% del totale. Il film italiano (congiuntamente ai film di co-produzione franco-italiana considerati italiani a tutti gli effetti giuridici) incassarono nella precedente stagione circa miliardi 2,5 (pari al 28%) mentre nel corso dell'attuale stagione l'incasso è salito a miliardi 3,5 e l'incidenza al 34,5%.

Questi dati confermano che il film italiano ha largamente contribuito a stimolare il mercato attenuando le conseguenze di quella flessione di frequenze e di incassi che si andava profilando come una seria e grave minaccia per la nostra economia cinematografica.

Ancor più probatorio appare lo sforzo della nostra industria se portiamo il raffronto tra i film che hanno conseguito i massimi incassi. Nella stagione 1957-58 nessun film italiano superò, nelle prime visioni, i 200 milioni d'incasso. I film americani sopra citati raggiunsero invece cifre altissime. Quest'anno la posizione si è invertita. Nella graduatoria degli incassi (da 350 a 400 milioni circa) sono in testa due film italiani e tra quelli che hanno superato i 50 milioni siamo numericamente alla pari fra film americani e film europei.

RIA CINEMATOGRAFICA



10 miliardi "Titanus,"

Mi sia consentito a questo punto precisare che tra i 26 film italiani e di co-produzione franco-italiana che hanno conseguito i maggiori incassi, nove (cioè più di un terzo) sono stati prodotti e distribuiti dalla Titanus.

Questi risultati hanno consentito alla Titanus di collocarsi al 2° posto nella graduatoria delle case di distribuzione ed hanno certamente apportato al gettito globale del mercato una cifra non inferiore ai 10 miliardi. Non riferisco questi dati per compiacimento ma perché dimostrano nel modo più inoppugnabile come il film italiano offra oggi tutte le possibilità di dominare il mercato, di rispondere nel modo più soddisfacente alle necessità dell'esercizio, di tonificare con altri incassi l'economia cinematografica italiana. Queste possibilità del film italiano sono pienamente confermate anche dai successi e dai risultati delle altre case di produzione e di distribuzione nazionale.

Ma se le sonanti cifre ed i brillanti risultati che il film italiano ha ottenuto in questo periodo lasciano prevedere che la stagione in corso si chiuderà con un bilancio eccezionalmente positivo, non altrettanto rosee appaiono le prospettive per la stagione 1959-60. Non perché i nostri produttori non siano animati dalla stessa volontà di dare il massimo impulso alla loro opera; non perché non siano stimolati

dai successi raggiunti; non perché non avvertano la necessità di compiere un ulteriore sforzo anche sul piano di quella competizione di superamento mondiale che va sempre più orientandosi sul piano della qualità. Non manca ai nostri produttori né la fede, né il coraggio, né la volontà di difendere e migliorare le posizioni conquistate sul mercato interno e di affermarsi più validamente sui mercati internazionali. Manca soltanto la certezza che questo sforzo industriale sia sorretto dalla continuità d'una legislazione indispensabile ed insostituibile.



cinema e Stato

Manca da parte degli organi politici ed amministrativi dello Stato quel fervore di interessamento e di comprensione che in altri Paesi costituisce la più grande forza propulsiva per uno strumento di così vasta portata economica, sociale e spirituale qual è il cinematografo. Siamo, infatti, a pochi giorni dalla scadenza della legge che regola e disciplina l'industria cinematografica ed ancora il relativo progetto non è stato portato all'esame del Consiglio dei Ministri. Si tratta, come è noto, di un progetto lungamente studiato ed elaborato attraverso il vaglio e l'approvazione unanime di tutte le categorie cinematografiche. Per di più lo stesso progetto, eliminando le sperquazioni verificatesi nel settore dei documentari, assicura allo Stato un'ulteriore economia di 4 miliardi

nel rimborso dei diritti erariali.

Non sarà inutile ricordare, soprattutto a coloro che continuano a parlare di cinema parassitario, di industria sovvenzionata, ecc. ecc. che il cinema, tra tutte le industrie italiane, è l'unica che dia allo Stato, oltre i normali cespiti di tutte le tasse ed imposte dirette ed indirette, nazionali e comunali, l'eccezionale apporto di un prelevamento sull'introito lordo che affluisce ai botteghini del cinema. Dal 1955 al 1958 tale prelevamento si è aggirato sulla media dei 33 miliardi annui, di cui sono stati rimborsati alla produzione italiana circa 13 miliardi: un beneficio netto per l'erario di 20 miliardi che ovviamente lo Stato verrebbe a perdere ove perdurasse la contrazione in atto sulle frequenze e gli incassi delle sale cinematografiche. Con la nuova legge, ferma restando la cifra degli introiti, i rimborsi alla produzione italiana verrebbero ad essere limitati a 9 miliardi. Con tutto ciò si sta sottilizzando sul modo di portare in bilancio questa somma e la nuova legge non riesce a disancorarsi dalle secche degli uffici finanziari ove si è insabbiata anche la legge sulla riduzione dei diritti erariali il cui mancato accoglimento pone oggi in uno stato di agitazione e di crisi tutto l'esercizio italiano.



la grave situazione

Questa insensibilità, questo disinteresse, questa incomprensione degli organi di stato nei confronti della industria cinematografica sono motivo di grande ama-

rezza per quanti hanno dato e danno la loro vita per questa mirabile espressione del talento e del lavoro italiano. Già nel 1955 il ritardo nella proroga della legge del 1949 provocò un caos nella industria, ci fece perdere invidiabili posizioni sui mercati mondiali, e, per almeno due stagioni, il film italiano, anche sul mercato interno, fu posto in condizioni di inferiorità nei confronti del film straniero.

Oggi la situazione è anche più grave. La concorrenza mondiale si è sganciata dalle preoccupazioni della quantità per concentrarsi sulla qualità.

I gusti del pubblico si sono andati rapidamente evolvendo, forse per lo stesso stimolo della TV; le esigenze dello spettatore tendono ad affinarsi sempre più e, praticamente, nel cinema non c'è più posto che per una produzione di alto livello artistico e spettacolare. Questa produzione determina costi e rischi che non possono essere affrontati se non da un'industria organizzata, razionalizzata, opportunamente sorretta e difesa. Non possono essere affrontati se non predisponendo tempestivamente accurati ed equilibrati programmi di produzione che presuppongono accordi sul piano europeo ed internazionale. Oggi, ripeto, soltanto i film di co-produzione possono assicurare quella ripartizione del rischio e quelle più vaste possibilità di rendimento che si impongono per una produzione di alto costo e di alto livello. Siamo invece a questo: la legge in vigore fino al 31 dicembre è scaduta di fatto poiché col 30 giugno scade il termine utile per la presentazione dei film che debbono essere ammessi al riconoscimento della nazionalità ed al beneficio delle relative previdenze. Per ogni giorno che passa si aggravano le conseguenze: l'incertezza si fa angosciata, il rischio sproporzionato, il fermo del credito paralizza le iniziative, gli accordi internazionali stretta-

PER UNA SANA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

mente subordinati alla validità della legge corrono il rischio di essere resi inoperanti. Si profila la chiusura degli stabilimenti, degli uffici, dei cinema, delle industrie accessorie, si prospetta la paralisi di una vasta e proficua attività nazionale, con tutte le conseguenze sociali che possono derivare da una nuova ondata di disoccupazione.



urgesolo una legge

Tutto ciò è incomprensibile, assurdo, paradossale, soprattutto tenendo conto che l'attuale Governo s'è imposto un programma di vasta riattivazione di tutti i settori dell'economia nazionale. Si emette un prestito a questo scopo, e poi si trascura e si abbandona un'industria che ha saputo piazzarsi fra le più fervide attività italiane, che dà lavoro a vaste categorie specializzate, privilegiate, che assicura allo Stato eccezionali proventi, che garantisce un notevole apporto attivo alla bilancia commerciale, che apre sempre più vaste prospettive per l'esportazione, e non soltanto di un prodotto ma anche dei valori spirituali d'un popolo e d'una stirpe.

Occorre urgentemente uscire da questo stato di precarietà che potrebbe sfociare in conseguenze irreparabili; occorre che il Governo sia posto di fronte a precise responsabilità e che la nuova legge sia resa operante senza ulteriore ritardo. Né possono ritenersi valide soluzioni provvisorie.

Un'industria come la nostra non può vivere alla giornata. Per lo stesso processo d'industrializzazione che si è andato consolidando in tutto il mondo, le aziende cinematografiche

hanno assoluto imprescindibile bisogno di predisporre programmi a lunga scadenza. Questi programmi presuppongono rielaborazioni ed approfondimenti faticosi ed onerosi, ma presuppongono soprattutto la continuità di una politica stimolante e costruttiva. Per quanto ci riguarda, occorre che il Governo italiano ed il Parlamento italiano approvino senz'altro indugio una legge in cui la continuità delle provvidenze sia fermamente e decisamente garantita almeno fino al 31 Dicembre 1961, cioè fino allo scadere della prima tappa del MEC prevista dai trattati di Roma, epoca in cui potrà verificarsi quel livellamento della legislazione cinematografica europea che dovrà portare ad altri accordi ed altre intese.

Questo è ciò che gli industriali del cinema attendono urgentemente dal Governo. Questo è il meno che si possa fare per una industria che chiede allo Stato il minimo di difesa, poiché, anche con le modificazioni suggerite dall'esperienza, una legge non basta a risolvere i complessi problemi che si prospettano ogni giorno per una attività in continua evoluzione. Non si deve dimenticare che la stessa struttura dello spettacolo cinematografico si sta profondamente modificando ed impone anche all'industria decisive trasformazioni strutturali.



l'esempio americano

L'esempio più probatorio ci viene dall'America. Le grandi aziende hanno abbandonato la produzione in serie. Al prodotto standardizzato si va sostituendo il prodotto tipo, l'esemplare

unico che deve essere valorizzato e immesso al consumo tenendo conto delle sue esigenze di costo e delle sue possibilità di rendimento. Pertanto, i rapporti fra le varie categorie tendono sempre più ad emanciparsi dai superati criteri di regolamentazione più o meno concordata, per entrare nella sfera di quella libera contrattazione che trova la sua naturale disciplina nella legge economica della domanda e della offerta. Non più contrattazioni in blocco, a scatola chiusa, a condizioni determinate da limiti troppo elastici, per essere equi. In una produzione più limitata e d'intrinseca qualità è più facile orientarsi nella scelta. Per questo, in America, i film si contrattano caso per caso a condizioni adeguate, che possono apparire gravose, ma che gli esercenti più abili ed accorti accettano volentieri ben sapendo che un film di successo ben pagato vale più di un film di scarso interesse pagato poco, e che una produzione di qualità può offrire allo stesso esercente tutte le possibilità per incrementarne il successo e la valorizzazione impiegando le migliori risorse della sua esperienza e della sua capacità. E' su queste basi che, anche in Italia, dovranno necessariamente impostarsi i rapporti fra esercizio e noleggio. Ovviamente, alla libertà di contrattazione non potrà non corrispondere una più ampia politica liberalista che tolga all'esercizio quelle limitazioni e quelle imposizioni che nella situazione attuale non hanno più ragione di essere. Prima, fra queste, la programmazione obbligatoria per i film nazionali che non solo è superata dal fatto stesso che ormai l'esercente cerca di accaparrarsi i film italiani che abbiano un minimo di requisiti, ma anche perché la protezione coercitiva non potrebbe essere riservata che al sottoprodotto, cioè a quei film che alimentando le illusioni o gli errori di certi produttori improvvisati e spericolati disturbano il noleggio, danneggiando l'e-

sercizio ed offrono ampi motivi polemici a coloro che hanno tutto l'interesse a screditare il nostro cinema.



il convegno di Stresa

Ho voluto cogliere l'occasione di questo convegno per esporre i più importanti capisaldi di una politica cinematografica che non è imposta da particolari interessi ma dagli orientamenti stessi del cinema mondiale: una politica che deve trovare i suoi presupposti funzionali in una legislazione realistica, costruttiva, lungimirante, e soprattutto, improntata alla sensibile comprensione di certe esigenze della nostra industria in un momento in cui la creazione dell'opera cinematografica tende sempre a realizzarsi nell'armonico incontro dei fattori artistici e dei fattori commerciali. Proprio per questo si pongono oggi difficili problemi che potranno essere argomento di utili discussioni nelle giornate di questo incontro che accomuna industriali ed artisti, uomini di cultura e di finanza scrittori e politici, produttori ed esercenti. Se poi, da questo convegno, verrà anche un appello od un monito per i responsabili della nostra politica cinematografica ed il Governo non tarderà ad accogliere le istanze delle categorie cinematografiche, si può essere certi che tutto il cinema italiano sarà in linea per difendere le sue tradizionali posizioni, per assicurarsi un posto di preminenza nei futuri sviluppi del cinema europeo, per conquistare ovunque nuove e più ambite mete.

G. L.

INIBIZIONI E ALTRI MALI

Nonostante tutto, il cinema italiano riesce ancora ad essere uno dei più moderni; soffre però di gravi inibizioni e sembra incapace di esprimersi interamente. Le ragioni sono varie e complesse. Cominciamo col dire che il cinema non è se non assai raramente opera integrale dei suoi autori artistici. E qui occorre precisare che, richiedendo un film l'impiego di grossi e talvolta enormi capitali, l'intervento dei criteri industriali, e cioè di un elemento al di sopra di quelli puramente artistici, si rende indispensabile per garantire, nelle possibilità suggerite dall'esperienza, il suo successo finanziario.

L'esito finanziario non può mai essere trascurato nell'impostare una produzione qualsiasi, e questo non soltanto dal punto di vista più ovvio, che è quello meramente contabile, ma perché un'opera d'arte cinematografica che non ottenesse anche un adeguato concorso di pubblico, diciamolo francamente, riceverebbe la sua più bruciante umiliazione. L'incidenza del fattore finanziario è una delle ragioni per cui nel cinema le esperienze artistiche, sul piano di quelle che normalmente si esercitano nel teatro, nella letteratura o nella pittura, non avvengono quasi mai. Il cinema è un'arte di massa e le masse, si sa, non hanno lumi. Ma sono esse che condizionano gli investimenti finanziari nel cinema e pongono al cinema limiti oltre i quali esso potrà andare solo a proprio rischio e pericolo.

A tutto ciò si aggiungano le inibizioni derivanti dalle condizioni politiche. Si è detto che il cinema è un'arte di massa e per le masse. Su questo presupposto la censura politica e la censura religiosa esercitano un controllo che ha i suoi riflessi nel campo industriale della produzione filmistica, nel credito e negli investimenti. Qui le inibizioni del cinema si fanno assai sensibili. Non tutti i produttori mostrano di comprendere che la libertà di espressione non è solo un'esigenza artistica ma è, forse in misura eguale, anche una esigenza industriale e commerciale. Le masse, costituite dalle centinaia di milioni di persone che frequentano le sale cinematografiche, sono, è vero, abitudinarie e conformiste, ma sono an-

che pronte a saturarsi e ad annoiarsi di spettacoli anodini, privi di stimoli o di provocazioni. E purtroppo il cinema italiano non è stimolante o provocante. E' un cinema spesso divertente ma scarsamente interessante. Non c'è satira, non c'è dramma, non ci sono problemi (quel dramma e quei problemi che il pubblico italiano vive ogni giorno e che sullo schermo non trova, quando li trova, se non nei film stranieri).

Il cinema italiano dovrà superare le sue inibizioni per salire ad un livello apprezzabile e porsi fuori dalla concorrenza della televisione. S'intende che in massima parte esse derivano, come si è detto, dalle condizioni politiche, le quali favoriscono un certo sistema di censura, per cui dai film stranieri si accetta una libertà di espressione che ai nostri viceversa è sconsigliata in partenza. Però, siamo sinceri e obbiettivi: non è detto che le condizioni attuali del cinema italiano siano dovute solo allo spauracchio esercitato dalla censura e all'influenza delle nostre misere condizioni politiche. C'è anche dell'altro.

C'è che la situazione del cinema nel nostro paese è in gran parte la risultante dei gusti dei nostri produttori e dei nostri autori. Salvo alcune eccezioni, essi si muovono sempre al di sotto della realtà, nella zona della sottospecie. Il più delle volte che in un film si sfiora o si tenta di affrontare un problema, vengono meno la serietà, la misura, la penetrazione, il gusto: in una parola lo stile necessario a configurarlo nei suoi termini precisi. Impreparazione, volgarità o dabbaggine si associano spesso per dare lo sgambetto alle migliori intenzioni di questo mondo.

C'è insomma, da rivedere un po' tutto, da parte di tutti. Perché, come dicevo al principio, il fatto che il cinema italiano sia inibito e non riesca ad esprimersi interamente, dipende un po' da tutta una serie di cause che dovranno essere eliminate con un lavoro paziente e intelligente. Gli uomini capaci non mancano, anche se non sono poi molti. Ma sarebbero ancora meno se mancasse la volontà di servirsene.

GINO VISENTINI

Questa gente del cinema

MICHAEL CURTIZ, il famoso regista di Hollywood (« La carica dei 600 ») che dirige attualmente, a Vienna, il film « Olimpia » di cui è protagonista SOPHIA LOREN ha detto : « Il mio primo viaggio in Italia mi portò fortuna, perché il film che "girai" in esterni nel Veneto ed in Dalmazia ebbe il merito di attirare l'attenzione di un famoso produttore americano e segnò l'inizio della mia carriera ». Prenderanno parte al film **OLYMPIA** nei ruoli principali, MAURICE CHEVALIER, JOHN GAVIN, MILLY VITALE, ROBERTO RISSO, TULLIO CARMINATI, ANGELA LANSBURY, LUIGI CIMARA e JOHNNY DORELLI.

PASQUALE FESTA-CAMPANILE e MASSIMO FRANCIOSA, che hanno scritto il soggetto e la sceneggiatura del film **IL MAGISTRATO** (regia di Zampa) hanno portato a termine la stesura definitiva del film L'UFFICIALE e lavorano attualmente alla sceneggiatura di **FERDINANDO RE DI NAPOLI**. Quello che fu chiamato « il Re lazzarone » sarà impersonato da PEPPINO DE FILIPPO; il film sarà diretto da GIANNI FRANCIOLINI.

Lo scrittore S. J. PERELMAN ha terminato un originalissimo racconto intitolato **RING AROUND A ROGUE** per un film ambientato a Firenze, nel mondo dei pittori moderni. PERELMAN che per molti anni ha collaborato alla rivista « The New Yorker » ha ricevuto recentemente gli unanimi elogi della critica più autorevole, per una raccolta dei suoi scritti.

EDUARDO DE FILIPPO tornerà alla regia cinematografica presentando sullo schermo una delle più belle commedie del « Teatro di Eduardo ». Dopo i grandi successi che hanno ottenuto in numerosi Paesi dell'Estero, alcune di queste commedie tradotte in varie lingue sono entrate nel repertorio dei più famosi teatri del mondo.

NANNI LOY sta preparando con gli sceneggiatori Age e Scarpelli il film [REDACTED], una rievocazione dei « giorni dell'ira » della più recente Storia italiana.

CLAUDE CHABROL, di cui si è molto atteso in Italia il film [REDACTED], ha annunciato che si dedicherebbe ad una « serie noir » ricavata da George Simenon. I due film che hanno rivelato Chabrol (ventinovenne, professore di letteratura, produttore di cortometraggi) sono stati « Les cousins » e « Beau Serge ». Nel film « A' double tour » Chabrol ha tenuto conto delle esperienze di Hitchcock in fatto di suspense, nella recente serie televisiva.

ALAIN DELON che sarà il protagonista del film di Visconti [REDACTED] ha trascorso un mese a Roma, passando molte ore in palestra: è uno sportivo appassionato oltre che uno dei tre « bravissimi » del cinema francese. (Gli altri due sono Jacques Charrier e Jean Louis Trintignant) Alain ha ripreso familiarità con il punch ball, i guantoni e il ring, pur essendogli stato vietato dai parenti di dedicarsi al pugilato, come avrebbe voluto. I cinque film che hanno fatto la popolarità di Delon sono: « Quand la femme s'en mêle », « Sois belle et tais-toi », « Christine », « Faibles femmes », « Le chemin des écoliers ».

JACQUELINE SASSARD è tra le giovani attrici del cinema quella che ha trascorso un maggior numero di giorni in viaggio in questi ultimi tre anni: i film a cui ha preso parte hanno richiesto la sua presenza in 128 località diverse, in cinque Paesi d'Europa. Il club internazionale delle « hostesses » che ha sede a Parigi le ha inviato il distintivo d'onore.

BELINDA LEE durante la lavorazione del film [REDACTED] ha raccontato di aver imparato l'italiano (l'essenziale per la conversazione) in tre mesi, secondo il metodo del « basic english ». « Faticavo parecchio a convincere gli amici italiani a non parlarmi in inglese — ha detto Belinda — e riuscivo ad averli dalla mia parte solo esagerando con gli errori di pronuncia: si divertivano a correggermi e contribuivano efficacemente al mio sforzo d'imparare l'italiano in tre mesi ».

YVONNE MONLAUR che prende parte al film **LA CENTO CHILOMETRI** (regista Giulio Petroni) è una lettrice instancabile di periodici sui voli interplanetari: sa tutto sul Jupiter e gli Sputnik. Ha incontrato un compagno di lavoro ch'è un pericoloso competitore: Mario Carotenuto. « Io sono costretto a tenermi al corrente sull'argomento — confessa Carotenuto — per rispondere alle cento domande della mia bambina, ma non sempre ci riesco ».

ROMANZI, GIALLI e WESTERN

di P. FESTA
CAMPANILE

«era facile rappresentare la crisi del genere umano in guerra; ma trascorso quel periodo si è esaurita l'ansia di ricerca dei temi da svolgere e delle realtà da interpretare»

O rmai ho perduto l'abitudine di parlare seriamente di cinema. Vi ho rinunciato già da qualche anno, da quando cioè, andando alla ricerca di un secondo mestiere, mi sono imbattuto in quello dello sceneggiatore. E ne sono rimasto talmente deluso — avendo lavorato male, e sempre attorno a un genere per il quale non avevo, sinceramente, alcuna inclinazione — che mi sembra di aver perduto la voglia, e anche il diritto, di giudicare e criticare.

Tuttavia, dovendo esprimere un'opinione in poche righe, dirò, con tutta l'ingenerosità degli apprezzamenti fatti all'ingrosso, che il cinema italiano vive sotto il segno della più ostinata e cieca improvvisazione: e tutto questo, perché non ha alcun rapporto con la cul-

tura. Si ignora, cioè, la più elementare delle verità: che solo in questo rapporto il cinema può trovare uno stabile equilibrio, una vitalità non occasionale, e soprattutto una continuità di idee. Lo stesso cinema neorealista — che pare ci ha dato le sole opere artisticamente valide — è degenerato nel bozzettismo ed è scaduto nella maniera, isterilendosi rapidamente, perché la sua origine era in una improvvisa e generosa volontà di rinnovamento, in uno sforzo morale ch'era spontaneo ma approssimativo, e non razionale, ideologico, consapevole.

**Si è esaurita
l'ansia di esprimersi**

Gli anni della guerra e dei patimenti, lo spettacolo della fame e delle distruzioni testimoniavano una cri-

si del genere umano ch'era abbastanza facile rappresentare. Ma, trascorso quel periodo, ed esaurite le sollecitazioni di una materia che avrebbe ispirato chiunque, si è anche esaurita l'ansia di esprimersi, perché la mancanza di una vera cultura rendeva sempre più difficile rintracciare in un mondo pacificato dei temi da svolgere e delle realtà da interpretare.

Il discorso mi sembra ovvio, e teorico nello stesso tempo, mentre io volevo limitarmi a dire, uscendo dal generico, che la nostra letteratura e la nostra storia sarebbero già un concreto punto di riferimento per un cinema ch'è sempre in una così affannosa ricerca di storie, ambienti e personaggi. Non è la scoperta della America, certamente. Ma sarebbe la scoperta dell'Italia, ch'è ancora tutta da fare da parte del nostro cinema. Volevo cioè limitarmi a confutare la tesi che noi non possediamo romanzi, né una tradizione narrativa. Basterebbe mettere insieme un po' di nomi, fra quelli fin dall'inizio consacrati e quelli riconosciuti nel tempo: Manzoni, Verga, Nievo, De Roberto, Svevo,

Tozzi; anche noi, cioè, abbiamo un notevole ottocento. Per non parlare del novecento, che esiste, e come. Abbiamo avuto, è vero, un periodo oscuro per la narrativa, un periodo di puro stilismo letterario. Ma oggi i romanzi e i narratori ci sono, specie fra i giovani, anche se i loro nomi non sono molto noti al pubblico e ai produttori.

**Abbiamo anche noi
un "West"...**

Limitandomi a suggerire un repertorio da saccheggiare, mi rendo conto di sollecitare un incontro assai superficiale fra il cinema e la letteratura. Ma sarebbe, se non l'inizio di una conoscenza, il principio di una persuasione, e sarebbe già molto.

E per restare nei termini della superficialità che si addice al cinema che noi facciamo oggi, aggiungerei che, sapendo indagare nella storia italiana di ieri e nella vita italiana di oggi, liberi dalle nozioni scolastiche e dal conformismo che — per restare negli esempi del cinema — i nostri "western" e i nostri "gialli": dallo sbarco dei Mille al caso Montesi.



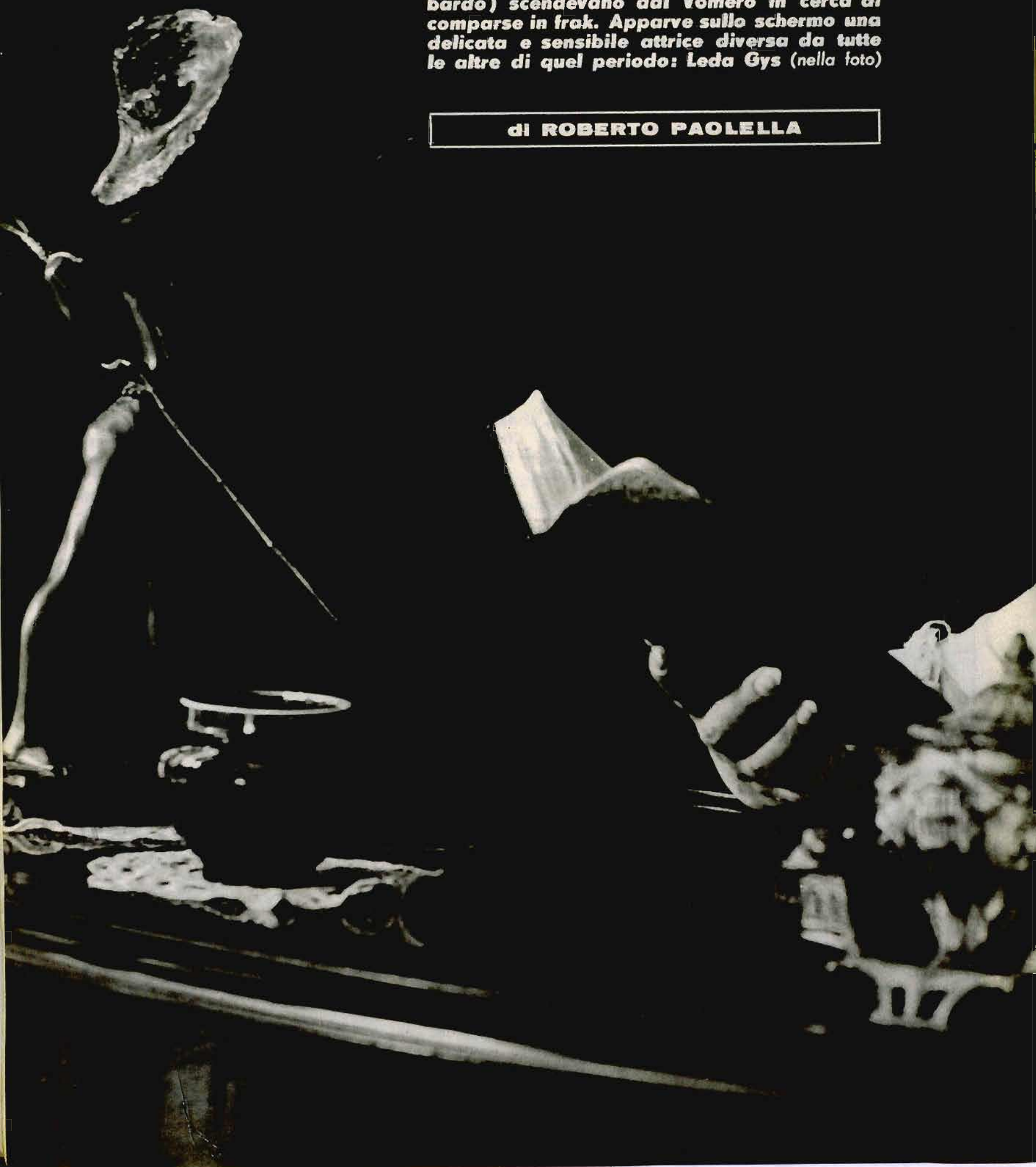
Una scena famosa del film di Blasetti: "1860".

55 anni di cinema

SI "GIRAVA"

È un capitolo importante della storia del cinema italiano. Si pensava allora che dopo varie esperienze a Torino, Roma e Milano l'industria cinematografica potesse fare di Napoli la sua città. "Quelli dei quartieri alti," (così venivano chiamati gli uomini di Gustavo Lombardo) scendevano dal Vomero in cerca di comparse in frak. Apparve sullo schermo una delicata e sensibile attrice diversa da tutte le altre di quel periodo: Leda Gys (nella foto)

di ROBERTO PAOLELLA



SOLTANTO IN FRAK



Napoli è un immenso "studio",

CI fu un'epoca in cui si poteva persino sognare che la produzione cinematografica, dopo le prime prove di Torino, di Roma, di Milano, potesse fare di Napoli la sua città. A quell'epoca il Vomero era ancora luogo di villeggiatura, non moderno quartiere residenziale com'è ora: un produttore cinematografico aveva «trapiantato» su quella collina grandiosi progetti.

Nel 1919 il regista francese Charles Krauss, ch'era stato scritturato da Lombardo, dichiarava a me che m'ero recato ad intervistarlo per la rivista «Cine-Fono» di Francesco Razzi: «Naples est un immense studio que la prodigue Nature a mis au point pour les hommes qui sauront voir».

Uno di questi uomini che avevano saputo vedere era stato appunto Gustavo Lombardo. Si era appassionato al Cinema e quindi vi si era dedicato con lo stesso impegno che aveva portato i suoi fratelli a conquistare posizioni preminenti nell'esercizio professionale. Per rievocare con maggior completezza quell'epoca che oggi appare distantissima occorre riportarsi ancora indietro di qualche anno.



GUSTAVO LOMBARDO CON LA MOGLIE, LEDA GYS.

LEDA GYS (NELLA FOTO SOTTO) IN DUE SCENE DI FILM GIRATI A NAPOLI ALL'EPOCA D'ORO DEL MUTO.





per gli uomini che sanno vedere

LA più antica cinematografia partenopea nasce in Galleria Umberto I, intorno ai tre o quattro caffè del centro, con ingegnose combinazioni di registi improvvisati, di giovani appassionati, di veterani del teatro dialettale, che allora si chiamavano « patuti », e di finanziatori alquanto inesperti. La « prima visione » di tutta questa produzione, estrosa e singolare, per via della messa in iscena truculenta e sommaria, della gesticolazione declamatoria e quasi folle, delle bizzarre imbibizioni all'inchostro viola o rosso cocomero, era data al cinema Vittoria del Cav. Luigi Clumez, ubicato nella stessa Galleria, con due sale affiancate e due proiettori, mentre una era la pellicola che, attraverso un ingegnoso sistema di trazione, veniva fatta passare dalla prima alla seconda cabina. Che la pellicola fosse una, il danno era relativo; l'inconveniente più serio consisteva nel fatto che unica era pure l'orchestrina che accompagnava il film. Poteva allora capitare, specie nell'ultimo spettacolo quando la proiezione andava più svelta, che il commento orchestrale non brillasse per eccessivo sincronismo, di guisa che il colpo di tamburo, destinato a commentare la resa della fortezza nella sala n. 1, salutasse, nella sala n. 2, la morte della nonna.

EGLI FECE DI NAPOLI LA CITTA' DEL CINEMA.

ATTRICE FINE E MISURATA, ERA, NELL'ATMOSFERA SOFISTICATA DI ALLORA, QUALCOSA DI INEDITO.





DUE ESPRESSIONI DI LEDA GYS. NELLA FOTO A DESTRA UN'IMMAGINE CLASSICA DEI FILM DEL TEMPO.

I tentativi d'un centro napoletano di produzione cinematografica erano stati parecchi: la «Partenopea», la «Napoli-Film», la «Poli». Quando pareva che la «Nova Musa» (così si chiamava il cinema, nello stile dannunzianeggiante dell'epoca) sorridesse a Napoli scoppiò la prima guerra mondiale. Gustavo Lombardo era rimasto sulla breccia, s'era fatta una larga esperienza, aveva preso contatto con quelli ch'erano allora i «magnati» della cinematografia, era in relazioni d'affari con la Pathé e la Gaumont.

Fu perciò su solide basi che, finita la guerra, iniziò una produzione che, per quei tempi poteva dirsi «in grande stile».

Dal 1919 al 1929, Lombardo produce con regolarità una trentina di films, realizzati da registi di prestigio nazionale come: Giulio Antamoro, Emilio Ghione, Eugenio Perego, Gero Zambuto, Amleto Palermi ed altri ricordati nella mia Storia del Cinema muto. Operatore il bravo Vito Armeniese. L'insieme rappresenta uno sforzo la cui portata ancora oggi sorprende, per l'audacia dell'iniziativa e l'equilibrio della sua realizzazione; la varietà dei film era notevole: dal comico all'avventuroso, dalle serie dei Raickevic alle opere di D'Annunzio; tanto più che in questo misto di intraprendenza e di controllo c'è già tutto l'uomo Gustavo Lombardo, appena giunto alle soglie della maturità.

Di fronte alla sua casa cinematografica che, insediata nella parte alta della città, inaugura una decorosa ed ininterrotta produzione di carattere nazionale, malamente vivacchiano le piccole imprese alloggiate sui marmi lapidei della Galleria. Quelli dei quartieri alti! — dicevano questi quando insieme al mio amico Pasquale Pollio segretario di produzione scendevano giù a reclutare un po' di comparse e allora alcuni di quei derelitti ci avvicinavano gridando: io ci ho il frack, io ci ho il frack! Perché allora i films italiani erano recitati sempre in frack, anche se la azione si svolgeva a mezzogiorno nella Maremma.

A questo punto, la soglia dei miei ricordi ampiamente si chiude. Rivedo Emilio Ghione che dirige i Topi grigi, anche lui sempre in frack, cachenez bianco e mantello orlato di grigio; il quale s'era messo in testa che tutte le comparse dovessero bere champagne, quando assai spesso quei poveretti non avevano neanche mangiato il tradizionale panino col prosciutto.

Ricordo i films diretti da Ubaldo Maria del Colle; lui

stesso attore di vena elementare ma di schietta emotività. Nella scia dei ricordi mi viene incontro l'immagine di una donna di grande bellezza: Ledy Gys. Attrice delicata e sensibile, il cui gioco fine e misurato rappresentava la attesa reazione contro il barocchismo delle altre dive. Le doti di questa attrice, che fu la moglie di Gustavo Lombardo erano vivacità, schiettezza, autenticità di tratto, di mimica, di gesto. I suoi film le dettero una grandissima popolarità. «La Bohème», «Amore che uccide», «Principessa», «Treno di lusso», «La Leda senza cigno», «La peccatrice», «Il rifugio», «Sole», «Nel cuore del mondo», «I figli di nessuno», «Scrollina», «La madonnina dei marinai», «La donna e i bruti», «Lilli Colette», «L'arte di farsi amare», «Santarellina», «La signorina Chicchirichi». Soprattutto eccelleva nei ruoli briosi, freschi e spontanei, che rappresentavano qualcosa di inedito, nell'atmosfera sofisticata di allora. Sopravvenuta la crisi del '25, che annienta dalle basi la cinematografia italiana, Lombardo continua ancora coraggiosamente a girare fino a tutto il 1929.

Aveva cominciato ai tempi in cui i film venivano venduti a metro, senza un preciso criterio di valutazione artistica o commerciale, quando non c'era ancora una qualsiasi organizzazione che assicurasse quello ch'è attualmente lo sfruttamento del film, attraverso la distribuzione, il noleggio, l'esercizio. Per opera sua nacque un'azienda di tipo assolutamente nuovo, per quei tempi, che si chiamò «Monopolio Lombardo» — non avendo allora la parola «monopolio» quel significato che i più recenti sviluppi economici le hanno conferito. Quell'azienda fissò le prime norme di contrattazione per il commercio cinematografico: Gustavo Lombardo fu l'ideatore del sistema di distribuzione cinematografica in Italia, stabilendo per primo quei rapporti che in seguito avrebbero formato la base di una regolamentazione a carattere nazionale.

Era un uomo che camminava coi tempi ed aveva il coraggio delle innovazioni, con una chiara visione del meccanismo industriale e commerciale del cinematografo: ma non respingeva il rischio di acquistare dei film che potevano rappresentare un'incognita per il pubblico. Aveva comprato a Roma, dopo il '25, lo stabilimento della Farnesina. Lo tenne per lungo tempo inoperoso. Quando lo riaprì, dopo l'avvento del «sonoro», la Lombardo film si è ormai già trasformata nella «Titanus».



ANCHE PER I REGISTI ITALIANI UN ANNO DI LAVORO

L'ESTATE VIOLE



Parlare dell'« Estate violenta », mi precipita in un grave imbarazzo. Un po' sono contrario a parlare dei films, allorché sono ancora ad uno stato, seppure avanzatissimo, di progetto. C'è chi dice che porta male. (Della « ragazza con la valigia » ho parlato tanto, hanno parlato tanto e il copione è ancora nel mio cassetto).

C'è però una considerazione interessante da fare, circa il film. La Titanus lo ha accettato così come è, senza forzarmi la mano in nulla, disposta a correre certi rischi che non sono poi tanto lievi.

E' un sintomo molto importante, perché significa un ritorno alla fiducia nelle idee contro le formule e un tentativo di battere strade nuove lontane dalla sicurezza del conformismo. E' importante perché questo coraggio non è mecenatismo, ma disegno industriale: finalmente anche i produttori sembrano aver capito che senza un rischio o una decisione audace non sarebbero nati i missili, i reattori, e i manoscritti di James Joyce ammuffirebbero in un cassetto.

Questo discorso è generale perché so di non essere l'eccezione fortunata: quest'anno, alla Titanus e altrove, i registi saranno liberi di esprimersi; sono tutti impegnati in opere ideate da loro, volute da loro, difese e imposte da loro. Una « nouvelle vague » non legata a miracolismi, a età, a scandali.

Ovviamente le nostre responsabilità sono aumentate in proporzione geometrica. Guai se a questa posizione produttiva dovesse corrispondere un insuccesso, o un successo solamente parziale, o un riconoscimento di élites.

Non arrivo a dire che presupposto della validità di un film sia il suo risultato commerciale, ma sostengo che un'opera pensata e realizzata con sincerità ed amore trova sempre il suo pubblico e i suoi riconoscimenti.

Potrà non avvenire in patria, poiché « nemo est propheta »; potrà non avvenire subito, poiché spesso il valore di un film sta proprio nella sua forza di anticipo sui tempi; potrà avvenire con lenta e sottile penetrazione e non di schianto, poiché il pubblico è restio, recalcitrante, va un po' preso e guidato a riconoscere i valori meno evidenti... Ma avviene. Avviene sempre.

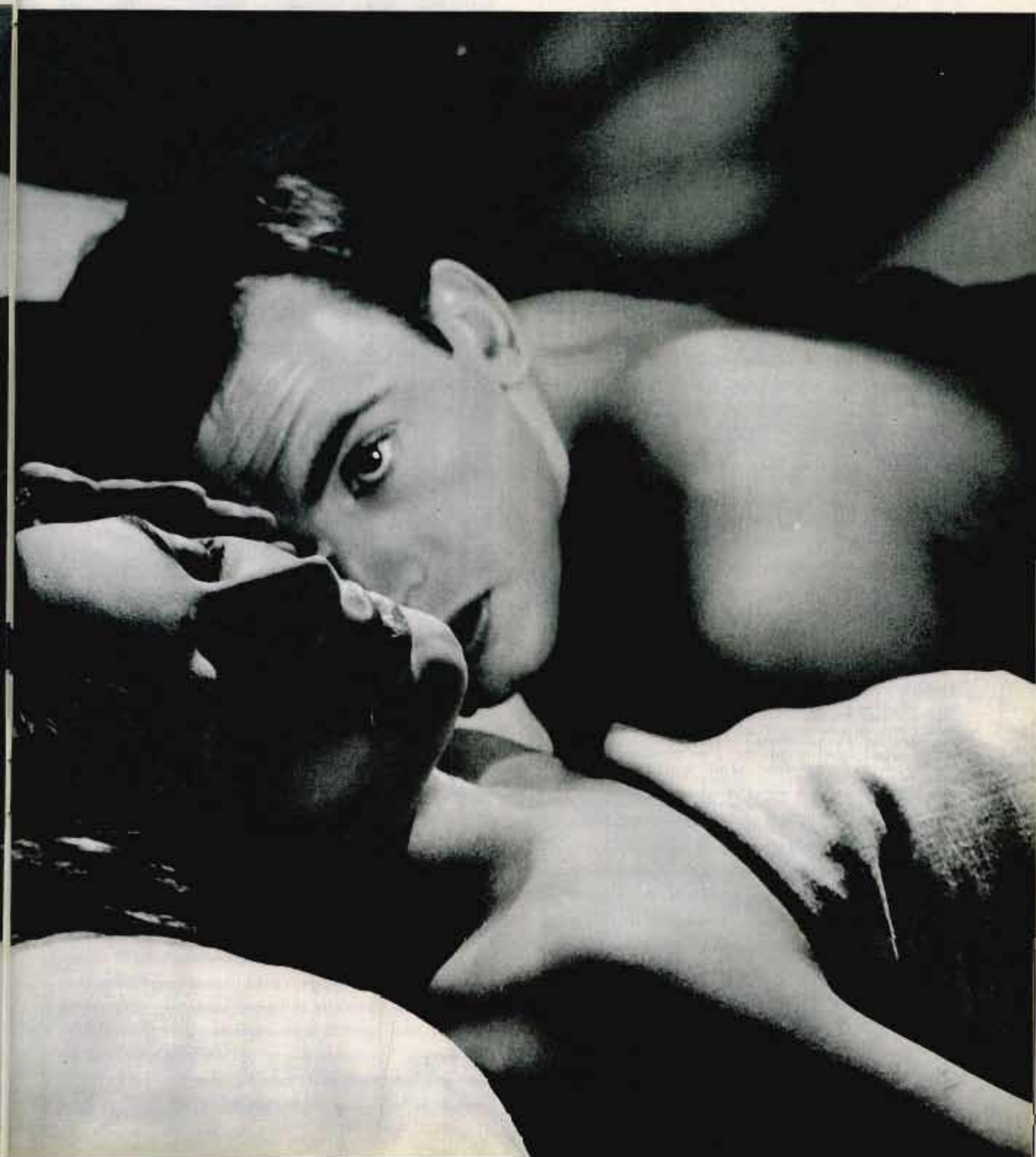
Così tocca a noi. Dato però che riconosciamo sempre così scarsi meriti ai nostri produttori mi sembra giusto sottolineare come questa volta non abbiano contrastato questo sforzo di rinnovamento ma si siano allineati anche ai tentativi più nuovi e coraggiosi.

VALERIO ZURLINI



Eleonora Rossi Drago, in una scena del film « Estate violenta », con J. L. Trintignant, l'attore francese rivelatosi ultimamente. La regia del film è affidata a Valerio Zurlini.

IN LIBERTA'
NTA



dialogo tra un venditore

Venditore. Documentari nuovi, documentari nuovi. Bisognano, spettatore, documentari?

Spettatore. Io i suoi documentari, li vorrei: ma siamo poi sicuri che siano nuovi? Poiché, proprio in quest'anno trascorso, mi è accaduto di veder per dodici volte il medesimo documentario abbinato a film diversi e, altre volte, un documentario che pure non avevo ancora visto assomigliava a tanti altri documentari turistici visti in precedenza che era difficilissimo distinguere questo dagli altri. Io non ho nulla in contrario ai documentari, anzi mi piacciono e dimolto: ma occorre che siano nuovi.

Venditore. Ella ha ragione, illustrissimo, ma io le prometto che questi documentari sono davvero nuovi. Fatti come quelli da Lei segnalati sono purtroppo accaduti: io mi auguro, tuttavia, che non abbiano a succedere più. Non lo dico solamente per Lei ma anche per noi stessi venditori di documentari perché gli incidenti accaduti fanno maggior danno a noi venditori che a Lei spettatore.

Spettatore. Va bene, voglio crederle, ma prima di acquistare il suo documentario vorrei che Lei mi spiegasse un po' come vanno in Italia questi nostri documentari e per che tanti inconvenienti abbiano a verificarsi.

Venditore. Con gioia, signore. Ella sa che abbiamo in Italia tradizione antichissima e illustre di documentari e documentaristi. Lei ricorderà Omegna che, forse primo nel mondo, piegò la macchina da presa al servizio della divulgazione scientifica e non ignorerà del pari che esolti dei nostri registi migliori al documentario si dedicarono con successo: da Blasetti a Rossellini, a Emmer e Antonioni. E saprà pure, illustrissimo, che abbiamo oggi giovani valenti che nel campo dei documentari fanno cose egregie. Vuol qualche nome? Eccoli: Maselli, Polidoro, Questi, Vancini, Petroni, Moscatelli, Risi, De Seta e molti altri tra i quali qualcuno men giovane ma non meno valente come, ad esempio, Petrucci.

Spettatore. Come accade dunque che i documentari che si vedono in giro siano più spesso brutti, che di docu-

DOCUMENTARI NUOVI

di PAOLO VALMARANA



mentari belli se ne vedano pochini e che il pubblico, di conseguenza, protesti?

Venditore. Gli è, innanzitutto, che esiste nei confronti dei documentari una dannosa prevenzione che fa parere sovente brutto anche quello che brutto non è. Si aggiunga che tal prevenzione non è del tutto ingiustificata poiché, molte volte, i documentari documentano solo la propaganda, turistica, politica o pubblicitaria e questa propaganda non è nemmeno abilmente suggerita ma spalata a piene mani come il burro su di una fetta di pane. Che ne direbbe Lei, signor mio, se accadesse la medesima cosa con i lungometraggi? Se lo immagina Lei *La maya desnuda* se fosse stato realizzato dall'Ente per il turismo



spagnolo e i personaggi fossero costretti a dire una battuta a Siviglia, l'altra a Barcellona, la terza a Madrid, la quarta e la quinta a Granada e a Toledo per far vedere le bellezze paesistiche d'Iberia? O se invece *La maya desnuda* fosse un film finanziato da una fabbrica di cosmetici e si vedesse per un terzo del film Ava Gardner intenta a disegnarsi le ciglia con i prodotti della casa Azeta? Crede Lei che il film avrebbe riscosso ugualmente gran successo? E che ne direbbe di un *Polcarpo* concepito in funzione di propaganda ad un prodotto energetico come il Proton, o per propagandare qualcuno di quegli apparecchi che fan divenire grandi i piccini? Così è, mio signore, e quando i documentari son belli, la gente fa orecchi da mercante e poco ci crede come dimostra un programma tutto di documentari e belli che fu proiet-

tato nella nostra città qualche mese fa e che incassò, al primo giorno, lire 23.000 (e fu visto cioè da una cinquantina di persone).

Ecco, illustrissimo, come stanno le cose. Ella vede i fattori che concorrono alla sfortuna del documentario cui va aggiunta una certa dannosa retorica comune anche ai nostri documentaristi migliori che ritengono di dover sostituire al testo opportuno di un documentario un testo di cattiva letteratura in cui poter agevolmente infilare vocaboli arcani ed ermetici purché altisonanti. Il documentario, signor mio, deve documentare, non propagandare da un lato o ermetizzare dall'altro.

Noi ci proponiamo, appunto, di eliminare gli inconvenienti accennati operando per risanare il campo e restituire questo genere cinematografico alla simpatia del pubblico. I nostri governanti ci hanno promesso di sostituire l'attuale regolamentazione con altra migliore e noi molto confidiamo che questo avvenga al più presto con grande soddisfazione di tutti. I giovani documentaristi, per loro conto, hanno promesso di non inserire più di quattro termini incomprensibili per ogni commento e di pensar sempre che le loro fatiche sono destinate al pubblico e non a conventicole di critici d'avanguardia. Con l'anno nuovo il documentario — auguriamocelo — comincerà a trattar bene noi venditori e voi spettatori e si principierà la vita felice.

Spettatore. Il Signore l'ascolti. Dunque mostratemi il documentario più bello che avete.

Venditore. Lei vuol davvero mettermi nei guai facendomi dire che un solo documentario è più bello degli altri. Permetta che Gliene faccia vedere almeno un gruppetto diminuendo i rimbrotti degli esclusi. Veda dunque *Pastori di Orgosolo* di De Seta, *Bambini al cinema* di Maselli, *Un selvaggio fra due guerre* di Caldana, *La gloria dei Medici* di Petrucci, *Magia lucana* di Di KGianni, *Gauguin* di Quilici, *Michellino* di Gallo, *Ignoti alla città* di Mangini, *Omad Po* di Questi, *Mafai* di Mida, *Matteotti* di Risi, *Paisani* di Moscatelli, *La lunga raccolta* di Fabbri, *Paese d'America* di Polidoro; altri ancora vi sarebbero, manca però, il tempo per vederli.

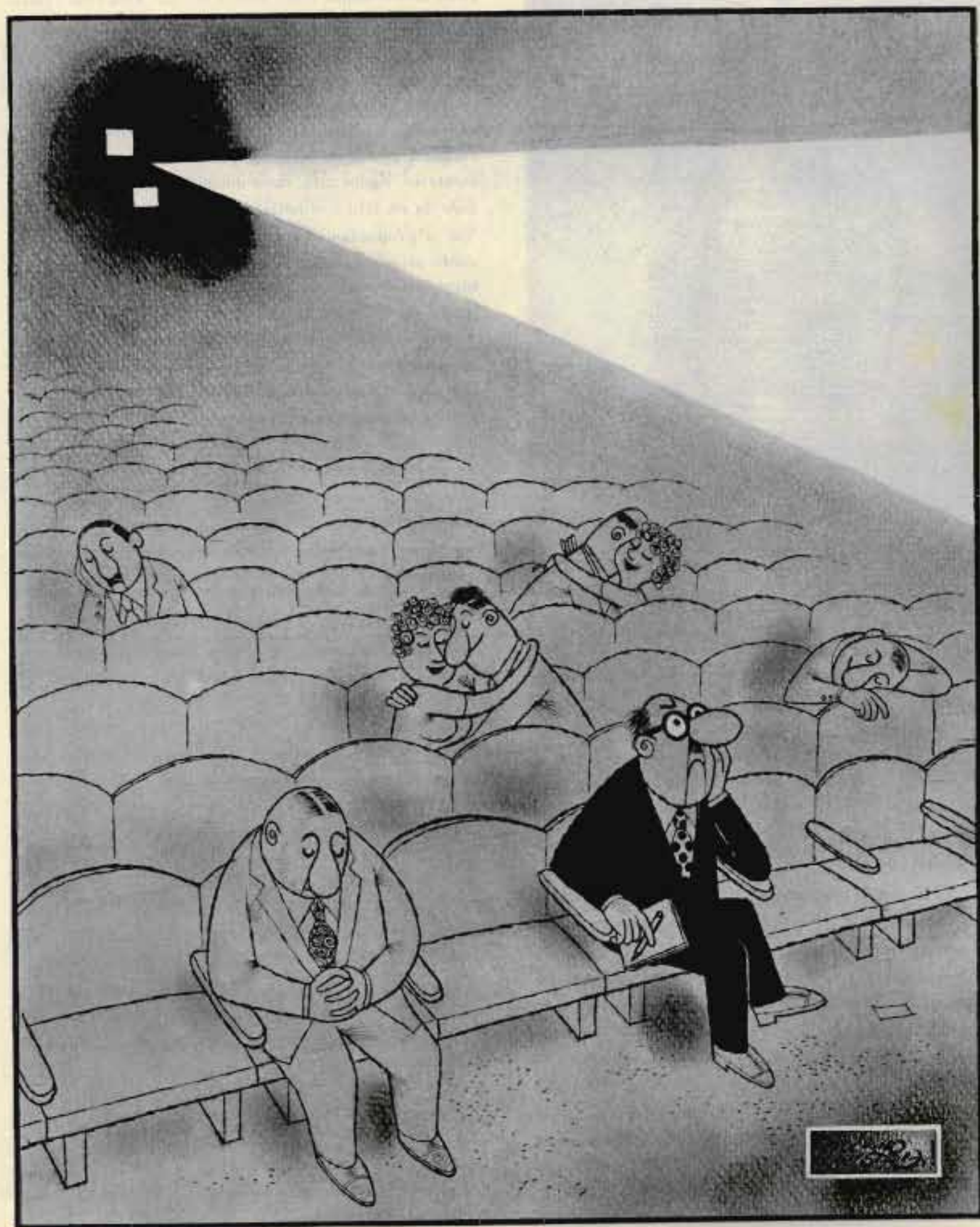
Spettatore. Belli davvero. Li piglio tutti.

Venditore. Grazie, illustrissimo, a rivederla. Documentari, documentari nuovi, nuovi davvero.

CRITICA E CINEMA

di PIERO GADDA CONTI

UNO SPE



TTATORE ATTENTO

Avendo cominciato ad occuparmi di critica cinematografica nel 1926 credo di avere oramai, dopo trentatré anni, delle convinzioni abbastanza stagionate su questo argomento... L'esercizio di una attività critica nel campo cinematografico è, di fatto, una attività alquanto eterogenea. Essa comprende, abitualmente, l'espressione di giudizi estetici (ai quali soli, in senso letterale, spetterebbe la definizione di "critica") ed altre varie ed utili, anzi necessarie, attività giornalistiche che "critica" propriamente non sono.

Tali sono la cronaca dello spettacolo, delle emozioni che ha suscitato, delle accoglienze che ha avuto: la polemica sugli eventuali messaggi e significati ideologici dell'opera; l'amplificazione degli insegnamenti che si possono trarre da un film... se era una pellicola che si proponesse di apprenderci qualcosa. E così pure il dare una larga messe di informazioni varie sul regista, sui suoi precedenti e su tutto ciò che possa inquadrare un film nel suo tempo e nella parabola biografica e culturale dei suoi creatori. Infine anche il confessare le reazioni puramente soggettive ed opinabili di chi scrive: le "esclusive, personali, unilaterali, faziose opinioni ed emozioni" (come scrisse Bonicelli) di uno spettatore.

Come il critico letterario è un lettore, ed il musicale un ascoltatore, il critico cinematografico è, anzitutto, uno spettatore come gli altri. Se fosse un essere separato e diverso, le sue impressioni rimarrebbero incommunicabili e prive di interesse, di mordente e di cordialità.

Il cinema è molte cose: arte, propaganda, adescamento di danaro, messaggio morale: testimonianza fondamentale circa il volto di un'epoca. Quindi anche il discorso sul cinema ha infinite possibilità e può variare, volta a volta, secondo il tipo di spettacolo che si abbia davanti. Critica in senso proprio è, invece, solo quella che si prefigge di dare un giudizio estetico: la ricerca dell'arte nel film. Quando il film non arriva all'arte, quando il fatto poetico non si è prodotto, si possono fare tutte quelle altre, e rispettabili, cose a cui ho accennato: ma critica propriamente detta non si può fare per mancanza della materia prima — la Poesia — su cui esercitarla.

Leggendo numerose e vivaci risposte ad una interessante inchiesta sulla critica cinematografica in Italia, (nel volume "Come si guarda un film" di Gambetti e Sermasi) ho constatato, con piacere, che la mia antica convinzione, — di origine crociana, — che la critica cinematografica non sia un fatto a sè stante, ma rientri nel quadro generale della critica senza aggettivi, è ormai, prevalente e quasi pacifica. L'unità del fatto estetico non esclude, infatti, la diversità dei mezzi di espressione.

Vediamo un po'.

Gromo rispose: "la critica cinematografica è critica; così come lo sono la critica d'arte, quella letteraria, e musicale"; e Chiarini: "la critica cinematografica non è altro che la critica dei film: il suo criterio non è diverso da quello della critica letteraria, musicale, artistica".

Bianchi confessa: "i principi da cui parto sono, in senso lato, quelli crociani: autonomia e sufficienza del fatto estetico". Bassoli sostiene che: "la critica cinematografica non può essere distinta, sostanzialmente, dalle altre forme di critica; mentre Aristarco, giustamente, afferma che: "il problema della critica cinematografica non differisce da quello delle altre arti".

E le citazioni potrebbero continuare. Ma, naturalmente, poichè il cinema ha un pubblico molto più vasto del romanzo o del concerto sinfonico, il critico non dimenticherà questo fatto fondamentale: e considererà essenziale anche la sua funzione di miatore, di divulgatore, di orientatore del gusto... e anche, — perché no, — della morale. Questa è, in particolare, la missione di quei critici che scrivono sui quotidiani o sui rotocalchi a grande tiratura. E' ovvio che, mentre nella saggistica che si pubblica su "Bianco e nero" o su "Cinema nuovo" (per fare solo esempi italiani) il fatto estetico può essere diffusamente studiato e discusso ed il discorso può diventare difficile e sottilmente argomentato, nei quotidiani, invece, dovrà prevalere, insieme ad una affabile chiarezza, la considerazione di tutti quegli altri aspetti di un film che abbiamo già lumeggiato: e che possono essere importanti e meritevoli di considerazione anche se non ci si trova, (come, di fatto, accade nella maggior parte dei casi), di fronte ad un vero e alto "fatto artistico". Il fatto spettacolare, il fatto culturale, il fatto polemico, ed il messaggio etico, sono temi sufficienti, perchè il critico (o cronista, o giornalista, o come altro lo si voglia chiamare in questi casi in cui propriamente non fa critica), rivolga un caldo e ampio discorso al suo pubblico. Dico "discorso" perchè anche il tono di questi interventi (come di quelli che si facciano alla radio od alla televisione) deve essere assai diverso da quello che si adotta scrivendo un saggio per dei lettori specializzati ed una udienza ristretta.

E' ovvio che specialmente su queste forme di critica, di cronaca, o di polemica, si fonda la benefica influenza che i critici possono esercitare sul pubblico, educandone il gusto; ed è su questa collaborazione che probabilmente contano i produttori, quando pensano alla critica: essendo evidente che la saggistica, anche se dice cose più acute e più profonde, non ha una diretta ed immediata risonanza sulle platee. I produttori, che devono, per necessità di cose, temperare vitalmente le ambizioni artistiche e le opportunità economiche, si affidano, io credo, soprattutto alla collaborazione dei "quotidianisti" per il dissodamento di un pubblico sempre più vasto.

La critica italiana è, probabilmente, in Europa, quella che, più di ogni altra, attribuisce importanza basilare al fatto estetico nel film e mi sembra particolarmente provvoluta e culturalmente preparata al suo compito: un compito tutt'altro che trascurabile nel vario panorama della vita intellettuale ed artistica del nostro Paese.

AVA

LA SPOSA BELLA

Vi sono personaggi della letteratura che non nascono per il cinema e non appaiono sullo schermo fino a quando non siano riusciti a trovare un loro volto, delle precise dimensioni ed una loro verità di rappresentazione. E' stato anche detto che la funzione dell'interprete è quella di una mediazione tra la creazione dell'autore e l'aggancio drammatico (o della sensibilità in genere) di una certa situazione sul piano del pubblico. Un personaggio può anche apparire più volte sullo schermo, in films diversi: è superfluo portare degli esempi.

Alcuni personaggi appariranno soltanto quando abbiano trovato i loro interpreti. Soledad, il personaggio di Bruce Marshall per "La sposa bella" era apparsa fino ad oggi un personaggio molto distante dalle possibilità del cinema. Soledad è cinica e romantica, fredda ed appassionata, ha l'ingenuità di una povera ragazza di campagna e vive momenti di un intenso vigore spirituale.

Da non meno di dieci anni "La Sposa bella" era stato considerato tra i possibili soggetti cinematografici; le pagine scabrose (di una scabrosità tutta particolare, che fa parte dello stile e della scrittura di Marshall) non erano un impedimento alla realizzazione cinematografica. Il protagonista con dei caratteri così precisi ed una costruzione così conseguente, tra il suo impeto represso e quel tormento che diventa a tratti mortificazione, penitenza, rampogna contro se stesso, può avere un volto, può essere immaginato nei panni di uno, due, tre attori. Soledad è un personaggio difficile a nascere.

La decisione di portare sullo schermo "La Sposa bella" affidandone la regia a Nunnally Johnson e la scelta di Ava Gardner per il personaggio di Soledad hanno una certa connessione: Johnson è arrivato alla regia dalla letteratura e da una vasta esperienza di soggettista e sceneggiatore. Per lui la scelta di un attore o di un'attrice per un personaggio non è un fatto di una rassomiglianza tutta esteriore; Johnson ha anche scritto delle commedie gaie, ha diretto dei films brillanti, ma ha puntato la scelta degli interpreti su una ricerca lunga, accurata, perfino pedante. Per Johnson Soledad ha il volto di Ava Gardner, l'unico volto possibile: non quello delle fotografie, ma quello del suo temperamento così ricco da apparire difficile.







Nella galleria dei personaggi che Ava Gardner ha fino ad ora interpretato non è difficile trovare le premesse per Soledad: da "Pandora" alla donna appassionata e romantica de "Le nevi del Chilimangiaro" dalla "Contessa scalza" all'irrequieta e contraddittoria protagonista di "Il sole sorgerà ancora", alla Duchessa d'Alba de "La Maia desnuda". Premesse, diciamo. E poi c'è quel tanto di spagnolo che la Gardner porta in se stessa e quella mutevolezza di atteggiamenti — come un cambiare di volto e di personalità — che è una delle sue caratteristiche.



I DIVI TRAMONTANO ALL'ALBA

DI GIULIO CESARE CASTELLO

Due volte nella propria storia il cinema italiano ha avuto un suo divismo, inteso come fioritura più o meno organica di personalità, dotate di un potere d'appello non limitato al pubblico nazionale. La prima volta fu all'epoca del cinema in stile *liberty*, in auge durante il secondo decennio del nostro secolo, e la seconda fu all'epoca d'oro delle così dette "maggiorate fisiche", nate entro il neorealismo e sviluppatesi come antitesi ad esso. Nell'epoca di mezzo — vale a dire nel cinema dell'era fascistica — un vero e proprio divismo italiano non si può dire sia esistito. O meglio, si trattava di un divismo domestico e provinciale, praticamente privo di sbocchi internazionali; il divismo di De Sica rubacuori e di Nazzari cavaliere senza macchia e senza paura. Fu tuttavia questa, anche, l'epoca in cui il nostro cinema perse — sotto il riguardo che ora ci interessa — la sua prima buona occasione, che si chiamava Isa Miranda. Finita la stoffa della diva, Hollywood non tardò infatti a porre la sua ipoteca sull'interprete de *La signora di tutti*, con il proposito di assicurare la successione della Dietrich tra le *vamps*. La spedizione americana della Miranda non approdò ad apprezzabili risultati, ma valse se non altro a rivelare più compiutamente una fotogenia, un prestigio decorativo, virtù, queste che — insieme con un effettivo talento di attrice — trovarono valorizzazione, dopo il ritorno in patria, da parte di Soldati in

Gina Lollobrigida, uno degli esempi classici di divismo a lunga scadenza, in una scena del film che la portò all'apice del successo: «Pane, Amore e Pasticceria».



Malombra, da parte sopra tutto di Castellani in *Zazà*. Il modulo dietrichiano era ancora tenuto presente, in misura quasi ossessiva, ma ciò non toglie che *Zazà* sia in certo modo stato il primo film italiano sonoro basato su una presenza suggestivamente "mitologica". A questo punto, ci si sarebbe aspettati che Isa Miranda diventasse la diva del cinema nazionale. (Non per nulla Visconti pensò a lei, subito dopo la guerra, per la sua non realizzata *Maria Tarnowska*). E invece, avvenimenti bellici, impietoso scorrere degli anni ed avvento rivoluzionario del neorealismo aiutando, la Miranda venne lasciata percorrere anzi tempo il viale del tramonto. Anche per la Valli venne l'esperienza hollywoodiana ed anche per lei si trattò (come del resto per tante attrici europee pur dotate) di una esperienza negativa. Ma che da anni ormai (con l'eccezione di *Senso*) una attrice con le doti ed il fascino della Valli sopravviva praticamente a se stessa è un fatto che non può trovare spiegazione se non nelle tare costituzionali del cinema italiano. Certo, il neorealismo — con il suo programmatico ricorso ad interpreti non professionisti — ha notevolmente influito sulla mancata creazione in Italia di una classe di attori per il cinema. Ma sarebbe troppo comodo e semplicistico attribuire ad esso tutta la responsabilità. Il fatto è che l'industria cinematografica italiana è un'industria che ha impiegato quasi quindici anni per "scoprire" Vittorio Gassman come attore cinematografico: dico come attore saporito e nello stesso tempo di "richiamo", non come ghignoso e stucchevole villain. (E si noti che da gran tempo ormai Gassman costituiva l'unico esempio di un divismo teatrale in Italia, cui grazie alla televisione si era poi aggiunto — sia pure non sullo stesso piano — quello di Giorgio Albertazzi, altro attore eccellente che con il cinema non ha avuto fortuna). Questi rilievi, trascinerebbero con sé un interrogativo antico quasi quanto il cinema: in che misura la richiesta del pubblico (addotta spesso dai produttori come "scusa" per certi loro discutibili indirizzi) condiziona la produzione dei film e in che misura tale richiesta è invece condizionata dall'offerta di un determinato tipo di spettacolo? Non è certo questa la sede per discutere un problema di tale portata: basti averlo fuggevolmente ricordato, come invito ad evitare pericolosi semplicismi. Torniamo quindi alla denuncia pura e semplice delle carenze e degli errori. Alla base dei quali vi è anche lo strepitoso successo inizialmente incontrato dalle "maggiorate" ed il conseguente culto ad esse relativo, un culto che è in linea con la nostra, postbellica "civiltà di rotocalco". È accaduto che qualcuna di queste opulente bellezze italiane, giunte sullo schermo senza la minima preparazione, sia diventata — cammin facendo — un'attrice, grazie alla convergenza di un istinto latente e di un serio impegno di lavoro. Ma la fortuna incontrata da questo tipo femminile e la maturazione espressiva raggiunta da alcune esponenti di esso sono circostanze sufficienti ad autorizzare il disinteresse che il nostro cinema ha dimostrato per Anna Magnani o per la stessa Ingrid Bergman, che era entrata a farne parte, sia pur legandosi per qualche anno all'opera di un solo regista? Sono circostanze sufficienti ad autorizzare il lancio "all'americana" (cioè concepito ed attuato con seria premeditazione pubblicitaria) di una procace creatura priva di titoli come interprete, ma ben decisa a non esordire se non quale pro-



Isa Miranda. Dopo la sua esperienza hollywoodiana, dove avevano tentato di assicurarsi con lei la successione della Dietrich, percorse lentamente il suo viale del tramonto dedicandosi ad altre esperienze artistiche che dimostrarono troppo tardi l'occasione che il cinema aveva perduto.

tagonista? Da un emblema del sesso può benissimo nascere un'attrice (gli esempi non mancano); ma bisogna saper dare tempo al tempo. Nessuna moda è eterna, forse nemmeno quella delle bellezze all'italiana. La star da sola non è sufficiente a richiamare il pubblico.

Non tutti i miti si dimostrano durevoli come quello di Nazzari, personaggio che ha sempre fatto appello a sentimenti elementari del pubblico e che ha graniticamente resistito alla guerra, all'avvento degli attori non professionisti, all'avvicinarsi degli stili e delle mode ed ha avuto un ciclo di popolarità senza riscontro in Italia (il caso De Sica è analogo eppur diverso, in quanto vi è stata una frattura ed un successivo mutamento di "ruolo"). D'altro canto, il divismo è un fenomeno che per sua natura esclude la casualità e l'improvvisazione: non per nulla l'espressione inglese equivalente è *star system*. Poiché di un sistema si tratta, sul quale è superfluo indugiarsi a fare considerazioni moralistiche, in quanto esso è strettamente legato alla natura del cinema-spettacolo. Il divismo è dunque una realtà; ma — anche se esistono, grazie al cielo, magnifici attori i quali non sono né saranno mai "divi" (Mastroianni è un esempio di casa nostra) — non è affatto detto che la "carica" mitologica non debba coincidere con un talento anche insigne di interprete (la Garbo insegna, sia pure come caso-limite). Ora, il guaio del nostro cinema, da trent'anni a questa parte, è quello di non essersi mai preoccupato di creare una vera e propria classe di attori, in senso pienamente professionistico, all'americana per intenderci. Con singole individualità, anche autorevolissime (e magari, come dicevamo sopra, impiegate senza criterio o lasciate addirittura inoperative) non si sostiene un'industria. Sarebbe per lo meno augurabile che le poche case produttrici degne di questo nome provvedessero per proprio conto alla creazione di vivai, da coltivare metodicamente e senza dannose impazienze.

DISCORDI PARERI SULLA "NUOVA

CHE C'E DI NUOVO NELL

In tre articoli, un dibattito sulle forze nuove del cinema. Le stesse cose che si scrivono oggi sui registi francesi erano già state dette, senza eccessivo impegno, tempo fa, per i registi italiani



Seduti allo stesso tavolo tre registi della «nouvelle vague» rispondono alle domande che vengono loro rivolte durante una conferenza-stampa (da sinistra a destra) Louis Malle (il regista di «Les Amants») Claude-Bernard Aubert (il regista di «Les trippes au soleil») ed Alexandre Astruc che già da qualche anno è stato accolto nel novero dei registi di sicuro impegno. I grandi giornali francesi, di tutte le opinioni politiche, hanno sostenuto i giovani registi dell'«ondata» concedendo anche largo spazio ad un animato dibattito in cui sono intervenuti i più autorevoli uomini di cultura.

A "NOUVELLE VAGUE",

DOMENICO MECCOLI

a proposito di "ondate,,

TUTTI gli occhi sono puntati sulla «nouvelle vague» francese. E' la moda del momento. La parola è ai registi che hanno meno di trent'anni. Ma a volte essi parlano troppo. Una ventina di costoro (il più giovane, Jean Daniel Pollet, ha appena ventidue anni) si sono riuniti a Cannes in occasione del Festival e hanno preso solenne impegno di lottare per fare film e non per fare carriera nel cinema. Questa mi sembra una frase priva di senso. Avrebbero dovuto impegnarsi a far carriera con buoni film, come Malle o come Chabrol, come Camus o come Resnais. I quali ultimi hanno più di trent'anni ma appartengono, riguardo all'attività cinematografica, alla generazione dei «nuovi».

Quali sono i principi che animano la «nouvelle vague»? Quello fondamentale è di realizzare film con assoluta libertà, di seguire la propria ispirazione. E' l'unico principio comune a tutti. Per il resto, sarebbe vano tentativo definire il carattere del movimento, come fu invece possibile definire neorealismo il cinema italiano del dopoguerra. E' un neoromanticismo, si è detto. Un neolirismo. Un anarchismo romantico. Inutili sforzi, anche se ciascuna di queste o di altre definizioni ha una giustificazione e una base.

Tuttavia, credo che abbia ragione Truffaut, lancia spezzata della «nouvelle vague»: «Tra di noi ci sono differenze sostanziali. Certo, ci conosciamo, ci piacciono gli stessi film, ci scambiamo con simpatia le idee, ma quando si giudicano sullo

schermo i risultati delle nostre realizzazioni, si constata che i film di Chabrol non hanno nulla a che vedere con quelli di Malle, i quali non hanno nulla a che vedere con il mio. I film dei giovani cineasti rassomigliano straordinariamente alle persone che li fanno».

Del resto, non è questo che importa. Che bisogno c'è di classificare? Perché dovrebbero esserci delle identità? L'importante è che questi giovani — intemperanti e iconoclasti quanto volete — abbiano creato un fenomeno che per il cinema è tutta salute. Avanzano a ondate come truppe d'assalto inebriate. Non appena riescono a racimolare qualche milione (dal padre, dal nonno, dagli amici, o anche da un produttore in vena di mecenatismo, partono all'attacco. Ce n'erano venti al raduno di Cannes, e ne mancavano un'altra ventina. Qualcuno si ritira, o crolla, o si mimetizza; qualcuno arriva. E vince i festival, incuriosisce il pubblico. Ci saranno in mezzo sbruffonate e montature, ma c'è anche molto di positivo. Il cinema trova nuovo slancio e nuovo entusiasmo proprio mentre traversa il suo momento più difficile: questo è l'importante. Tanto più che i francesi della «nouvelle vague» non sono soli. Qualcosa di nuovo si nota in America, si nota in Inghilterra e si nota, se Dio vuole, in Italia.

Anzi, è stato proprio in Italia che si è per la prima volta avvertita la spinta dei giovani. La Giuria della Mostra di Venezia del 1955, di cui facevo parte, fu criticata per aver distribuito, oltre ai premi principali, un

certo numero di medaglie. I soliti contentini, si disse. Non si trattava dei soliti contentini. Tra il primo premio a Dreyer e quelle medaglie in coda c'era un intimo nesso perché esse furono assegnate a un gruppo di giovani o, comunque, di nuovi registi. Astruc e Masetti fra altri di varia nazionalità. Ed ecco poi, l'anno scorso, la giuria della stessa Mostra portare alla ribalta, a pari merito, Louis Malle e Francesco Rosi. La espressione «nouvelle vague» non era ancora nata ma, quando nacque, Malle ne divenne, a buon diritto, l'esponente più in vista. Rosi, invece, rimase isolato. Nessuna «ondata» lo ha trascinato con sé assieme ad altri registi giovani o nuovi che pure in Italia ci sono, nessun «movimento» ha messo lui e gli altri in condizione di sentirsi una forza, con tutti i vantaggi, di ordine particolare e generale, d'ordine psicologico e materiale, che ne possono derivare. (Per sua fortuna, qualcuno col sale in zucca gli ha affidato subito un secondo film: «I magliari»).

Se le cose fossero state in un altro modo, Valerio Zurlini non avrebbe dovuto aspettare cinque anni per realizzare il suo secondo film. Il suo primo film, «Le ragazze di Sanfrediano», suscitò un grande interesse. Scrisse Filippo Sacchi: «E' un film incantevole, è un piccolo capolavoro». Aggiunse: «Zurlini è un regista nato». Ma, dopo questa constatazione, con scaltrita saggezza osservò: «Dio gliel-

la mandi buona». E Mario Gromo: «Finalmente. Una buona boccata d'aria, vivida, fresca, primaverile. E la dobbiamo a Valerio Zurlini, un giovane fino a ieri quasi ignoto (se ne conosceva un paio di documentari) e che oggi, con questo suo primo film, rivela un suo innegabile talento registico, sensibile, acuto e soprattutto... esperto».

Vedete? Sono le stesse cose che si scrivono oggi dei giovani della «nouvelle vague». Ma siccome in Italia di «ondate» non ce n'erano, Zurlini rimase sul bagnasciuga. Ora farà «L'estate violenta». Bentornato.

Comunque, il momento sembra favorevole ai nuovi registi. Dopo decine e decine di documentari, si affaccia alla regia del lungometraggio Giulio Petroni con «La 100 chilometri» che non è né un documentario né un film sportivo, ma il racconto di un complesso di fatti che si svolgono intorno a questa gara podistica. E Giovanni Loy trova il modo, con «Il coprifuoco», di fare finalmente un film che meglio dei suoi due precedenti risponde alla sua personalità, con intendimenti ben chiari. «Per me — egli dice — l'essenza del cinema è lo spettacolo; ma lo spettacolo non può reggere senza una somma di sicuri dati artistici».

Altri nomi dimentico. E altri se ne aggiungerebbero subito, ne sono sicuro, se troppi ostacoli non li frenassero, se trovassero più coraggio in se stessi e più fiducia negli altri.

NON sono giornalista e il lettore, nel perdonarmi, voglia considerare le parole che seguiranno non come un articolo ma come lo sfogo, maldestro, di chi cerca di comunicare alcune sincere, personali, e parzialissime sensazioni, provocate da un mio recente soggiorno in Francia.

Oggi i francesi sono afflitti da molti malanni: la guerra persa in Indocina, la guerra che combattono in Algeria, il fascismo, i paracadutisti, la soggezione economica alla Germania, una polizia non del tutto onesta, una magistratura non del tutto indipendente, un fisco ingiusto, la tremenda devastazione, con paesi interi popolati da storpi e idioti, provocata dall'alcolismo: ebbene i francesi restano sempre convinti che la Francia sia il centro del mondo.

Traducete questa convinzione in termini cinematografici e vi spiegherete i risultati del festival di Cannes e il fenomeno della cosiddetta «Nouvelle vague» o nuova ondata. I francesi, valendosi della loro antica e redditizia capacità dell'auto-esaltazione e dell'auto-

celebrazione, a un certo punto, quando c'era bisogno, hanno inventato la nuova ondata, e l'hanno lanciata sul mercato con questi slogan: «un soffio di poesia e di freschezza», «la camera-style», «Giovannissimi Registri Rivoluzionari Letterati Scrittori Neolirici Neo-romantici». Non c'è da stupirsi: i francesi sono famosi per saper imporre le loro mode e i loro prodotti culturali. Quello che veramente sbalordisce è che quasi tutta la stampa qualificata italiana e molti autorevoli rappresentanti del nostro cinema si siano affrettati ad avallare, abbracciare, sostenere e accanitamente propagandare i nuovi dogmi dei nuovi poeti della nuova ondata. Ci è capitato di leggere ripetuti inviti «a dare macchine da presa 16 mm. a giovani di buona volontà» e amare constatazioni come questa: «In Italia invece i giovani sono più vecchi dei vecchi...». Tutto ciò a commento della assegnazione del primo premio del Festival di Cannes a «Orfeu negro», il film da tutti considerato come il prodotto più felice della «nouvelle vague». La cosa

è sconcertante e merita alcune pedanti informazioni. Il produttore francese Gordini realizza nell'ultimo decennio una serie di film di grande coraggio e di grande impegno culturale: «Lo Idiot», «Marie du port», «Dedée d'Anvers», «Un homme marche dans la nuit», «La ronde», «Juliette ou la clef des songes»; alle qualità artistiche i film purtroppo non uniscono grandi qualità spettacolari e il signor Gordini, nel 1958, ha bisogno di capitali e li va a cercare in Brasile. Li trova, a patto che giri il suo film in Brasile e su una certa pièce di autore brasiliano. Il signor Gordini non ha scelta: accetta e compra la pièce indicata. Torna a Parigi e affida la redazione del copione al collaudatissimo ed esperto sceneggiatore francese Jacques Diot. Ultimata la sceneggiatura il signor Gordini cerca il regista: finalmente, libero e consenziente, ecco Albert Camus. A leggere certa stampa si tratterebbe di un giovanissimo inesperto tutto fuoco, poesia, e nuova linfa.

Il «giovannissimo» Camus ha invece 46 anni. Lo Scrittore Che Per Meglio Esprimersi questa volta userà la macchina da presa invece della penna è un tecnico di solido mestiere che ha lavorato come aiuto-regista in 50 (leggasi proprio 50) film, che ha scritto molte sceneggiature, che ha già diretto molti documentari e un film a soggetto. L'idea (del produttore), è buona, la sceneggiatura (di Diot) anche, il Brasile (imposto dai finanziatori) funziona, il film costa poco perché è stato preparato per un anno intero, il regista grazie a Dio non è un intellettuale adolescente quindi ha mestiere quindi gira bene: il film vince il primo premio a Cannes. Normalissimo. Meno normale, ma tollerabile, che la stampa francese parli di nouvelle vague: si tratta più di ufficio-stampa che di stampa, e fa il suo dovere. Addirittura paradossali e umoristici i commenti degli imparziali critici italiani e i loro inviti alla poetica del 16 mm. e ai film senza sceneggiatura.

Altro giro, altro regalo: il caso Malle. E' giovanissi-

mo, d'accordo. Ma è anche ricco, e furbo. Produce coi soldi suoi e dirige il primo film, «Ascensore per il patibolo», che costa molto e incassa poco. Nel secondo film «Le amants», descrive minuziosamente sette amplessi, con forti raccomandazioni riesce a far passare il film in censura, il film esce e incassa cifre colossali. Allora Malle dichiara che per lui penna e macchina da presa sono la stessa cosa, e che lui quando concepisce i film non pensa al pubblico. In Italia gli credono tutti e stabiliscono che Malle apporta al cinema europeo «motivi e sensibilità inedite» e che indica la strada del neo-romanticismo. Solo il pubblico capisce che si tratta di vecchia pornografia: provate a tagliare i sette amplessi e vedrete dove va a finire il neo-romanticismo e il grande successo spettacolare. Ebbene la giuria di Venezia, non paga di aver privato l'eccellente «La sfida» del primo premio assoluto (a Cannes, con un film francese, non sarebbe successo), abbassa il film di Rosi al livello de «Les amants» assegnando un premio speciale ex-aequo ai due film.

E veniamo al caso più clamoroso: i due film di Claude Chabrol, anch'egli giovane, ricco, produttore di se stesso. I personaggi principali de «Le beau Serge» sono: un marito ubriaccone, una moglie incinta e malmenata, una ragazza cinica e ninfomane, un giovanotto in preda alla tisi. Siamo in pieno feuilleton: Dumas, Mastriani, il peggior Zola. Il tutto raccontato male, scucito, spesso incomprensibile persino nella geografia dei luoghi e nella posizione dei personaggi nell'ambiente. Un film che in Italia non sarebbe uscito. Gli esercenti l'avrebbero rifiutato. Con piena ragione. In Francia Chabrol riesce a ottenere dalla commissione un premio di qualità di 35 milioni di franchi. Poiché per legge lo stato si riprende il premio di qualità solo sugli utili del film, il film viene piazzato in un cinema dei Champs Elises e tenuto lì quattro mesi, con una media di 20 (dico 20) spettatori a sera. L'altro film di Chabrol, «Les cousins», è stato definito «saporito ma





Roger Vadim (ch'è qui in compagnia dell'attuale moglie, Annette Stroyberg) è considerato un antesignano della «nouvelle vague». A sinistra Claude Charrier, lanciato da Carné in «Les tricheurs» il film sulla gioventù bruciata francese.

diseguale» dagli stessi recensori francesi. Non c'è altro da aggiungere.

A questo punto in Italia si parla di «cinema europeo rinsanguato da nuova linfa poetica», si dice che «...la Francia ha conquistato la supremazia europea perduta dall'Italia...». Sono affermazioni tradotte letteralmente dal francese. Invece di imitare i francesi esaltando la nuova ondata e i nuovi poeti, sarebbe meglio imitarli in altre cose: la libertà concessa dalla censura, i premi di qualità distribuiti senza limitazione di cifra, il continuo sostegno pubblicitario della stampa, della radio e della televisione, che finiscono per obbligare lo spettatore francese

a vedere i film francesi piuttosto che i film stranieri. I critici italiani invece si vergognano di esaltare i film italiani, e riescono a fare riserve anche per film straordinari come ad esempio «Il grido» e «L'uomo di paglia», volentieri e spesso stroncano addirittura volgarmente (mi riferisco ad un noto critico di un giornale romano del pomeriggio) films seri, onesti, veri, efficacissimi come ad esempio «Un uomo facile» del debuttante Paolo Heusch. In Francia Heusch e il suo film sarebbero già assurti alla gloria della nouvelle vague, in Italia non ne parla nessuno. In Francia, intorno a ogni film francese, bello o brutto, la

stampa, la radio e la televisione, creano attenzione, curiosità, fiducia. In Francia il governo, con la censura liberalissima e i premi di qualità, appoggia il film francese. In Italia la radio e la televisione non perdono occasione per denigrare il cinema; la censura è un argomento che chissà perché i critici di quasi tutti i giornali affrontano così di rado.

In Italia ci sono giovani registi per riempire cinque ondate, e per realizzare almeno 10 ottimi film all'anno. Vi cito solo alcuni nomi a casaccio: Rosi, Zurlini, Casadio, D'Amico, Bolognini, Baldi, Maselli, Quilici, Fulci, Petroni, Russo, Questi, Vanzi, Ferrari, De Seta, Petri... e potrei continuare.

Se un bisogno si sente non è quello di affidare macchine da presa 16 mm. a giovanotti di belle speranze ma esattamente il contrario: far lavorare gli autori italiani in un clima più dignitoso, più specializzato, più professionale, in un'atmosfera di maggiore libertà e di maggiore fiducia, confortata dall'esistenza di un'opinione pubblica attenta e favorevole: un'atmosfera che permetterebbe la realizzazione di film ricchi d'idee, di appassionato e paziente lavoro, veri, onesti, vivi, efficaci artisticamente e spettacolarmente, per un pubblico che si va facendo sempre più ricettivo e sempre più assetato di temi nuovi.

Dopo il gran parlare, e i pianti, e gli strilli di protesta, il mondo della produzione romana di film si è messo tranquillo: *maiora premunt*, come si dice. Progetti innumerevoli sbocciano, fioriscono e spesso reclmano il mesto capo tra una cenetta e l'altra nelle accoglienti trattorie; l'indulgente estate romana avvolge tutto in una dorata caligine foriera di nuovi patemi autunnali. Arte che è arte sino ad un certo punto; industria spericolata e nervosa; artigianato convulso e improvvisatore; curioso mestiere nel quale intelletti tra i più vivaci del nostro tempo devono consumare una buona quantità delle loro energie creatrici per persuadere produttori insipienti e interpreti di fresco distolti a meno brill-

lanti impegni che il cinema non è riservato al sottobosco della cultura nazionale; il cinema vero aspetta che dal contrasto di interessi e passioni, dalla furia sentimentale degli uni e dal calcolo ragionato e ragionieresco degli altri, nasca qualcosa che gli spettatori di buon gusto possano vedere senza gravi attentati al loro sistema nervoso.

Buone notizie, in questo senso, sono giunte da Cannes; malgrado gli errori grandi e numerosi, le mostre del cinema (Cannes e Venezia) hanno ancora grande prestigio nel mondo del cinema. Imporsi ad un festival, cheché ne dicano i soliti denigratori, significa far salire le proprie quotazioni al mercato dei film. L'ha dimostrato il recente festival di Cannes, a conclu-

sione del quale compratori e distributori di pellicola impressionata avevano acquistato tutti i film, purché fossero francesi. Dopo il festival, è regola vecchia, viene il mercato. Questo i francesi hanno dimostrato di aver intelligentemente compreso e sulla scia di quattro o cinque lavori di rilievo sono riusciti a vendere all'acquirente straniero anche gli scarti, il ciarpame, le pellicole di poco conto. Con l'etichetta della *nouvelle vague* i francesi stanno invadendo i mercati con le loro pellicole, come, non molti anni fa, riuscivamo abilmente a fare noi, contrabbandando come *neorealiste* anche le opere delle mezze calzette dello schermo.

All'industria cinematografica italiana questa importanza dei festival che si riflette sul mercato da qualche anno sfugge. La ragione è una sola: il cinema italiano è stato per troppo tempo malato. Dopo una stagione di splendori che ancora dura nella memoria di tutti, un'aria pesante e faticosa è scesa sui nostri stabilimenti. Molti produttori credettero di guarire i mali fingendo di ignorarli. Perché qualcuno si riassestò le ossa con quelle pellicole dialettali in cui si è annidato tutto il cattivo gusto che sanno esprimere i soggettisti e gli sceneggiatori italiani, si è creduto di aver trovato in questo filone la chiave di volta di tutti i problemi del cinema italiano.

Pochi sono riusciti a rendersi conto che oggi il cinema conosce le stesse preoccupazioni che alcuni decenni fa inflisse al teatro. Dopo un periodo di incontrastato dominio, alcuni temibili concorrenti sono sorti all'orizzonte e vogliamo alludere non solo alla televisione. Oggi assistiamo a notevoli mutamenti nelle abitudini del pubblico che è divenuto, grazie al pallido rettangolo della televisione, più casalingo. Meglio avrebbero fatto a studiare le trasformazioni psicologiche prodotte nelle abitudini della gente dalla televisione invece che adoperarsi per superare momentaneamente l'impasse che il ci-

nema tuttora attraversa, impasse che si traduce, è inutile cercare di nascondere la verità, in una perdita annua di miliardi. Se durante la settimana la televisione tiene la gente a casa, alla domenica l'automobile e il motoscooter invitano a correre all'aria aperta. La conseguenza diretta di simili mutamenti nelle abitudini della gente è una tendenza del pubblico a frequentare meno le sale cinematografiche.

L'incapacità di cogliere la nuova dimensione del gusto introdotta nel pubblico dalla televisione è uno dei motivi fra i più importanti che spiegano il momento difficile che attraversa il cinema italiano. Ve ne sono altri, naturalmente molto cospicui che riguardano in varia misura tutti coloro che lavorano nel cinema, soprattutto l'incapacità di essere "forti" nei confronti della censura. I timori che assalgono i cineasti italiani ogni qual volta c'è da portare in porto un film audace e coraggioso sono la diretta conseguenza di un atteggiamento sbagliato nei confronti della censura. Il mondo del cinema italiano è troppo slegato, manca cioè quella coesione che, ad esempio, i cineasti francesi hanno trovato quando si è trattato di affrontare le battaglie decisive per la libertà di espressione.

Sbagliati, a nostro avviso, sono i rapporti che il cinema ha con il potere politico e con la censura da cui discendono le leggi di protezione. So che è difficile cogliere nella selva cinematografica italiana le linee direttrici che consentano di vedere chiaro e di non smarrire la giusta via. Non dovrebbe essere difficile identificare nella censura, e soprattutto nel "consiglio" che i funzionari della censura danno officiosamente ai produttori, il maggior pericolo per il fecondo sviluppo, nel senso della libera intelligenza, della nostra produzione.

Sarebbe assurdo proporre, sic et simpliciter l'abolizione di ogni controllo sulle pellicole cinematografiche; né sembra per le obbiettive ragioni che tutti cono-



ogni colpa

sciamo, che sia proprio l'Italia il paese più adatto per attuare in questo momento un provvedimento che suonerebbe poco meno che rivoluzionario. Non c'è spirito liberale in grado di comprendere codesta impossibilità alla sua semplice enunciazione. Secondo noi, se resta come ideale ciò che suggeriscono molti, di affidare cioè alla magistratura il compito di intervenire nei casi in cui sia offesa la pubblica decenza, come avviene per i libri, resta però per i critici di buona volontà un margine utile di lavoro: la protesta contro gli errori della censura e il controllo sui tentativi sempre risorgenti di soffocare, con vari pretesti, le voci più libere e intelligenti del nostro cinema.

Per combattere efficacemente la censura bisogna essere concordi e soprattutto trovare nuove formule da introdurre al posto delle leggi protettive. L'aiuto dello stato, se è stato in altri tempi utile alla rinascita del cinema, per una logica inesorabile finisce per diventare una grave, insormontabile remora per il suo libero sviluppo. Ora che si trova in difficoltà, il mondo del cinema italiano rivela il suo grave difetto di non essersi costruito solide basi autonome e di dover sottostare al "ricatto" dello stato. Le prospettive, però, sono meno preoccupanti di quanto lo fossero anni fa; ci sembra di cogliere elementi incoraggianti nei film che l'industria italiana ha messo in opera nei primi mesi di quest'anno. Film come *Il magistrato*, di Zampa, *I magliari* di Rosi, *L'estate violenta* di Zurlini, *Il pasticciaccio* di Germi, *Rocco e i fratelli* di Visconti, per citare solo qualche titolo, testimoniano — non vorremmo sbagliarci — che le critiche mosse agli sbagliati orientamenti del cinema dalla stampa più consapevole cominciano a dare buoni frutti.

Claude Chabrol (a sin.) è in testa al gruppo della «nouvelle vague». Viva è l'attesa del suo film «A double tour», che sarà distribuito in Italia dalla Titanus. A destra: Agnes Laurent.



FINE



DI MARIO SOLDATI

Si parla tanto della censura cinematografica, si protesta da tutte le parti perché è troppo severa, si teme che la nuova legge stringa ancora di più i freni... e nessuno, finora, ha osservato che sono permessi ai minori di 16 anni moltissimi films che i bambini non dovrebbero poter vedere. Si tratta di tutti quei films che contengono gratuite scene di brutalità e di crudeltà. Film di avventura o film dal soggetto classico o mitologico, svolto secondo la sceneggiatura del peggior fumetto. Le scene culminanti sono di assassini, massacri e torture.

Chesterton, in un famoso saggio, dimostrò quanto sia assurdo proibire ai fanciulli la lettura dei libri con storie misteriose e paurose e la visione di spettacoli o

di films dello stesso genere. Il bambino, disse Chesterton, ha un'immaginazione molto più coraggiosa dell'uomo: il bambino gode di sentirsi spaventato; il mistero e l'orrore lo affascinano. Non c'è nulla da temere: è così che il bambino prevede la vita poeticamente, e quasi vi si prepara.

Ma Chesterton alludeva all'orrore poetico e misterioso delle storie gialle; mentre gli spettacoli, o le scene brutali e crudeli a cui alludiamo, non hanno nulla di misterioso e di poetico. I bambini non le amano e vi si abituano soltanto perché le ritrovano puntualmente nella maggior parte dei films che oggi essi sono condotti a vedere.

Invece di accanirsi contro le scene erotiche, che non danneggiano nessuno, e lasciano indifferenti i bambini, la censura farebbe molto meglio a occuparsi di queste sequenze, o di queste inquadrature, dove si esalta soltanto la forza selvaggia e gl'istinti bestiali dell'umanità.



22 pittori per il cinema

*marcello avenali
mario cimara
giovanni consolazione
giorgio de chirico
eliano fantuzzi
franco gentilini
virgilio guzzi
carlo levi
mino maccari
giuseppe migneco
sante monachesi
luigi montanarini
aldo natili
giovanni omiccioli
fausto pirandello
enotrio pugliese
domenico purificato
fulvio saini
anna salvatore
giovanni stradone
franco villoresi
alberto ziveri*



Carlo Levi - ROCCO E I SUOI FRATELLI



G. Omiccioli

Giovanni Omiccioli - IL TERREMOTO A MESSINA





Fausto Pirandello - EN PLEIN SOLEIL



Enotrio Pugliese - LA BATTAGLIA DI MARATONA



G. de Chirico

Giorgio de Chirico - FERDINANDO RE DI NAPOLI



MONACHES!

Sante Monachesi - RISATE DI GIOIA

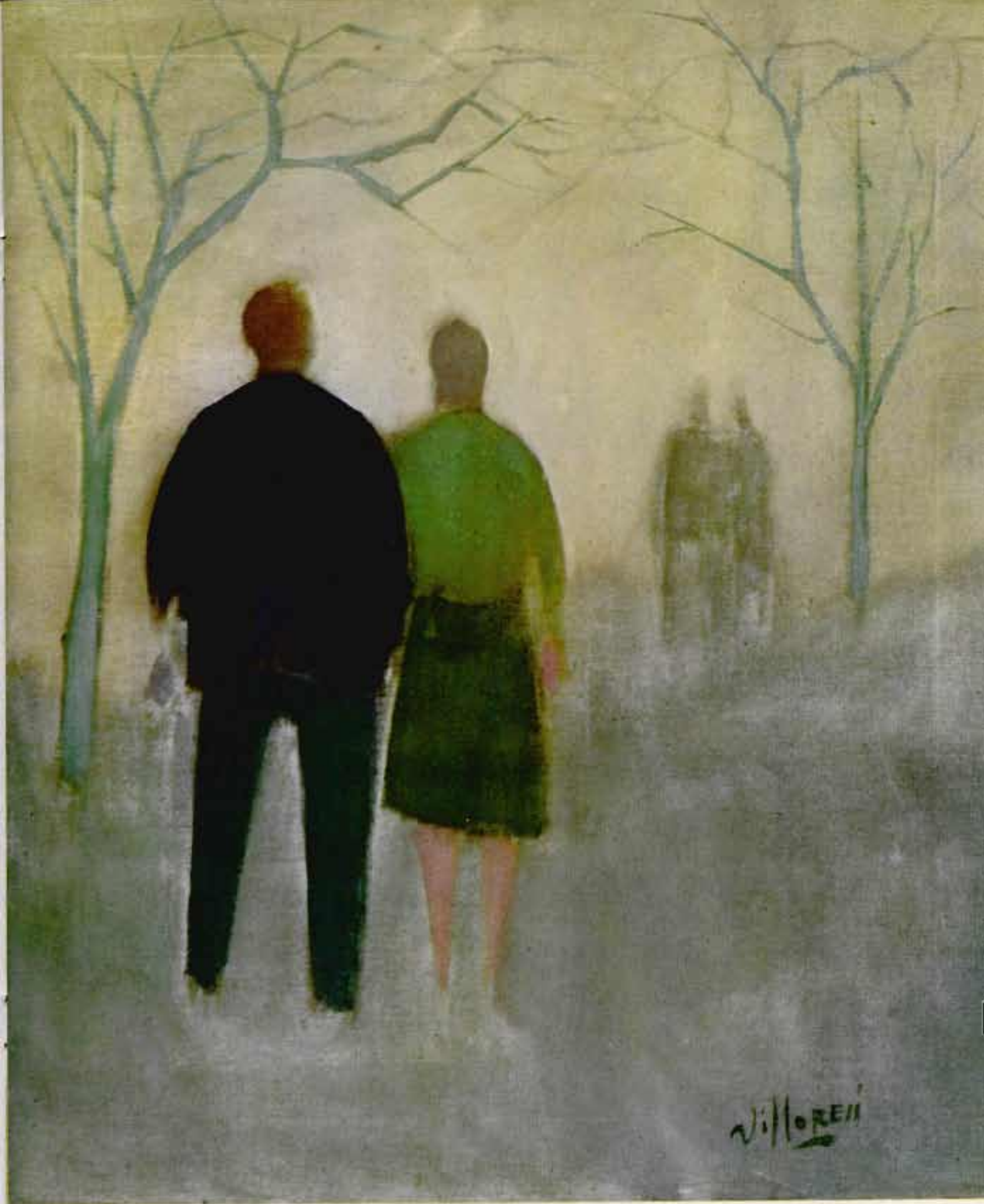
Purificato



Domenico Purificato - OLIMPIA



minerva



Franco Villoresi - A DOUBLE TOUR



Anna S. 1/10/04



L. Montanarini - 59

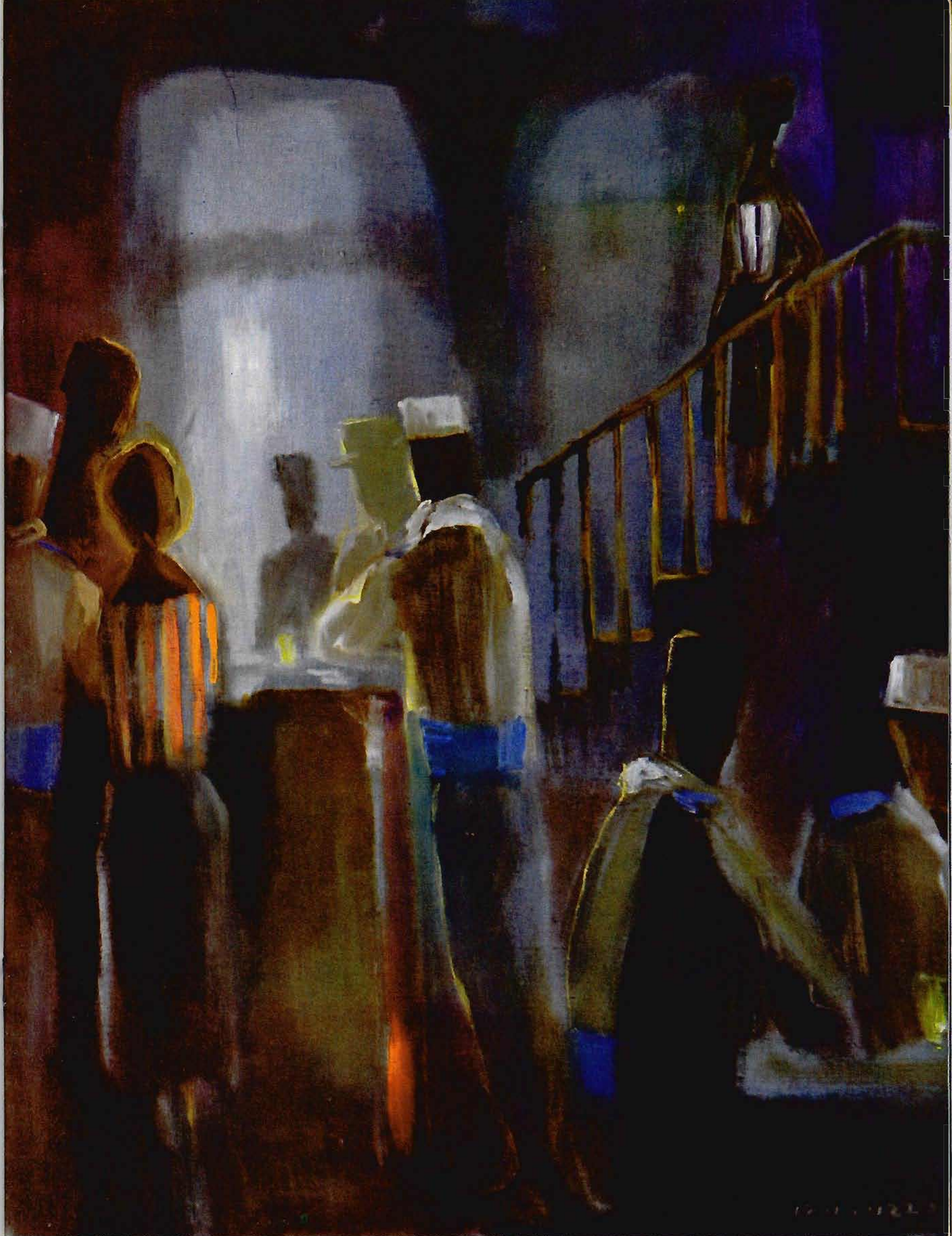


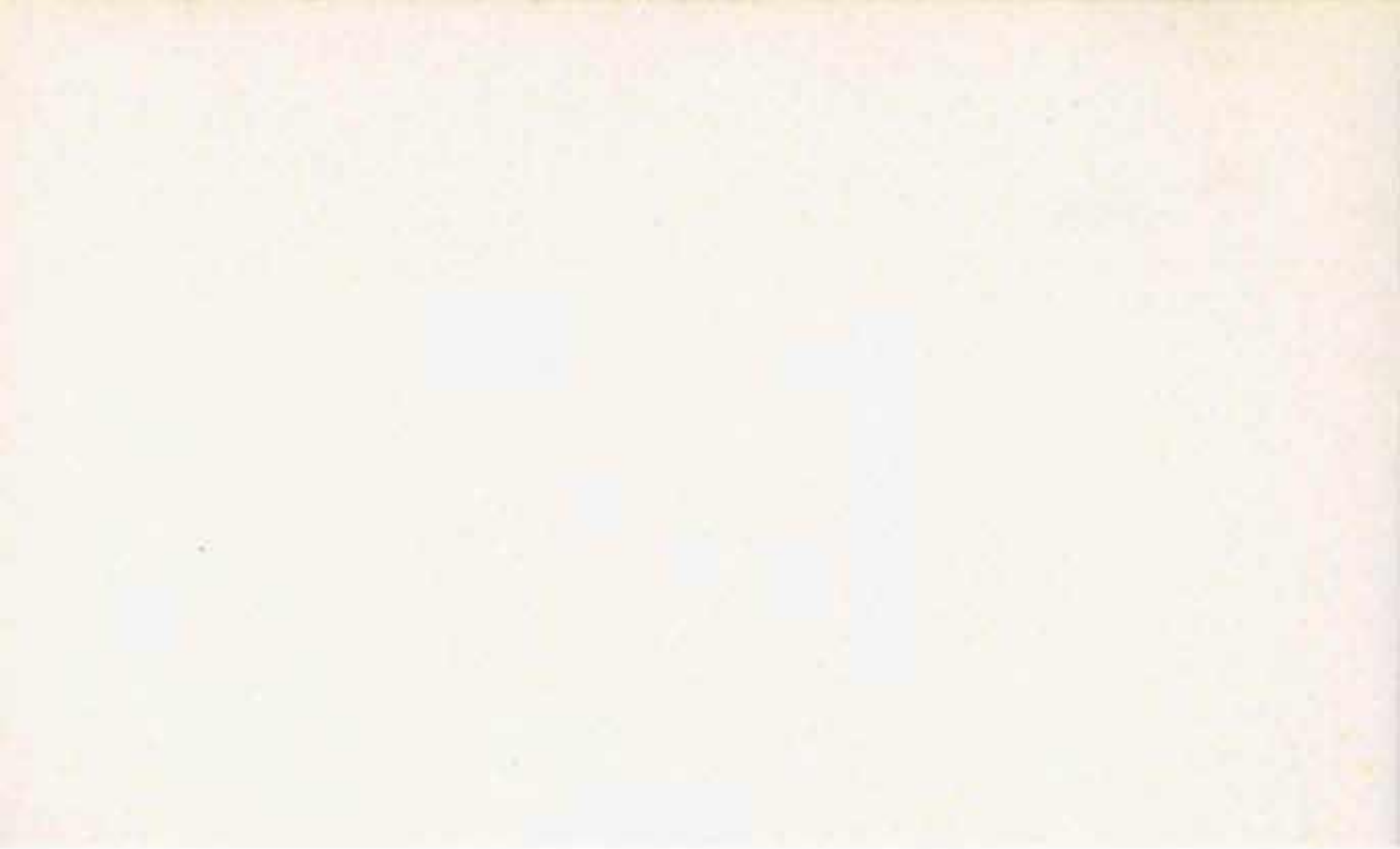


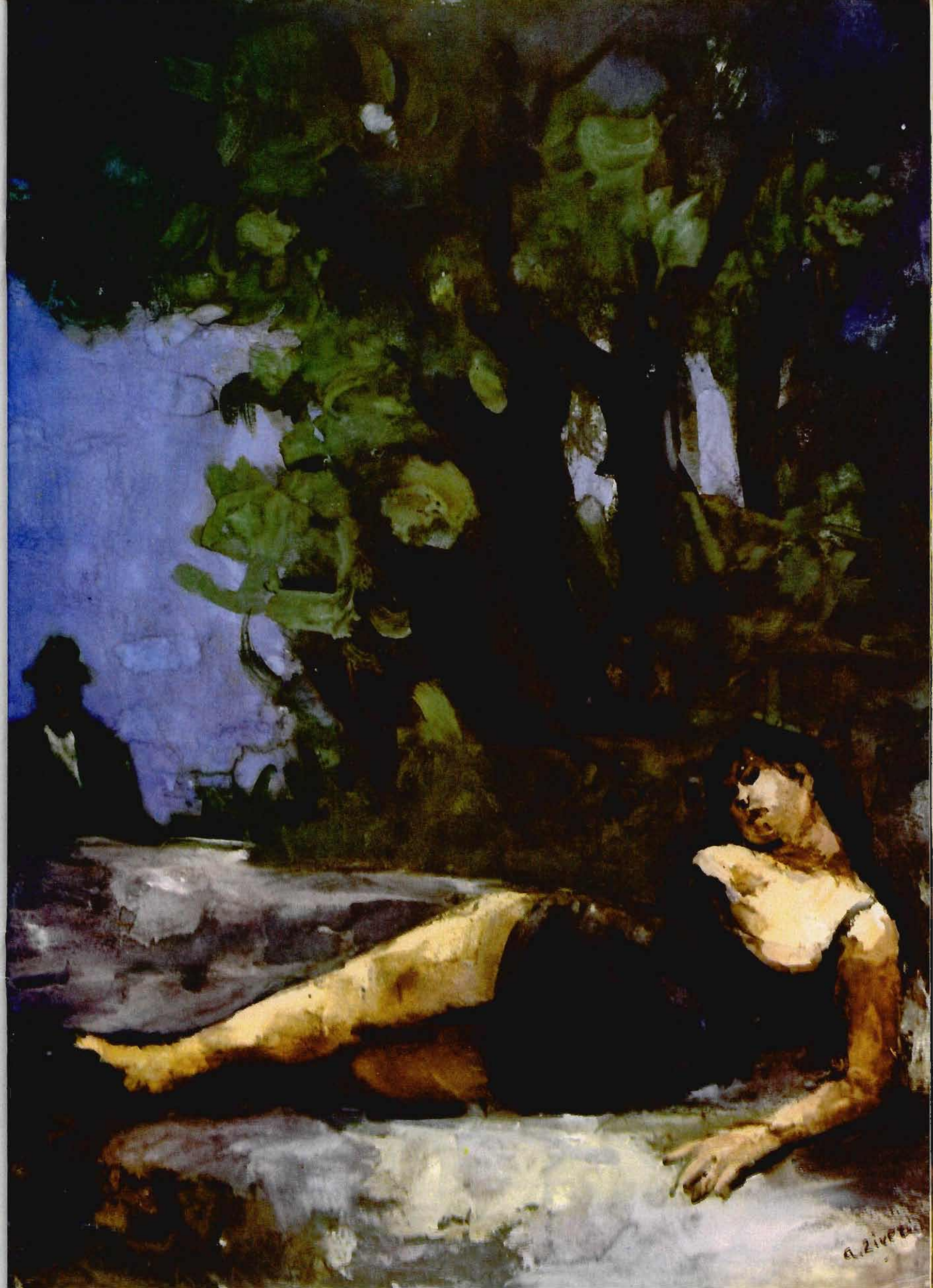
Giovanni Stradone · RING AROUND A ROGUE











A. ZIVKOV







Fulvio Saini • VOULEZ VOUS DANSER AVEC MOI



Virgilio Guzzi - LA SPOSA BELLA



Abbiamo chiesto a 22 pittori di dedicare un quadro ad uno dei film che la "Titanus", presenterà nella prossima annata: ciascun pittore s'è scelto un titolo ed ha raffigurato il film secondo la sua ispirazione. Il risultato è una raccolta che non ha carattere illustrativo ma affianca sul piano dell'arte il cinema e la pittura.

lettera aperta ad un produttore italiano

di F. DI GIAMMATTEO

PREMESSA - Facciamo conto che accada questo. Fra cento anni, nel mettere in ordine carte e registri di una ditta cinematografica che da tempo ha cessato la sua attività (per gestire il quinto canale della televisione italiana), un ragioniere scopre una strana lettera indirizzata al bisnonno dell'attuale proprietario. Porta la firma di uno sconosciuto. Forse, un critico. Il ragioniere non sa, ma a quell'epoca — intorno al 1960 — la critica cinematografica era particolarmente fastidiosa per i produttori. Voleva mettere il naso in quella che tutti chiamavano la "grave crisi del cinema italiano" ma che nessuno mai capì che cosa fosse. Nemmeno i produttori. Tempi lontanissimi, preistoria del cinema, una bizzarria del buon tempo antico. Eccola.

Illustre amico,

forse sbaglio fin d'ora. Non dovrei chiamarla amico, perché è probabile che lei non sappia che farsene della mia amicizia. Ma insisto, se permette. Facciamo finta di essere amici.

Fra amici si può essere chiari e franchi. Ogni tanto, vede, corrono strane voci sui produttori e sui loro rapporti con i critici. Voci malevole, ne sono certo, ma corrono. Dicono ci sia guerra, reciproca disistima, magari disprezzo. Può darsi. E c'è di peggio. Lei sa che ogni tanto si parla della stampa italiana e che qualcuno si diverte ad insinuare apprezzamenti non proprio cordiali sulla stessa.

Al mondo, inoltre, c'è gente battagliera che strilla tanto per strillare. Vogliamo dimenticare per un momento, fra lei e me, queste storie, vere o non vere che siano? Perché? Dirà lei. Perché non serve rimestare nella solita pentola, all'infinito. Veri o non veri, i fatti restano e non c'è sforzo da parte nostra, o di chiunque, che possa cancellarli. Lasciamo perdere.

Parliamo come se lei fosse un uomo qualunque ed io un marziano. Non ci conosciamo. Lei fa un mestiere, io ne faccio un altro. Io ho avuto la possibilità di informarmi — scendendo da Marte — sulla sua attività, e sulla vita del cinema italiano. Ho riflettuto un poco, ed ora le scrivo. Comincio con il dirle che bisogna complimentarsi con lei. Sinceramente, senza ironia, mi creda. Le spiego la ragione. Lei fa ogni anno — supponiamo — dieci filmetti scacciapensieri e senza importanza. Guadagna con i suddetti decine di milioni. Poi fa anche un paio di film con qualche idea e con alcune ambizioni. Ci rimette i soldi impiegati, quasi sempre. Però, facendo — come si dice in linguaggio contabile? Non me ne intendo — il conguaglio fra guadagni e perdite, lei si trova sempre in piedi, ben messo, in ottima salute finanziaria, pieno di vigore. Ne deduco che lei è un uomo in gamba.

La invidia, sapesse quanto. Andiamo avanti. Mi dicono che lei abbia un temperamento ottimistico. Sostiene — mi corregga se sbaglio — che i film debbono essere come lei, allegri, simpatici, distensivi. Così accade, infatti. I suoi film sono allegri, simpatici, distensivi. (A dire il vero, il novanta per cento dei film italiani è così; lei si trova in buona compagnia). Benissimo. Inoltre, molti suoi film sono organizzati secondo ferree regole. Uno ha successo, e subito altri tre lo seguono, dello stesso tipo. Così, magari senza volerlo, la sua produzione si frantuma in tante serie: serie maggiorate con strafotenti; serie esotico-turistico-mondane; serie internazionale colossale e così via.

Saggia politica industriale, mi sembra. Ripetendo fino a quando regge una formula sicura, si diminuiscono i rischi e si accrescono le possibilità di successo. Chi potrebbe rimproverarle nulla? Badi, non dico questo per diminuire la qualità del suo futo. Bisogna essere molto bravi e molto sensibili per riuscire in questo campo. Non si tratta solo di astuzia commerciale, c'è ben altro. Capire il vento che tira, inclinare la vela nella direzione giusta e stare sull'onda il più possibile è cosa tremendamente difficile. Lei lo sa fare. Non è soltanto da industriale un lavoro simile.

Ecco, ora mi ascolti. Perché un uomo come lei non decide, oggi, di cominciare una politica leggermente diversa? Qualche volta l'ha fatto, qualche volta lo fa. Lo faccia, d'ora in poi, sistematicamente. Voglio dire: rischi di più. Grazie del consiglio, lei adesso mi risponde, i soldi non sono suoi, e si fa presto a dirlo. Lo so, si fa

prestissimo. Ma, rispondo io alla sua risposta, non prendo affatto che lei si rovini per fare un piacere a me, si figuri. Vorrei soltanto dirle questo: una parte dell'utile di ogni sua gestione finanziaria (non so a quanto ammonti e non mi interessa) lo devolva, sistematicamente, alla politica diversa di cui le dicevo. Ripeto e insisto: sistematicamente.

Facciamo un esempio. Supponiamo che lei, questo anno, abbia un utile di un miliardo. Immaginiamo che, da questo miliardo, debba detrarre trecento milioni per la vita della sua società e altri duecento per tenerli di riserva. Le rimangono cinquecento milioni. Provi a rischiare. Metta in cantiere tre o quattro film che costino poco ma che siano pieni di idee. Anche di idee non proprio come le sue: cioè, meno ottimistiche, meno scacciapensieri. E getti sul mercato questi tre o quattro film.

Vediamo che cosa può accadere. Primo, che i film facciano tutti fiasco. Lei avrà perduto più o meno quattrocento milioni (un centinaio di milioni da quattro film falliti li si tira sempre fuori). Secondo, che i film coprano le spese. Terzo, che i film guadagnino più di quanto sono costati. Conseguenza: lei ha due probabilità su una di uscirne, anche industrialmente, bene. Se si verifica la prima possibilità, avrà perduto una parte dell'utile che l'intera sua produzione ricava in un anno.

Così potrebbe fare ogni anno, senza rovinarsi. Se il gioco riesce, il numero dei film del rischio potrebbe aumentare progressivamente, con soddisfazione sua e di tutti. E mi lasci dire ancora una cosa sulla faccenda dei bassi costi, perdonandomi la ingenuità del discorso. Lei dice che una delle aspirazioni è proprio quella di produrre film che non richiedano lo stanziamento delle consuete enormi somme di cui sente il bisogno l'industria cinematografica. Però accade che questa economia lei ha la tendenza a farla con i filmetti scacciapensieri. Giusto, da un certo punto di vista, ma non sufficiente. Soprattutto se si pensa che poi, per tentare l'avventura rischiosa e di ambizioni artistiche, lei profonde centinaia di milioni. Perché?

Non sarebbe meglio fare l'inverso? Un film "difficile" può andar male, e sono centinaia di milioni al vento. Inoltre, un film "difficile" ha da essere bello e vigoroso (ingaggiando un regista di fama, attori di richiamo e tutto il resto); si creano, se c'è l'ispirazione, se ci sono idee, se c'è coraggio ed entusiasmo, tutta roba che non costa.

Insomma, lei mi ha già capito. Avrà riso molto leggendo queste follie. Eppure, sono convinto che un esperimento del genere potrebbe tentarlo. Dove vuol buttare tanti milioni, vada sul sicuro. Non faccia pensare il prossimo, cerchi solo di divertirlo, e aiuti il divertimento con le ricette d'uso (belle donne, allegria, nomi celebri). Dove, invece, vuol risparmiare, prenda il coraggio e via: incarichi i suoi soggettisti, i suoi registi e tutta la ciurma di affrontare l'impresa difficile.

Certo, se le cose fossero così chiare e semplici, il produttore cinematografico lo potrei fare anch'io. Ma, le assicuro, non mi sarei mai sognato di venirle a raccontare certe storielle, se non avessi saputo che lei è in grado di rendere semplice, e realizzabile, ciò che è obiettivamente difficile. Basta provare. Mi scusi, le ho fatto perdere tempo prezioso. Non me lo addebiti. Consideri la lettura di questa lettera come uno dei tanti noiosi impegni di convenienza che ogni uomo ha, e che sopporta per non poter far altro.

Grazie. Molte cordialità.

F. di G.

*Finchè una domanda resta
senza risposta, quando mistero,
meraviglia e poesia si uniscono*

di PIETRO BIANCHI

Non c'è frequentatore di Festival che, a un certo punto, frastornato dalle istanze sociali, annichilito dal problemismo, reso vago ed incerto dai tentativi delle « aree depresse » cinematografiche, non senta un grido dentro di sé. Quel grido non dice, come potrebbe sembrare a uno che non sia un appassionato di film, "basta con il cinematografo!" Suggestisce invece, più semplicemente, "e adesso ci vorrebbe un bel western!".

Il lettore intelligente ha già capito che il qualificativo western potrebbe senza inconvenienti essere sostituito da un altro: che so, da "poliziesco", o "avventuroso", o "nero". L'importante è una cosa sola: che lì, davanti a noi sullo schermo, si veda finalmente qualcosa che si muove, che interessa, che avvince, che ti lascia con il fiato sospeso. La "suspense" certo non l'hanno inventata gli Americani, e neppure mister Hitchcock, che del resto noi ammiriamo di tutto cuore avendogli dedicato un saggio molto prima dei giovani snob dei "Cahiers du cinéma". Un segno, curioso, di questa necessità, dico della "suspense" nel cinematografo, può essere offerto da un episodio: François Truffaut, uno dei registi della "nouvelle vague" (i maligni la chiamano "la nouvelle blague") che tanto successo ha avuto all'ultimo Festival di Cannes, con il film psicologico "Les 400 coups", ha fatto battezzare sua figlia Laura, in omaggio al celebre film poliziesco di Otto Preminger che ha appunto "Laura" come titolo e che era interpretato da Gene Tierney e Dana Andrews.

Né si dimentichi che almeno da principio il cinema piaceva soltanto ai bambini, ai soldati in libera uscita e alle domestiche, e che sembrò agli intellettuali poco più che uno spettacolo da fiera. La sua facilità di accesso (pochi soldi d'ingresso, spettacolo continuato), il fatto che si svolgeva al buio, e che era privo di qualsiasi apparato mondano (le "prime" in abito da sera verranno molto dopo...) aiutarono enormemente un tipo di spettacolo che era caratteristico della civiltà industriale. Quando noi eravamo ragazzi, il cinema era soprattutto spettacolo. Si ramificava in pochi canali: drammi mondani, polpettoni storici, film d'avventure e comiche finali. In Italia si inventò da una parte il divismo (Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli, Italia Almirante Manzini furono le più celebrate) e dall'altra il film realista ("Sperduti nel buio"). Gli americani ci diedero il western e le comiche finali. L'arte come oggi la si intende nei cine-club e nei Festival, nacque solo più tardi quando gli intellettuali francesi, i grandi viaggiatori come Blaise Cendrars, scoprirono Charlie Chaplin e avvertirono gli amici sedentari della scoperta. In Italia le "comiche finali" di Charlot erano assai meno apprezzate dal pubblico di quelle di Ridolini e di Fatty. Furono le cinematografie tedesca e sovietica infine a proporre il problema del film d'arte. L'una e l'altra non nacquero da esigenze industriali, da privati che volevano far quattrini alla svelta come l'ita-

IL CINEMA

liana, la francese e l'americana, ma da uomini di Stato che avevano capito che il cinema era "l'arma più forte" (della propaganda). I tedeschi, umiliati dal Trattato di Versailles, volevano persuadere il prossimo che il popolo germanico non era quell'ammasso di bruti descritto per anni dalla stampa degli alleati, i sovietici lasciarono il campo libero ad alcuni intellettuali non conformisti che dovevano spiegare al popolo la genesi e le lotte della rivoluzione.

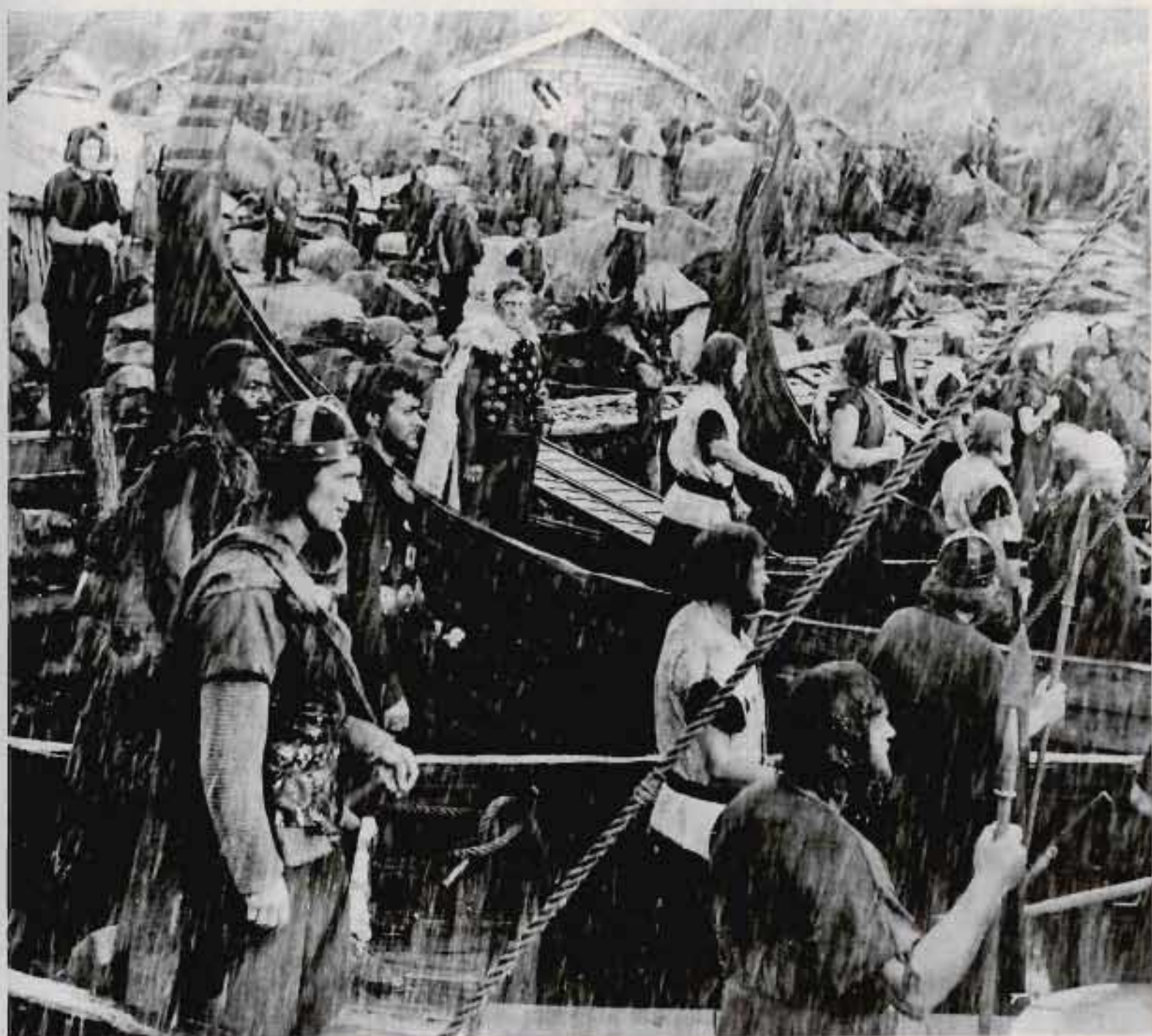
Si trattava, al solito, di un equivoco tra alcuni artisti creatori e i Poteri che, per la legge intrinseca alla loro natura, sono illiberali e tirannici. Si trattò tuttavia di un equivoco utile, visto che per merito suo vennero alla luce del sole i Murnau, i Lang, i Dupont in Germania, gli Eisenstein, i Dovcenko, i Pudovchin in Russia. L'espressionismo tedesco, malgrado il suo evidente nazionalismo, era detestato da Hitler, che vi vedeva un clamoroso sintomo dell' "arte degenerata". Ancora adesso a Berlino vi mostrano il luogo dov'era il caffè preferito da Ernst Lubitsch, da Marlene Dietrich e da Fritz Lang. Una sera, d'improvviso, fu circondato dagli squadristi nazi che massacrarono tutti i presenti. Era il 1933: alcuni dei malcapitati, intuito il pericolo, cercarono scampo nei gabinetti, ma furono raggiunti ed uccisi. Quanto a Stalin, è noto che impedì ad Eisenstein, uno dei più grandi artisti della storia del cinematografo, di proseguire in pace un'attività che ci aveva dato capolavori come "L'incrociatore Potiomkin".

Ma cosa vuol dire spettacolo? Vuol dire, a nostro modo di vedere, meraviglia e mistero. Le due cose possono essere separate, ma è meglio quando sono insieme. Una volta in piazza Navona, a Roma, si allagava tutto quanto e la gente assisteva a una battaglia navale. E questo era il regno della meraviglia. Poi c'è uno scrittore antico che racconta come certi rivieraschi di Puglia sentirono un grido, che aveva qualcosa di sovrumano, proveniente dal mare. Non ne seppero mai la provenienza. E questo è il Mistero. Prendete, ad esempio, la "Maja desnuda": tutto il film è spettacolare; ma il Mistero fa capolino, nel più ispirato momento del film, quando il ministro dispotico entra d'improvviso nella villa della Duchessa d'Alba.

Vi ricorderete pure un altro film recente, "I vichinghi". Tutto è spettacolo, gli irsuti guerrieri, le scogliere selvagge, gli eroi e la bella regina. Ma il Mistero è rappresentato da quel momento, pieno d'attesa, del film quando i vichinghi inseguono il prigioniero fuggito. Le svelte navi si intravedono appena nella caligine, i remi battono con un ritmo regolare il mare ceruleo, rompendo l'alto silenzio del fiordo.

Perché i romanzieri popolari dell'Ottocento francese hanno avuto più fortuna di Flaubert? Perché la fama di Stendhal romanziere non fa che crescere? Perché la gente ha bisogno di favola, molto più che di realtà. Quando Flaubert dice: "Madame Bovary c'est moi!",

IA È SPETTACOLO



Da questa scena de «I Vichinghi» ha inizio la caccia alla barca sul mare, nella nebbia. E' uno dei momenti di estrema "suspense". Tutto il film è spettacolo, ma è in questi pochi minuti, nell'alto silenzio del fiordo, che nasce il mistero.

chiude fatalmente la porta all'evasione e al sogno; ma quando comincia "Salambô" con le fatali parole: "C'était à Mégara, faubourg des Carthage, dans les jardins d'Hamilcar" spalanca le chiuse del sogno. Questo ovviamente non è un giudizio di valore. Vuol essere solo una lancia spezzata in favore di un certo genere di "contenuti", un'arringa a favore dell'evasione di Fabrizio del Dongo dalla prigione di Parma, dell'episodio del carnefice di Lilla ne "I tre moschettieri", del pirata dalla gamba di legno nell'avventurosa "Isola del Tesoro".

E nel cinema? Serberemo eterna riconoscenza a De Sica per la poesia di "Ladri di biciclette", ma andremo sempre a rivedere, sino alla nausea, "Ombre rosse". E il giorno che si decideranno a offrirci "Alexander Newski" del grande Eisenstein, che abbiamo visto "en cachette" tanti anni fa, faremo porta davanti al cinema come quando eravamo ragazzi, sicuri di trovare, finalmente insieme, lo Spettacolo e il Mistero. E anche la poesia, che non fa mai male.





HA DETTO SOPHIA LOREN

C'è proprio bisogno che lo dica? Sono lieta, lietissima di essere la protagonista di un film che mi riporta in Italia. Non ripeterò quanto ho già detto nei giorni scorsi; oramai credo che la situazione si sia chiarita. Ho accolto con gioia infinita la notizia dell'accordo raggiunto per questo film per il quale erano state proposte, da due anni a questa parte varie combinazioni.

Olimpya, la protagonista del film che ho cominciato a girare in questi giorni, appartiene ad un tempo fiabesco: per me, per i miei ricordi, il tempo di questa principessa che civetta con un capitano degli Ussari in una stazione termale austriaca, è lo stesso di quel-

lo delle fate, delle streghe e del principe azzurro. E' un personaggio simpaticissimo, così lontano dall'epoca presente quanto un sogno è distante dalla realtà quotidiana. Olimpya è romantica, estrosa, sognatrice. Io capisco perfettamente il regista Michael Curtiz quando dice che un film così, con una protagonista di questo genere, può essere girato solo in un posto in cui sia rimasto in piedi qualche cosa di un mondo scomparso, di un mondo che oggi sembra incredibile. Per la preparazione di un film, cioè, l'accostarsi ad un personaggio è un po' come cambiare casa; nuove abitudini, in un'atmosfera nuova, e anche delle sorprese se non sempre piacevoli.

Felice di girare un film che la riporta in Italia e di interpretare il personaggio di Olimpya. Sophia Loren non è cambiata ad Hollywood. Queste sono le ultime foto della diva: la rivedremo così.



non sono cambiata!

Devo dire che Olympia mi è piaciuta molto fin dal primo momento, mi ha interessata, mi ha divertito, mi ha insegnato tante cose. Sono proprio venuta, in compagnia di Olympia, nella vecchia Europa, quella dell'ultimo giro di valzer, del linguaggio dei fiori, delle pene segrete "annegate" in una coppa di champagne.

Questo personaggio non rassomiglia a nessuno di quelli che io ho fino ad ora interpretato; e quando ho visto i primi fotogrammi proiettati sullo schermo, sono rimasta stupita a guardare.

Sono tante le telefonate che ricevo, in questi giorni dall'Italia che ho la sensazione di lavorare a pochi metri da casa mia: questa sensazione mi ripaga delle amarezze patite, dei giorni d'ansia, di tutto quanto gli scorsi mesi mi hanno dato di triste e di pesante. Qualcuno insiste a rivolgermi delle domande per rendersi conto di quanto io sia cambiata... E' opinione corrente che Hollywood riplasma, rimpasta, rifà daccapo un'attrice o un attore. Per questa opinione, che ha largo credito, qualcuno di quelli che vengono a vedermi o che mi telefonano insistono nel rivolgermi delle domande. Non so descrivere la commozione che mi ha presa quando è arrivata la équipe tecnica del film: operatori, fonici, attrezzisti, personaggi familiari che rimangono nell'ombra in questo mondo del cinema. No, non sono cambiata. Per ogni personaggio di cui sono stata fino ad oggi l'interprete mi è accaduto di chiedermi, con trepidazione: "Chissà se piacerò ai miei, alla gente del mio Paese... Credetemi: me lo sono sempre chiesto e continuerò certo a chiedermelo, per ogni film".



LUCE SCENE E REALTÀ

Da parecchi anni a questa parte è invalsa l'abitudine in certi registi, di insistere particolarmente a calcare con ostinazione su scene ed episodi penosi, a volte anche raccapriccianti, o disgustosi. — Probabilmente quei registi credono che così il film diventa più "reale", o più "profondo", o più "umano", ed anche certamente essi pensano che diviene più "intelligente" o, perlomeno, più "intellettuale".

Ma essi sbagliano poiché il solo risultato che tali registi ottengono è semplicemente di rendere il film *sgradevole*. Si possono fare benissimo film oltremodo drammatici con morti, feriti, suicidi, arresti ecc., ma senza mai insistere su l'episodio penoso o raccapricciante. Alcuni anni or sono vidi un film molto drammatico, ma senza scene di sadismo o episodi che spingono lo spettatore a non guardare lo schermo: inoltre questo film era pieno di profondo realismo ed era anche molto umano; credo fosse un film americano ed il titolo era: *Giungla d'asfalto*.

Un altro errore di molti registi, tanto nel cinema che nel teatro, è di presentare scene in una grande oscurità. Nulla è così sgradevole quando sullo schermo, come anche sulla scena d'un teatro, incombe un'oscurità troppo grande. Naturalmente allorché si tratta di scene che hanno luogo di notte, in ambienti, o luoghi, poco o affatto illuminati artificialmente, ci vuole l'oscurità; ma questa deve essere dosata in modo che lo spettatore possa vedere ogni particolare della scena e non fare sforzi per rendersi conto se quella tale ombra che si muove in un certo punto, se quella tale forma che appare qua o là, è un uomo, o una donna, un cane o un gatto. — Anche in questo caso i registi pensano che con molta oscurità la scena diventi più suggestiva, più "misteriosa", invece essa diventa semplicemente più noiosa.

Un buon esempio di film ove le scene, benché raffigurino ambienti di notte e con poca luce, sono però sempre molto chiaramente visibili per lo spettatore è il film: « Le notti bianche », fatto da Luchino Visconti. Lo stesso regista in un ottimo film dal titolo « Senso », ha presentato con molto tatto e senza insistere su parti-



IL PITTORE GIORGIO DE CHIRICO NELLA SUA CASA.

colari penosi, una scena di fucilazione che ha luogo alla fine del film.

A proposito di *films* storici o, comunque di *films* ove si vedono personaggi in costumi dei secoli passati, è necessario che quando i personaggi si trovano all'aperto non si girino le scene davanti alla vera natura, ma davanti a scenari costruiti e dipinti; poichè quando, ad esempio, si vede un personaggio come un guerriero del seicento, o di un'altra epoca presso un vero albero, presso un vero mare, e si vedono le foglie di quel vero albero mosse dal vento e le onde di quel vero mare infrangersi sulla riva, si ha l'impressione che in quel tempo, all'epoca cioè alla quale appartiene il personaggio, le foglie degli alberi, le onde del mare non si muovessero in quel modo. Così bisogna dire che nei *films* in costume la natura costruita o dipinta sembra più reale di quella vera.

Si potrebbe, in certi casi mettere insieme a parti di vera natura, scenari e costruzioni, come si vede nel film di Olivier: *Enrico V*. — Però io sono d'avviso che nei *films* in costume sono sempre più suggestive ed efficaci le false scene che non le vere; anche quando si tratta di interni di palazzi o di monumenti celebri. In un film con personaggi in costume, una cattedrale, un castello, un palazzo, costruiti in uno scenario, sembrano sempre molto più veri e più in armonia con i personaggi, che non filmati dal vero.

Anche nei *films* è tutta una questione di intelligenza, di completa libertà nei propri intendimenti; mai mettersi al passo con gli altri, a meno che gli altri siano persone di gran valore; evitare i luoghi comuni, e le cosiddette tendenze; pensare che un film prima di essere neorealista, umano, intellettuale ecc., deve anzitutto e soprattutto piacere.

GIORGIO DE CHIRICO



I MAGLIARI



Amburgo - Francesco Rosi non ha dormito la notte successiva alla prima proiezione per gli attori del materiale girato. Il suo telefono all'hotel "Atlantic" ha quillato tre volte: erano Sordi, Salvatori e Belinda Lee che volevano comunicargli le rispettive impressioni dopo essersi visti sullo schermo in ruoli così diversi da quelli per loro abituali.

« Ormai riuscivo ad immaginarmi solo coi veli, le tuniche e le parrucche dei film storici che ho fatto in questi ultimi tempi », — ha detto Belinda a Rosi. — « In abiti moderni ho stentato un po' a riconoscermi. Ma adesso mi sembra di essere daccapo una donna viva e vera ». Le confidenze telefoniche di Sordi furono invece dedicate ad alcune considerazioni su tutto ciò che l'attore sentiva di poter esprimere nel ruolo tragico di Totonno, una parte assolutamente nuova nella sua lunga e fortunata carriera. Più sorpreso e soddisfatto di tutti, Renato Salvatori non riuscì a dissimulare il suo orgoglio per avere brillantemente superato l'ostacolo di recitazione più difficile: quello delle scene drammatiche del finale che Rosi ha girato nei primi giorni.

Quanto ai "magliari", cioè a quei commercianti di

stoffa a buon mercato quasi tutti provenienti dall'Italia meridionale e che vivono e prosperano in Germania, sono i primi a sorridere di ciò che da molte parti è stato scritto, e cioè che essi avrebbero « dichiarato guerra » a Rosi temendo che il film che da loro prende il nome possa metterli in cattiva luce. E' proprio un magliaro, volontario ufficio stampa del film, a farci queste confidenze. Poi aggiunge, col tono di chi la sa lunga: — « Abbiamo pregato un collega che andava in Italia, di dare un'occhiata a questa "Sfida", tanto per essere più sicuri. Quello è tornato e ha detto che il film gli era piaciuto assai, e che questo regista era *per bene*. » Ma è vero che nel film ci sta un guappo? », abbiamo chiesto. « Il guappo ci sta — ha risposto — ma è un guappo signore ».

« Dopo "La sfida" — ci ha dichiarato il produttore Cristaldi — ho pensato subito di fare un altro film con Rosi, e ho nei "Magliari" una grande fiducia. Sono lieto inoltre che il nome della Vides figuri in questo film accanto a quello della "Titanus", come è già avvenuto in passato e come spero possa ripetersi in avvenire ».



Nelle due foto sopra: Alberto Sordi e Renato Salvatori. Benché la «troupe» del film sia costretta a lavorare isolata dagli ambienti cinematografici tedeschi, per l'intenso ritmo di lavoro, tutti ad Amburgo si sono resi conto dell'importanza del film dai nomi che ricorrono nel «cast». La cinematografia tedesca aveva guardato con ammirazione e invidia alla corrente francese dei giovani «arrabbiati»; ora, con il film di «seri magliari», anche la Germania si inserisce nel nuovo cinema.





Alcuni giornali italiani hanno dato notizia della situazione imbarazzante della «troupe» assediata nel porto di Amburgo dai vari «maggliari»; ma la notizia era del tutto infondata. In questa foto a sinistra, due scene del film con Belinda Lee

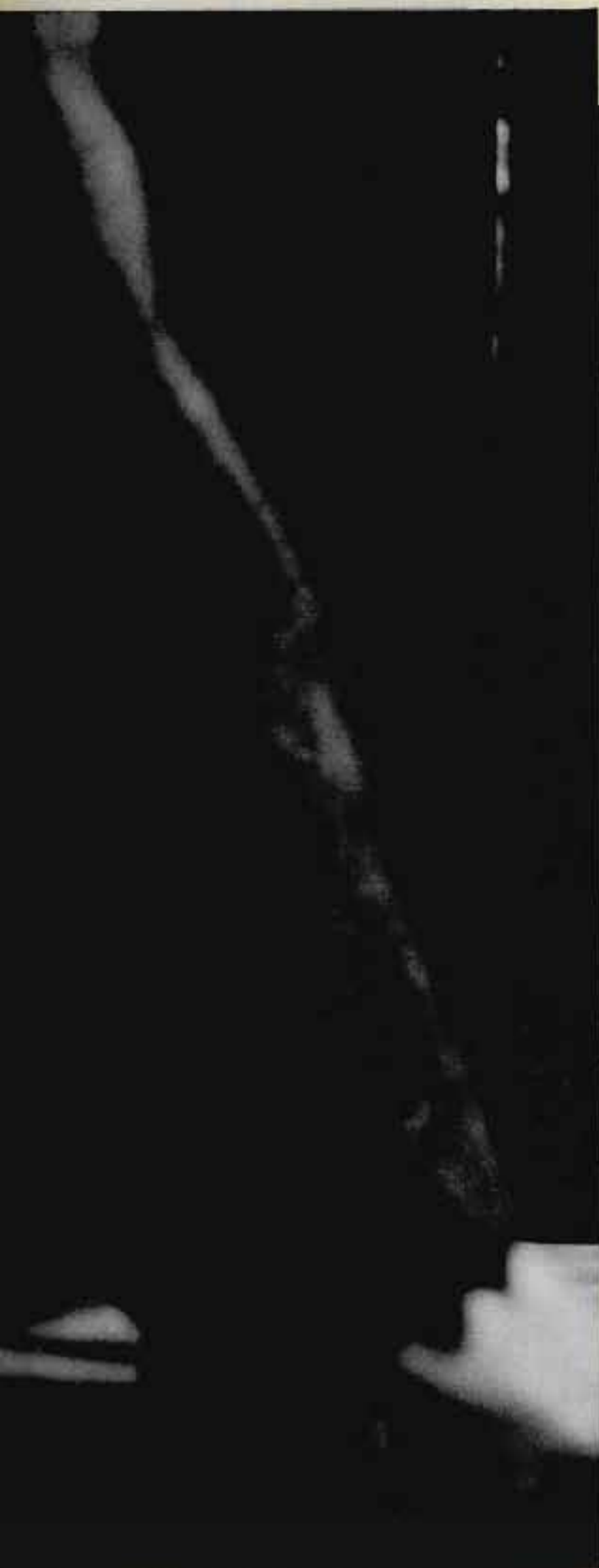
UN NUOVO FILM DI ZAMPA

IL MAGISTRATO



Luigi Zampa è un regista, che non ha bisogno di biglietto di presentazione. «Metteur en scene» cordiale, accorto e puntiglioso, egli ritorna, con «Il magistrato», ai temi che gli sono congeniali e a una problematica, che non

sfugge a un sincero impegno di ordine morale: quell'impegno che gli ha permesso di realizzare alcuni fra i film più significativi prodotti dalla cinematografia italiana in questi ultimi anni: «Vivere in pace», «Anni difficili»,



«Processo alla città», e «L'arte di arrangiarsi». Ancora una volta, lo sguardo di Zampa, si appunta, con intendimento critico e rivelatore, su una vicenda che abbraccia un conflitto e investe la crisi di valori acquisiti.



Luigi Zampa durante le riprese nel porto di Genova.

Ideato e sceneggiato dallo stesso Zampa e dagli scrittori Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa, "Il magistrato" prende l'avvio dall'inchiesta che un giovane magistrato deve eseguire per fare luce sulla misteriosa uccisione di un impiegato del porto.

L'indagine condurrà il giudice Andrea Morandi nel cuore di un ambiente di lavoro, in cui l'ostinata omertà degli scaricatori, determinata da complesse ragioni, nasconde la fitta trama d'inconfessati e oscuri interessi.

Mentre incessante prosegue la ricerca di colui che si è macchiato la coscienza di un efferato crimine, Morandi stringe affettuosi rapporti con una famiglia di estrazione piccolo-borghese, i cui componenti cercano di dare alla loro esistenza, nonostante le apparenze di rispettabilità, una soluzione facile e illusoria, che si paga, tuttavia, a duro prezzo.

Profondamente scosso nelle sue convinzioni, di fronte a un quadro raggelante, Morandi, chiedendosi a che cosa serva amministrare la giustizia in una società che non riesce a prevenire il delitto e il dilagare della corruzione, decide di dimettersi. La sua carriera si chiuderebbe nell'amarezza e nello sconforto se un episodio imprevedibile, un atto d'insperato coraggio e amore non lo convincessero a riaprire gli incartamenti del caso, attorno al quale ha lavorato per lungo tempo.

"Il magistrato", dunque, si conclude con un'affermazione positiva, l'unica plausibile in un mondo in cui gli uomini non possono venir meno alle loro responsabilità. Su questo punto si sono dichiarati unanimi i magistrati che, a Genova, durante un incontro con Zampa e un vivace ed interessante dibattito, hanno esaminato e vagliato attentamente il copione de "Il magistrato".

Maurizio Arena e José Suarez in una scena del film.



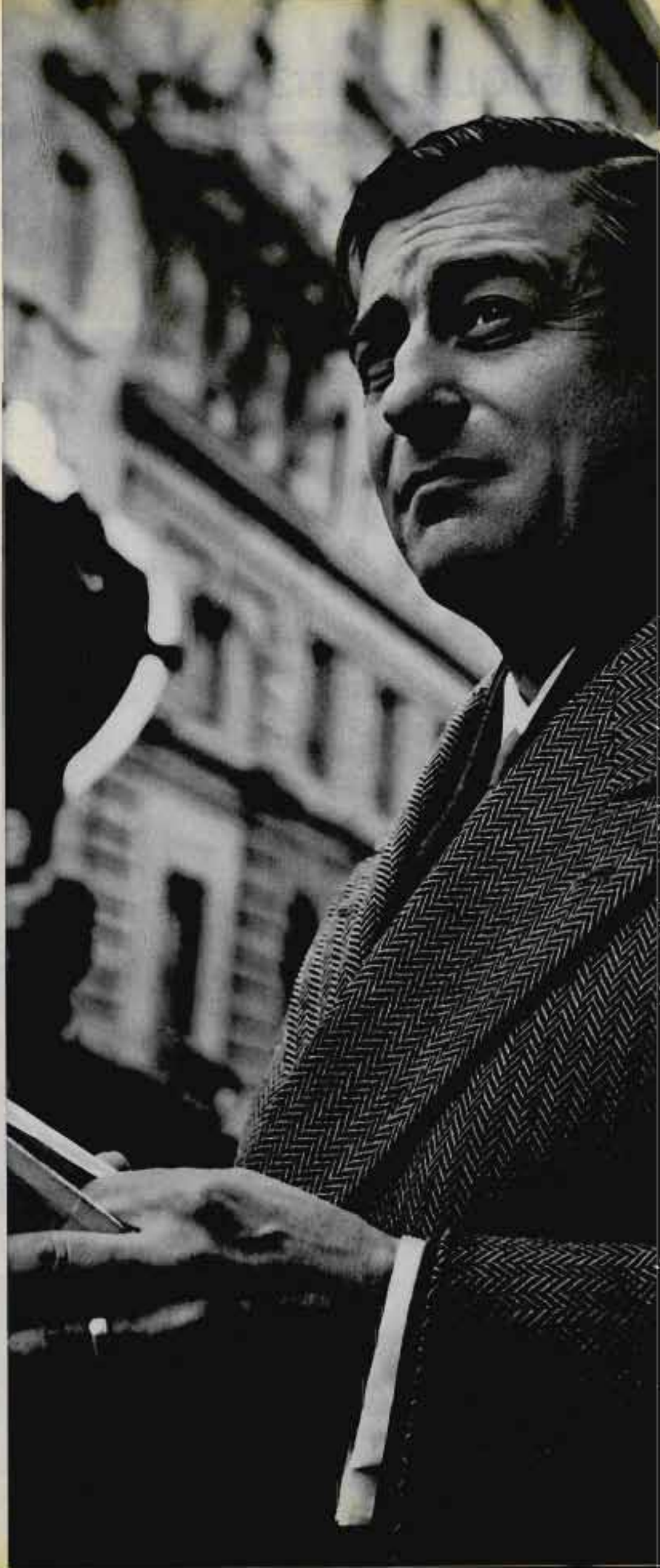


Girato in parte nel porto di Genova, e in parte in Spagna, il film si avvale di un gruppo di interpreti fra cui spicca l'attore José Suarez (a sinistra e sotto) che si è affermato nel film «la Sfida» di Rosi.





François Perier (a destra) il ragioniere de «Le notti di Cabiria». Altri interpreti: Massimo Serato, foto sopra, con la Sassard. Maurizio Arena apparirà in un ruolo drammatico.



VOGLIO DANZARE CON TE

B. B.



● Da quando Brigitte Bardot è diventata "un personaggio" non si contano più le definizioni che le sono state dedicate da letterati, artisti di vario genere, uomini politici. Alcuni si sono fermati alle prime apparizioni di BB, altri si sono risentiti della infatuazione che essa ha suscitato. I critici più seri e sereni, quelli che giudicano soltanto l'attrice, dicono "sì" o "no" ai suoi film. Lo scrittore Henry Miller ha detto recentemente: «BB è come uno di quei réfrains che vi si inchiodano in testa e assumono cento variazioni durante le azioni della vostra giornata».

● Ora la Bardot è la protagonista del film di Michel Boisrond "Voglio danzare con te". Boisrond è il regista che ha iniziato con una ricetta di grande successo commerciale — commedia moderna, ottimista, senza problemi — per proseguire con crescente impegno, fino a "Le donne sono deboli". Ha avuto già la Bardot in un suo film "La parigina" che aveva tutti i caratteri d'una commedia. BB è in un momento particolarmente felice, e questa storia giovanile rispecchia il suo temperamento o — per dire con Henry Miller — la sua stagione.



AMU

IL CORAGGIO NEL CASSETTO

di CESARE ZAVATTINI

Avevamo chiesto a Zavattini di partecipare al dibattito che in questa rivista si svolge sulla «nouvelle vague» del cinema francese rivelatasi al recente Festival di Cannes (vedi pagina 28 e seguenti), Zavattini ci ha invece risposto in questi termini:

PERCHÉ invece di parlare della «seconda ondata», del resto molto benvenuta, e non mai abbastanza lodata, non cominciamo a parlare un po' della terza, che riporti il numeroso e originale talento italiano al posto che gli compete? Per favorirla si potrebbero fare cento cose, e qui ne propongo una rudimentale; aprire a Roma uno di quei tanti teatrini che ci sono, intolandolo «La censura». Sul serio, un teatrino chiamato così sarebbe un richiamo di natura perfino commerciale.

In questo teatrino si dovrebbe dare notizia regolarmente e variamente di tutto quello che la censura proibisce in Italia e nel mondo (per censura si intende quella governativa prima di tutto poi quella privata che nel nostro paese si trasforma in modi meravigliosi come Giove quando voleva possedere una donna).

Si passerebbero delle belle utili serate leggendo a volte un soggetto intero, a volte una scena, vedendo qualche economico metro girato in 16 mm., facendo giuochi della verità con la partecipazione di poeti, burocrati ecc.

Forse ci scrolleremmo di dosso qualcuna del-

le abitudini che ci siamo prese, al punto di seguire sul video gli attori col batticuore, quasi gridando basta, basta, come per un acrobata sul filo, appena accennino a toccare qualche cosa di «autorevole».

Sarebbe possibile mettere in piedi il teatrino in questione solo con delle sottoscrizioni private poiché — mi dicono — questo è il modo per eludere la Legge, cioè fare, dire, rappresentare quell'ecipazione di poeti, burocrati, ecc.

Da quel piccolo locale uscirebbero come ri-voletti, stimoli, illuminazioni, ecc. che tutti insieme a poco a poco formano poi quei ricciuti cavalloni splendidi al sole che i nostri connazionali che sanno il francese chiamano «vague».

Può parere che si tratti di una proposta tautologica, in quanto ci vuole coraggio per avere coraggio. Ma mi ricordo di quel mio giovane amico che metteva in tutti i cassettei dei fogli con su scritto «coraggio» per ricordarsi di averne, così si trovava davanti l'incitamento nei momenti più impensati e talvolta opportuni.

I produttori continuano a cercare avidamente del nuovo. Ma che cosa c'è di più nuovo del coraggio?

UNA LETTERA SUL CINEMA INTESO COM

Caro Goffredo,

mi hai chiesto un articolo per la rivista che comincia ad uscire in occasione del tuo congresso di Stresa; lo faccio ben volentieri, soprattutto pensando all'argomento che hai voluto suggerirmi, il ricordo, cioè di quel giorno non più vicino ma sempre presente ai nostri animi in cui, con tutti gli altri colleghi ed amici, con tutta la «gente del cinema» siamo stati ricevuti in San Pietro dalla V.M. di Pio XII e abbiamo ascoltato la Sua cara voce, quell'insegnamento alto e illuminato che promettevamo allora di non dimenticare mai più.

Sì, Goffredo, è stato per noi un gran giorno, quello, e sono state davvero importanti per la nostra vita ed il nostro lavoro le parole che, di fronte alla Cattedra di Pietro, abbiamo avuto la fortuna di udire. Ricordi la frase che forse più ci colpì e che più ci commosse? Il cinema, ci disse il Papa, è diventato un «potente mezzo di diffusione del pensiero e del costume» e, aggiunse, dato il suo «straordinario potere nella società contemporanea» è diventato «per la presente generazione un problema spirituale e morale di immensa portata» che «non può essere trascurato da coloro che hanno a cuore la sorte della parte migliore dell'uomo e del suo avvenire».

Un problema spirituale e morale! Eravamo da anni

abituati a vedere nel cinema soprattutto un pericolo; tu che lo facevi, io che lo giudicavo, sapevamo da anni che, tutto sommato e anche con le migliori intenzioni di questo mondo, fare del cinema era un po' come far della magia essendo soltanto degli umili apprendisti-sorciers, spesso, troppo spesso incapaci di far rientrare nelle ombre i fantasmi non di rado incautamente invocati; ci si fidava lo stesso, ma ci si affidava spesso alla buona sorte, intimamente timorosi il più delle volte che quei fantasmi di cui avevamo riempito lo schermo potessero ferire, impaurire, uccidere quelle platee per le quali erano stati evocati.

E venne Lui: non negò il peso, il pericolo, la realtà di quei fantasmi, non negò certo la loro possibilità di ferire, di impaurire, di uccidere le nostre platee (dato «lo straordinario potere» che ha il cinema «nella società contemporanea») ma ci fece guardare soprattutto in alto, dando a ciascuno di noi una responsabilità precisa, un compito esatto e ben definito.

Sì, i fantasmi pericolosi sullo schermo si affacciano sempre. Egli ci disse, ma è proprio la loro presenza (unita all'enorme influenza che, siano essi buoni o cattivi, hanno sul pubblico di oggi) che trasforma il cinema in un problema spirituale e morale di immensa portata. Per al-

1) Crede che la censura sia necessaria o inevitabile?

— «Censura. Utilissima! Si ha un bel dire!» scriveva Flaubert nel *Dizionario delle idee correnti*. Tanto utile, che esiste, in diverse forme, in ogni parte del mondo. Ed è superfluo specificare a chi, a quale gruppo — soprattutto politico — la censura sia utile. Il problema non consiste nell'abolire la censura, ma nella sua regolamentazione, nel modo più o meno liberale, democratico, dignitoso di applicarla. In altre parole di non fare di essa un'arma di "utilità" unilaterale (per questo o quel gruppo, clan, governo, ecc.), ma di inserirla in una Costituzione attuata, concreta.

2) Pensa che la censura abbia avuto una qualche influenza sull'orientamento della produzione cinematografica italiana?

— Sull'attuale situazione del cinema italiano la censura ha influito molto; è una delle ragioni della crisi (non l'unica). La storia del cinema italiano del dopoguerra è anche storia di film non realizzati, di temi — troppi temi — intesi come tabù. Ha gravato e grava tuttora il fenomeno di cui parlava tanti anni fa Tocqueville: «La tirannia lascia libero il corpo e si rivolge direttamente all'anima. Il dominatore la non dice più: tu devi pensare come me o morire. Egli dice: sei libero di non pensare come me; la tua vita, i tuoi beni, tutto ti rimarrà, ma da questo momento tu sei un estraneo fra noi». Coloro che non si conformano, commenta Adorno, «vengono colpiti da una impotenza economica che si riflette su quella spirituale di chi è ridotto a vivere da anacoreta. Escluso dall'ingranaggio, è facile convincerlo della sua insufficienza». Possiamo dire che la storia del cinema italiano è anche storia di compromessi e conformismi, essendo gli anacoreti, gli esclusi, assai pochi (anche nel campo della critica cinematografica: ci sono critici laici che vanno a Messa, che collaborano a riviste confessionali, o alla RAI-TV, ostentando una libertà e una dignità che non possono avere, e non hanno).

3) Pensa che sia attuabile l'autocensura? In che modo?

— Esiste un'autocensura — non quella cui allude la domanda — che si inserisce nel problema stesso del

conformismo: un'autocensura intesa come autolimitazione, derivante appunto dalla paura di essere "esclusi" e di diventare "anacoreti". Un giudizio di Francesco De Sanctis: «Manca la fibra perché manca la fede. E manca la fede perché manca la cultura». La mancanza di cultura: ecco l'altra grande ragione dell'attuale "impasse". È ovvio che qui "fede" non va intesa alla maniera dei «nipotini di padre Bresciani», dei «chierici» vecchi e nuovi; e che intendiamo cultura in una accezione gramsciana, e cioè come una coerente, unitaria e di diffusione nazionale «concezione della vita e dell'uomo», una «religione laica», una filosofia che sia divenuta appunto "cultura", cioè abbia generato un'etica, un modo di vivere, una condotta civile e individuale. Senza l'abolizione del conformismo, della paura di essere "esclusi", è impossibile ottenere l'altra autocensura, quella cui allude la domanda.

4) Quale potrebbe essere un migliore ordinamento della censura?

— Anzitutto bisognerebbe creare le condizioni per poter avere un migliore ordinamento della censura. Non sono mancate e non mancano — anche da parte di esponenti del cinema meno progrediti — dichiarazioni contro la censura. Ma esse rimangono spesso astratte, proprio perché manca, di fronte allo stato attuale delle cose (e non soltanto cinematografiche), una coerente, unitaria e di diffusione nazionale concezione della vita e dell'uomo. Soltanto di fronte a un'unità concreta degli uomini di cinema — e tra questi non esclusi i critici — è possibile ottenere un migliore ordinamento della censura, cominciando con l'abolire la censura preventiva che, se non di nome, di fatto esiste come nel periodo fascista. La verità è che sempre più si viene determinando, nel mondo del cinema, una stanchezza e un indebolimento, dirette conseguenze della stanchezza e dell'indebolimento della nostra vita nazionale.

Le conclusioni sono melanconiche e sconcertanti, ma non pessimistiche e catastrofiche. La Storia ci insegna che anche nei periodi di più nera involuzione e restaurazione c'è sempre qualcosa che opera positivamente e che ai tempi difficili seguono spesso epoche di progresso.

IL "PROBLEMA MORALE,"

di GIAN LUIGI RONTI

cuni il cinema era solo un problema estetico, per altri era solo un problema industriale: ed ecco, Goffredo, che in quella sede così santa e così alta un Papa di cui la storia parla e parlerà come di uno dei nostri più grandi (e più Santi) ribadiva per tutti che il cinema era anche qualcosa di più, qualcosa di meglio, un problema morale: un problema morale da studiare e da risolvere con un impegno di tutta la vita, un problema morale da non dimenticare mai se, vivendo nel cinema e del cinema, si voleva avere la coscienza davvero chiara e sicura.

Era lucida la parola del Papa, era splendente di alta ispirazione il Suo pensiero: per farci capire, quel giorno, quanto davvero potessero essere pericolosi i fantasmi da noi evocati sugli schermi, ci disse delle cifre, ci prospettò delle statistiche, ci enunciò dei dati precisi: parlò di 12 miliardi di spettatori in un anno, per farci sentire la "potenza" del cinema come "mezzo di diffusione del pensiero e del costume", accennò all'influsso profondo che la sua immagine esercita sulle folle e chiari la portata di questo influsso rifacendosi agli studi più recenti dei criminologi, dei sociologi, degli psicologi e dei direttori di coscienza. Il quadro sembrava scuro, perché le conseguenze dell'influsso del cinema sugli uomini sembravano molto spesso

negative (conosci le statistiche di criminologia e di psicopatologia), ma il Papa, con quella cara voce che non potremmo mai dimenticare, non trasse affatto delle conclusioni negative; ribadì che appunto per tutte quelle considerazioni il cinema era un problema morale di "immensa portata" e disse che Lui, il Vicario di Cristo, il Successore di Pietro, aveva "fiducia" nel cinema perché se oggi quei fantasmi potevano essere un pericolo, domani, ben domati, potevano fare anche del bene; così aggiunse che il cinema poteva diventare un "efficace e positivo strumento di elevazione, di educazione, di miglioramento".

Ricordi la nostra commozione a quelle parole, la nostra gioia di fronte a quella paterna fiducia? Sono già passati vari anni da quel giorno e un triste giorno abbiamo piantato morto Lui che ci aveva rivolto quelle parole così consolanti: il Suo insegnamento, però, ci resta e, soprattutto, il Magistero continua: per questi giorni del tuo congresso a Stresa non potrei augurarti niente di meglio che ricordare sempre più profondamente quel giorno e quelle parole. Aiutiamoci tutti, tu dalla parte dei produttori, noi da quella della critica, a non dimenticare che il cinema, prima di ogni altra cosa, è un terribile problema morale; restiamo fedeli a questo insegnamento e saremo degni del compito che la Provvidenza ci ha affidato.

NON HANNO ANCORA SCOPERTO LA SUA ANIMA

Un articolo su Napoli e sul cinema, sui rapporti, cioè, tra Napoli e il cinema, potrebbe sembrare superfluo, perché troppo si è scritto da molti sull'argomento e troppi luoghi comuni sono stati ripetuti. Il vico, lo "scugnizzo", la miseria, il bisogno e qualcosa di più della miseria e del bisogno, il proposito in certuni di profittare di quelle paurose condizioni ambientali in cui aveva vissuto durante la guerra per continuare a vivere in quel modo, in dispregio di ogni morale e di ogni legge, hanno finito sempre per forzare la mano a coloro che venivano a scoprire Napoli, letterati o registi che fossero, e per tutti costoro Napoli è diventata un luogo comune, facile a sfruttarsi.

Ma — ci sarebbe da chiedersi — chi di costoro ha capito veramente Napoli? Chi ha saputo "vedere" oltre la facciata miserabile e sordida di certi rioni, ove perfino i napoletani — quelli che abitano i quartieri "nobili" — hanno perduto l'abitudine di andarvi e, se costretti, vi vanno malvolentieri? Chi di costoro è riuscito a spiegarsi perché un vico napoletano, che dovrebbe essere la cosa più triste di questo mondo, sia, invece, pieno di festosità, di allegrezza, di luce, anche se il sole raramente vi faccia capolino? E chi, d'altra parte, nel proporsi di cogliere e riprodurre la magia e il fascino del panorama napoletano, è riuscito a sfuggire all'allettamento della oleografia e della cartolina illustrata?

Questo discorso va rivolto, soprattutto, a coloro che hanno fatto o si propongono di fare un film su Napoli. Io non so se molti napoletani saranno del mio parere, ma io sostengo che un vero film su Napoli, un autentico film napoletano che abbia saputo penetrare lo spirito, l'umore, la serena ed amara filosofia, la tragedia e la felicità di questa città che ha salvato la pelle attraverso periodi oscuri e non sempre gloriosi di storia ed ha sopravvissuto eternamente giovine al suo passato più volte millenario, non sia stato ancora realizzato. Qualche cosa di Napoli noi troviamo, d'accordo, in qualche raro film prodotto dal dopoguerra ad oggi, perché non son mancati tentativi seri e meditati per trasferire sullo schermo l'incanto e l'anima di Napoli, ma, spesso, vi è troppo evidente la maniera e, in fondo, la Napoli che vi si agita è vista con un gusto letterario che toglie alle cose che vi sono descritte il sapore della verità. E se questi rari film hanno raggiunto in qualche momento un sa-

pore schiettamente e saporosamente partenopeo, è anche vero che generalmente essi hanno finito con lo smarrire la strada per la quale s'erano incamminati e col degenerare, perfino, come è accaduto talvolta, in una farsa: e Napoli non è una farsa.

Un vero film su Napoli, dunque, non ancora è stato fatto, ed è un motivo di profondo rammarico, questo, per chi come noi, appartenendo già alla generazione degli anziani, ricorda, in virtù di questo non invidiabile suo privilegio, che proprio qui a Napoli il cinema mosse i suoi primi timidi passi e diventò a poco a poco una organizzazione a tipo industriale e dalla presentazione delle prime incerte folle gesticolanti, delle inverosimili e ingenuie locomotive che giungevano sbuffando sotto le pensiline, delle torte schiacciate con infallibile precisione sul viso, passò a narrare le storie patetiche che avevano come cornice il cielo, il mare, le canzoni: un mondo festoso e romantico, patetico e clamoroso che ebbe sopra tutto sulle verdi pendici della collina del Vomero, tra i leggiadri ed arabescati ricordi evocati dalla settecentesca Floridiana e la realtà chiara e squillante di via Cimarosa, il suo centro e il suo Quartier generale, La Napoli di Salvatore Di Giacomo e di Ferdinando Russo, di Scarfoglio e di Bracco, e di tutti gli uomini illustri che fecero, ai primi del secolo e anche dopo, di questa città un centro d'arte e di cultura e, anche, una scuola di vita, di signorilità, di buon gusto, si era cordialmente incontrata con la nuova, giovanissima arte, la più fragile ed illusoria di tutte le arti sorelle, ma la più seducente ed affascinante proprio per il privilegio di essere nuova. E fu un mondo, quello della Napoli di allora — protrattosi fino al 1930, o giù di lì, quando anche Gustavo Lombardo, che era stato uno dei più audaci ed appassionati pionieri del "muto", si trasferì a Roma — un mondo così sfavillante d'una sua felicità e d'un suo umore e così pieno di tenerezza e di romanticismo, da non potersi rievocare senza una infinita nostalgia. Ed è per questo che il napoletano inguaribilmente sentimentale, il nostalgico compilatore di questa nota, si domanda perché non si sia mai pensato ad un film sulla Napoli di "allora" e sul cinema che in essa mosse i suoi primi passi "allora". Sarebbe, non sembra anche a voi? il più tenero e commosso omaggio a Napoli ed al cinema.

VITTORIO RICCIUTI



Questo era il periodo d'oro. Ci fu un tempo in cui parve che Napoli dovesse diventare la capitale del cinema. Al napoletano nostalgico resta la gioia di poter a volte vedere un film d'"allora", quando si giravano così.

ROCCO E I SUOI FRATELLI



LUCHINO VISCONTI

Avremmo voluto che Luchino Visconti avesse scritto per «La Fiera del Cinema» un articolo, contribuendo a questa rassegna d'idee, di propositi, di critiche, di suggerimenti, ma essendo impegnato per la regia dello spettacolo di apertura del Festival dei due Mondi e nel lavoro di sceneggiatura del film «Rocco e i suoi fratelli» egli non ha potuto aderire al nostro invito. Ha però consentito a rispondere ad alcune domande rivoltegli da un nostro collaboratore:

— S'è letto da qualche parte che il suo film «Rocco e i suoi fratelli» prenderebbe ispirazione dal rac-

conto biblico su Giuseppe venduto in Egitto e terrebbe anche presente il noto romanzo di Thomas Mann su questo argomento. Che c'è di vero?

— Più che un'ispirazione dalla Bibbia, un suggerimento. Ma il film è basato su una storia moderna, attuale. E' una famiglia che si trasferisce dalla Lucania a Milano; contadini che vanno dal sud verso il nord, spinti dal desiderio d'un miglior tenore di vita. Il tema è quello dello incontro tra campagna e città, un incontro in cui le intenzioni di partenza dei protagonisti della vicenda vengono sviate da un illu-

sorio miraggio, e quindi distorte, corrotte.

— E' uno spunto nuovo nella tematica dei suoi film, oppure è un ritorno al tema generale de «La terra trema»?

— Direi di sì. Anche i contadini tra i quali ho individuato Rocco e la sua famiglia, sono spinti come i pescatori de «La terra trema» a cercare una soluzione al loro stato di disagio. La città suggerisce loro un'evasione, qualche cosa che appare come un prodigioso mutamento, dall'oggi al domani. La storia è tutta inventata, ma c'è qualche spunto che deriva dalle cronache recenti e

avanza quindi una conclusione in termini attuali.

— Qual'è questa conclusione?

— Detta così, a freddo, non avrebbe alcun significato. E' la lezione degli avvenimenti che si svolgono nel film. Una dura lezione.

— Il film sarà dunque ambientato in parte in Lucania ed in parte a Milano?

— Più che un'ambientazione locale mi propongo di raffigurare gli ambienti nei personaggi, perchè è nei personaggi che un ambiente acquista significato: altrimenti diverrebbe fredda cornice, o colore esteriore.

PER LA PERFEZIONE STAVAMO

di ENRICO ROSSETTI

QUALE è la situazione del cinema italiano? — mi chiedeva giorni fa un amico sudamericano che doveva preparare per il suo giornale un panorama del nostro cinema. La migliore risposta gliel'avrei potuta dare qualche giorno dopo con le parole scorate di un altro mio amico, che si occupa della vendita dei film italiani in un mercato del Nord Europa.

— Sono preoccupato — mi diceva — non vedo proprio come posso continuare a tirare avanti. Probabilmente dovrò abbandonare questa mia attività. E pensare che mi basterebbero una mezza dozzina di film! Ma dove li trovo, nella produzione di quest'anno, sei film che interessino questo pubblico? Ho scorso l'elenco di tutti i centoquaranta film del 1958, ma di utili non ne sono riuscito a scovare neppure tanti da coprire le dita d'una mano.

Questa è la situazione, a metà del 1959, di una cinematografia che con grande incoscienza e spudoratezza i suoi dirigenti proclamavano «la prima d'Europa, la seconda del mondo» (e si era alla vigilia di crack spaventosi e d'una crisi economica generale che per poco non travolse tutto).

Di centoquaranta film prodotti ogni anno, tolti i due o tre colossi preparati appositamente su formule americane e col concorso di quei capitali («La tempesta», «La Maja desnuda»); tolti un paio di film mitologici popolari che imprevedibilmente hanno saputo trovare la via dell'interesse d'un vasto pubblico internazionale (vasto, ma primitivo); tolti tre o quattro film capaci di farsi apprezzare da un limitato mercato europeo («La sfida», «I soliti ignoti», «L'uomo di paglia», «Giovani mariti», «Nata di marzo»), gli altri non sono altro che i prodotti, spesso di infima qualità, di una cinematografia provinciale, da area depressa, non migliori dei prodotti dei paesi cinematografici più arretrati, della Spagna, della Grecia, dell'Egitto.

«Quali sono le ragioni di questo stato di cose?» mi chiedeva l'amico sudamericano. Le ragioni sono tante, e così complesse, e così interdipendenti, che nel provare a dirle devo aver fatto una grande confusione e quasi mi perdevo nel discorso. E' un serpente che si mangia la coda: non si sa dove cominciare. Ma proviamo a buttarne giù qualcuna, così alla rinfusa.

Di chi è la colpa, intanto? Di volta in volta s'è accusato questi o quelli, questa o quella cosa: la censura, i registi, i produttori, gli autori, le leggi. E ciascuno degli accusati ha trovato per sé un alibi, accusando a sua volta gli altri. In realtà, la colpa è di tutti. Dei produttori come dei registi e degli autori, degli autori come della censura, dei produttori come delle leggi. E' persino dei critici.

Sì, dei critici. Prendiamo, ad esempio, il caso del neorealismo. Per anni molti critici, i più ascoltati, hanno rifiutato dignità artistica, onestà, diritto d'esistenza ad ogni forma di cinema che non fosse neorealista. Non s'accorgevano che così stavano distruggendo la base del cinema industriale, e cioè il mestiere, il solido e sano mestiere di soggetto, di sceneggiatore, di attore, il mestiere che è necessario ad un lavoro organizzato bene e con metodo, che dà la sicurezza di risultati sempre corretti e prevedibili, che permette l'affermarsi di stabili e lunghe carriere e di sicure molle d'interesse sul pubblico. Il mestiere che non garantisce l'opera d'arte, ma assicura la dignità e il successo di quel prodotto medio e la continuità e il decente livello di una produzione da cui, in fortunate circostanze, possono anche uscire opere impegnate e capolavori.

Spinto dalle necessità materiali del dopoguerra e dalle nuove esigenze di verità degli autori (stabilimenti distrutti, attori viziati da anni di falsità e di guittume), il cinema italiano s'era lanciato col neorealismo su la strada dell'osservazione diretta e immediata, dall'estemporaneità geniale e poetica, rifiutando il più possibile le premeditate costruzioni. Gli attori professionisti furono messi in disparte: sembrava che i loro volti noti dovessero togliere ogni attendibile verità umana. Alla loro esperienza si preferì la maggiore precisione fisica di un interprete preso dalla strada.

Da questo processo nacquero indiscutibili capolavori, opere che resteranno come punti luminosi nella storia del cinema di tutto il mondo, e non solo di quello italiano: ma ne nacque anche, per il nostro cinema, una grande confusione. Non dirò che il neorealismo sia stato la causa della disorganizzazione, della cialtroneria che poi dimostrò gran parte della nostra produzione: ma certo ne ha suggerito la strada e, anche per alcuni degli uomini migliori, ha rappresentato un ottimo alibi. Il neorealismo giustificava l'improvvisazione a gente che vi era fin troppo portata di natura; giustificava il ri-

Questo il Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma. Da qui escono i giovani che si preparano ad affrontare il cinema. Da qui dovrebbe uscire la *nouvelle vague* che si sta cercando di suscitare anche in Italia.



PERDENDO ANCHE IL MESTIERE

fuito d'un lavoro e d'un'applicazione metodica a gente superficiale e poco seria, che per qualsiasi lavoro condotto con metodo e applicazione sentiva una profonda avversione. Ne derivava uno spaventoso sovvertimento dei valori: l'ideuzza di qualsiasi scrittore improvvisato, espressa in quattro paginette sommarie, o meglio ancora raccontata con facile parola, veniva a pesare quanto il copione elaborato con fatica di mesi; la goffa bellezza uscita da un qualsiasi concorso o incontrata su una spiaggia di moda veniva preferita alla giovane attrice che aveva già mostrato la sua capacità in anni d'accademia o sul palcoscenico.

Ho parlato d'alibi: qualcuno, anche dei migliori, approfittò del neorealismo per nascondere dietro quella etichetta, dietro quelle esigenze di verità osservata, la propria costituzionale incapacità a raccontare, altri scelse interpreti dalla strada per la paura, magari inconscia, di non saper guidare gente di mestiere. Se qui fosse riuscito, inoltre, avrebbe avuto il merito d'aver saputo forgiare con esperte mani una materia brutta dandogli vita (molti registi nostrani hanno queste ambizioni di demiurghi): altrimenti, i difetti di recitazione sarebbero

stati giustificati dall'inesperienza delle persone usate.

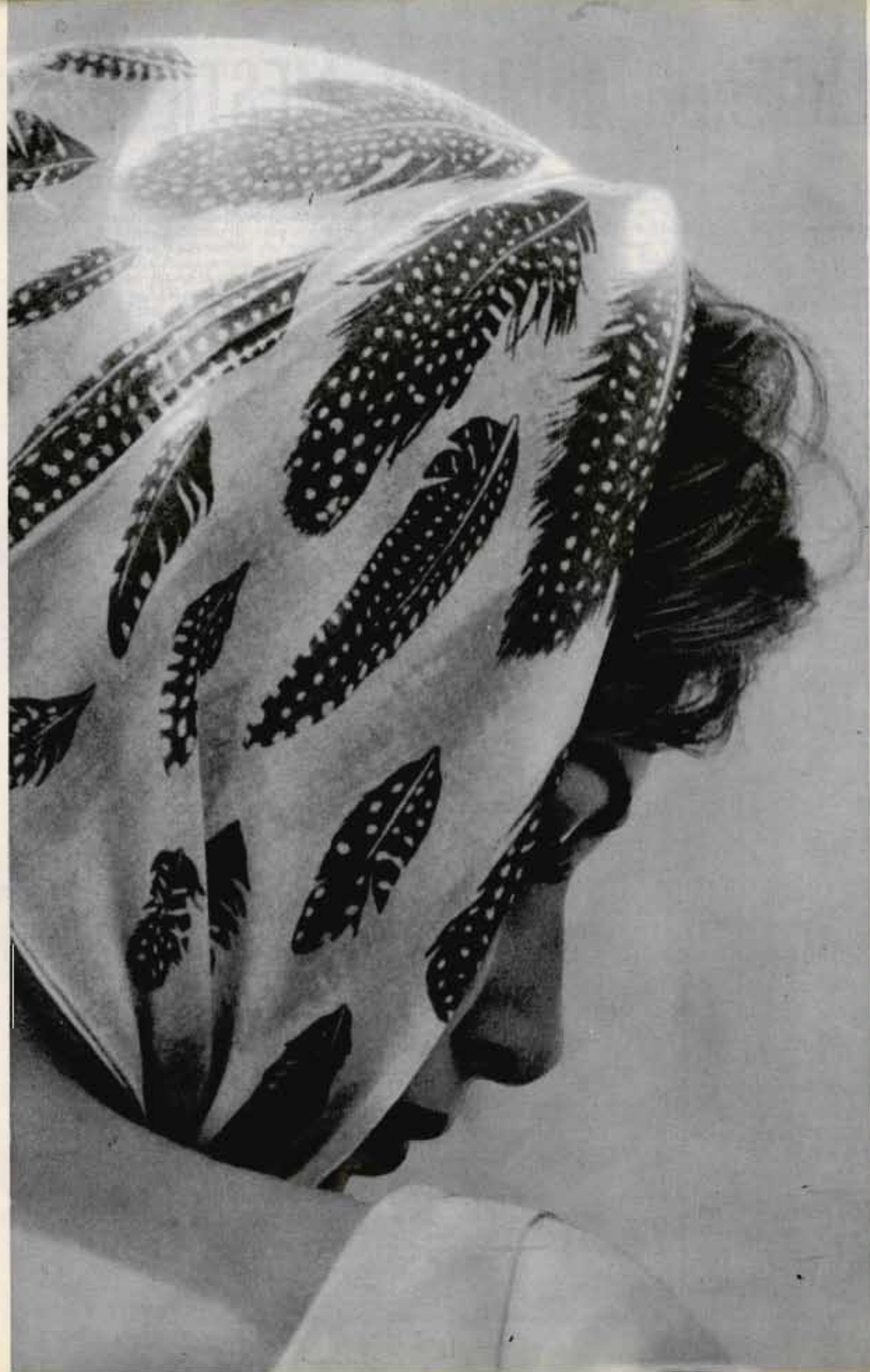
E mentre i critici insistevano sulla bontà di questo metodo, e continuavano a proclamare che la rinascita del cinema italiano era affidata al ritorno al neorealismo (ed erano nel vero se intendevano con questo chiedere l'impegno morale, la verità del neorealismo: ma trascuravano troppo i problemi economici e strutturali della nostra industria), i produttori traevano da quella esperienza proprio i risultati più negativi. I film si continuarono a fare per le strade (si risparmiavano così i costosi investimenti dei teatri di posa), gli attori furono scelti e utilizzati secondo effimere mode e poi subito bruciati (che patrimonio di nomi e di talenti è stato buttato via in dieci anni!), lasciando la loro educazione alla loro buona volontà (nessun vivaio, nessuna scuola, nessuna carriera premeditata), le riprese furono improvvisate su copioni messi insieme alla meglio in quindici giorni. Nessun piano, nessun progetto a lunga scadenza. La legge, d'altra parte, non si preoccupava affatto di aiutare chi volesse dare alla propria impresa una struttura più salda. Né chi, più che al mercato interno volesse badare all'estero.

Il mercato, ecco un altro punto, ecco un'altra ragione dello stato del cinema italiano. Il nostro pubblico è quello che è, qualitativamente e quantitativamente. Se si guarda ad esso, se si pensa di fabbricare dei prodotti i cui costi siano coperti dal solo mercato interno, la risposta è purtroppo desolante: film che costino una cinquantina di milioni e che siano graditi a quella massa di spettatori che al concorso di «Canzonissima» ha votato plebiscitariamente per «L'edera» e per «Mamma».

Il mercato estero: altro guaio. Non esiste nessuna organizzazione capace di sfruttare commercialmente al massimo i nostri prodotti. I nomi dei nostri registi o dei nostri attori che fanno cartellone (e con i quali imporre all'attenzione le nostre storie) si contano sulle dita. E poi quali storie raccontare? Non esiste da noi una tradizione, una scuola narrativa in grado di fornire al cinema la materia prima su cui lavorare, quei racconti diretti, immediati, che riflettano problemi, temi, aspetti della società moderna. Dirò di più: non esiste nemmeno una società moderna unitaria, in Italia, in cui sia possibile riconoscersi tutti, e che sia quindi capace di riflettersi in opere letterarie o drammatiche, ma esistono tanti frammenti di società, chiusi in limiti provinciali, che sono appunto quelli che alla fine danno il loro volto e i loro spunti dialettali al cinema. E che interesse possono avere questi spunti per un pubblico straniero? Anche uno dei film più riusciti, «I vitelloni», in Svezia fa sbadigliare.

I problemi come si vede sono complessi, e non sono neppure tutti qui. La loro soluzione è senza dubbio difficile, e quale che se ne proponga, opinabile. Tuttavia nessuno dei dirigenti del nostro cinema sembra si sia mai applicato a studiarla a fondo. I rimedi sono sempre stati formulette retoriche, metodi di un empirismo ridicolamente superficiale, slogan. Nonostante la crisi, nonostante il pericolo della concorrenza tedesca e francese che si prospetta massiccia per i prossimi anni (con o senza il Mercato Comune) e che rischia di soffocare per sempre ogni nostra ambizione, questi dirigenti non sembra si siano ravveduti. Di ritorno da Cannes hanno gridato d'aver scoperto il segreto per dare nuovo lustro al nostro cinema: suscitare anche da noi una «nouvelle vague». Nessuno s'è però chiesto che cosa rappresenti per la Francia questa «nouvelle vague» e come, in Italia, si potranno utilizzare i giovani perché veramente portino al nostro cinema una serietà e un'aria di rinnovamento finora poco conosciuta. Quello che conterà, per i prossimi mesi, sarà soltanto la data di nascita.





I LEGAMI PERICOLOSI

Finalmente sullo schermo «Les Liaisons Dangereuses», il libro su cui da più d'un secolo i critici sono inconciliabilmente discordi, ritenendolo alcuni un capolavoro del moralismo settecentesco, altri un audace documento del più spinto libertinaggio di un'epoca.

L'astutissima e feroce marchesa di Merteuil, il raffinato e diabolico visconte di Valmont, l'ingenua Cecilia Volanges, la Presidentessa di Tourvel ed il cavalier Danceny sarebbero, secondo alcuni, dei personaggi sacrificati al gusto libertino del tempo, ma in sostanza riscattati da una severa condanna che li colpisce in pieno da parte dell'autore; secondo altri il libro di Choderlos De Laclos sarebbe un riuscito innesto dell'impeccabile eleganza stilistica del secondo settecento su disegno di un racconto serrato rigorosamente coerente, freddamente ragionato come un piano strategico.

Il regista Roger Vadim ha lavorato su una «trascrizione moderna» del famoso epistolato romanzato, fatta da Roger Vailland.

Vadim è partito dall'assunto che la parte sostanziale dell'opera di Choderlos De Laclos sia l'infame agguato di una lucida ragione al gioco dei sentimenti: "Per me — Les Liaisons — so-

no uno studio eccellente e raro della passione e della lucidità. Nel corso della vicenda del libro si discute una questione importantissima: se l'amore sia un inganno sottile, un'invenzione artificiosa ovvero un dono, o addirittura una malattia. Domande di questo genere si pongono certamente anche oggi; anche se le lettere d'amore non sono di moda e la vendetta di una donna si sfoga in modo forse più crudele ma probabilmente senza ricorrere al complicatissimo piano della marchesa Merteuil. Per me quelle 175 lettere — ha concluso Vadim — raccontano una storia ancora valida, tra la perfidia e la vanità, che ad un certo momento si scarica in un finale degno di una tragedia classica".

Vadim con Vailland e Claude Brule hanno ambientato la vicenda in un paese di villeggiatura invernale: i personaggi sono moderni, attuali. Valmont, nella interpretazione di Gerard Philippe, è un ispettore delle Finanze; la signora di Merteuil è un'intellettuale (una pittrice) impersonata da Jeanne Moreau; madame De Tourvel è impersonata da Annette Stroyberg, la seconda moglie di Vadim. Una giovane attrice che è tra le più apprezzate dalla critica — Jeanne Valerie — è Cecilia Volanges, "vittima" della Merteuil.

Annette Stroyberg è di origine danese. E' stata per qualche tempo indossatrice e "modella" dei fotografi, attirando così l'attenzione del "producer" americano Carl Foreman. Vadim è stato incoraggiato da Foreman ad sperimentare le attitudini cinematografiche di Annette. Quando Vadim riuscì a concretare il progetto d'una versione cinematografica delle «Liaisons dangereuses» Annette aveva già vinto la prima prova, e si trovava di colpo a diventare un personaggio importante.



AVEVANO IMPARATO A GUARDARSI INTORNO

di MARCELLO CLEMENTE

A Londra, a una proiezione de «Il tetto», qualche settimana fa, Vittorio De Sica è stato applaudito per cinque minuti di fila. Lo spettacolo era organizzato dal «British Film Institute», sicché quel successo significa una adesione totale del più aggiornati e raffinati esponenti della cultura cinematografica inglese.

Un consenso talmente incondizionato si dà a un'opera della quale si conoscono a fondo gli elementi e le intenzioni. Quasi tre lustri sono passati da quando la guerra, coi suoi dolori e le sue asperità, diede ai registi italiani la lezione del contatto con la realtà, e il realismo è ormai una corrente artistica definita, della quale sono state analizzate le ispirazioni e le risorse stilistiche. I giovani registi sono in grado di studiare otto o dieci opere realistiche di superiore fattura e sulla strada del realismo le scoperte sono impossibili o rare, almeno per quel che riguarda i fattori essenziali e i pochi maestri della corrente rischiano di ripetersi.

Ricordate l'impeto di «Sciuscià», la sua tensione tragica, e confrontate alla intonazione di «Umberto D.»: un dolore casto, trattenuto. «Sciuscià» era fervido, carico di vibrazioni passionali, e la sua poesia si ingrandiva bruciando le apparenti scorie, le sforzature della forma; invece «Umberto D.» è chiaro e limpido come un cristallo. «Il tetto» a me pare vada pure al di là della fine del ciclo: la visita degli sposi alla famiglia di lei, i loro incontri fuori della casa del cognato, la peregrinazione nella città alla ricerca fantastica di un alloggio che non possono pagarsi, sono ancora pagine della tenera umanità di De Sica, della sua ineguagliabi-

le fraternità verso la gente povera e pura; ma poi, nel lungo brano della costruzione della casa «abusiva», la invenzione cade, e quella fatica collettiva e la sua speranza non ci danno più sorprese.

Il segreto della soluzione del problema dell'arte in un film neorealistico è nell'attenzione infinitamente sottile alla ricchezza interna dell'evento quotidiano: bisogna vincerne la banalità esteriore, scoprirne la bellezza senza alterarlo minimamente, rimanendo oggettivi. E' ovvio che l'immediatezza comporti il pericolo dell'ingenuità. Il realismo diffida delle strutture drammatiche, perché teme che esprimano una visione preordinata, cioè falsa: si attiene ai fenomeni, e li collega solo con molta prudenza.

Nessuna scuola di cinema è durata mai per più di un decennio mantenendo una artistica vitalità. Qualche genere ha avuto una continuità ininterrotta, ma evolvendosi all'interno, soprattutto in America: esempio principale, il «western». Il realismo respinge la letteratura, con tutta la materia che la letteratura può apportare, e deve di volta in volta ricominciare dall'osservazione diretta: perciò è difficile. Agli ostacoli naturali si aggiungono gli impedimenti estrinseci. Negli anni del suo svolgimento il neorealismo è stato bersagliato dalla censura, che ha bloccato la realizzazione di molte trame che intaccavano l'immagine conformistica della vita italiana, o urtavano gli interessi di questo o quel gruppo economico o politico. Il peggio sta nella circostanza che molte volte quei film, se si fosse riusciti a girarli, non avrebbero fatto danno a nessuno, e avrebbero mandato avanti il coerente sviluppo di una

scuola cinematografica che a un dato momento è stata la più interessante del mondo. Il pubblico pure ha dato il suo contributo a boicottare la corrente nuova: vogliamo dire il pubblico italiano, giacché fuori dei confini si è diffusa dappertutto, da Hollywood a Varsavia e a Bombay, un'ammirazione persino eccessiva per le pellicole italiane.

Le nostre platee, mentre non hanno voluto saperne dei prodotti sinceri, hanno accettato qualche volta i films di compromesso, e qualche regista si è guadagnata a buon mercato una reputazione, giuocando su due o tre «tableaux», il sesso, il fumetto e la questione sociale. Fare un film realistico è sempre stata una battaglia, e il nostro cinema è andato scivolando verso forme più caute.

Nei films di Rossellini, di De Sica, di Visconti, l'osservazione dell'episodio concreto non era fine a se stessa, serviva a un'interpretazione; nei nuovi films si è affacciata la tendenza a restringere la visuale. I nostri registi ormai hanno imparato, tutti i migliori, a guardarsi attorno, ma, così intralciati, si arrestano al fatto, alla «tranche de vie», come si diceva nell'ultimo Ottocento, quando gli scrittori francesi sostenevano la esigenza delle ideologie della obiettività scientifica e avevano orrore degli abbellimenti.

«La sfida» di Francesco Rosi è esempio efficacissimo di questo indirizzo. Un giovane regista alla prima prova, ma forte di una lunga preparazione, ha composto un quadro che ha anche un significato sociale, senza peraltro delineare una visione comprensiva della società e in genere del paese in cui il suo racconto si svolge. I quartieri vecchi di Napoli, i fabbricati di tufo assiepati in gruppi caotici, le terrazze bianche aerate dal vento lieve del golfo, e dentro alle

case i brevi vapori del ferro da stiro e della caffettiera; la processione dei Gigli a Nola, festa cristiana e pagana nello stile del Barocchetto campano, nelle strade la folla modesta e vivace dei paesani, e in mezzo a loro, qua e là, le grinte ruvide e scure dei prepotenti: quasi di continuo Rosi ritrae con una afferrante prontezza i luoghi, le abitudini, le mentalità. «La sfida», con la sua asciuttezza e la sua continuità, ricorda il film di «gangsters» hollywoodiano, pura azione, dove il regista non esprime pareri, che sono impliciti oppure non gli interessano. Rosi descrive le storture dei mercati agricoli, e non ne scandaglia le cause remote.

C'è un naturalismo di gusto ottocentesco negli ultimi films di Germi, «Il ferroviere» e «L'uomo di paglia»: i suoi due protagonisti sono figure che potrebbero esser estratte dalla cronaca, tanto sono fedeli a un modulo comune. Ai loro egoismi, alle debolezze, agli errori, Germi sovrappone una ottocentesca effusione di cuore, una pietà e una speranza intense e sincere. Un «brano di vita» è ancora «Nella città inferno» di Castellani, dove la ragazza veneta, una volta entrata nel carcere delle Mastellate, deve diventare una prostituta, perché l'ambiente agisce su di lei e la determina, secondo i criteri della scuola positiva. Egli, che materialmente le dà i consigli rovinosi, è uno strumento, dice quello che dice perché ha vissuto in un preciso modo, del quale non è responsabile. Le idealizzazioni, i superiori concetti di valore, non trovano posto se non nell'inutile rimorso di Egle: per l'assioma del naturalismo soltanto le condizioni concrete hanno un peso. Crudeltà, amarezza, pessimismo, sensibilità ai mali sociali, tutto il bagaglio della narrativa della fine Ottocento; nella poetica



Dal film «Il tetto» di Vittorio De Sica. Con quest'opera il regista ritornò sui temi del neorealismo. Nella foto: prima che la "casa" sia terminata è già giunta l'alba e bisogna occuparla in fretta, portarci la "roba" e finire di mettere il tetto prima che arrivi la polizia. A Londra qualche settimana fa, il film ha ottenuto ancora cinque minuti d'applausi.

di quel tempo rientra l'attenzione prevalente al popolo.

Un genere che non è stato ancora portato alla maturazione in Italia è la commedia leggera. Attraverso «Sotto il sole di Roma», «E' primavera», «Due soldi di speranza», «Pane, amore e fantasia», la commedia brillante assorbì la lezione del realismo in forma attenuata e parziale. Pure, la nuova commedia cinematografica è spesso di ambiente popolare, e il più delle volte i suoi aneddoti sono gustosi quando mordono nel vivo del costume attuale. Alle farse romanesche il dialetto dà una vernice di autenticità, tanto

più necessaria là dove il loro impianto difetta di consistenza. Il pubblico simpatizza da anni per il genere, che man mano ha acquistato una fisionomia definita, e oggi ha un posto insostituibile nel quadro della produzione italiana. Le vicende dei giovanotti trasteverini, coi loro umori spericolati ma fino a un certo punto, le loro furberie senza malizia, le illusioni sventate e gli amoretti leali, rispondono al bisogno, che è di tutte le platee, di vedere spettacoli svelti e briosi. L'esito della serie «Poveri ma belli» è indicativo.

Ci deve essere un motivo anche nella popolarità di Maurizio Arena: contro i

fantasmi dei ragazzi bruciati, Arena rappresenta il ventenne sano, semplice, esuberante, e la sua apparizione, come quella della Lollobrigida, caccia via il pessimismo.

Un esempio pregevole ha avuto la commedia brillante trasteverina da «I soliti ignoti», un film in cui gli ingredienti molte volte utilizzati sono rinfrescati con acume e con gusto. Solo di rado si va oltre il limite dei film di Monicelli, e si saggia la satira, come nel rapido ed eloquente finale de «Marito», di Loy e Puccini. Il genere brillante può avere contenuti più ampi degli attuali, e qualche espe-

rienza utile è stata già fatta. In genere, la cinematografia italiana è in una fase di transizione, e l'influenza dello splendido impressionismo rosselliniano, da cui partì la scuola realistica, si va esaurendo. Si torna a sentire l'esigenza della costruzione, e probabilmente riacquisterà il suo valore lo elemento letterario, dal quale si è cercato di prescindere il più possibile. La tendenza naturalistica sembra destinata a rappresentare il ponte di passaggio verso una elaborazione più complessa del film italiano, che sarà tanto positiva quanto sarà capace di valersi dell'esperienza realistica.

La settimana dello



LUNEDÌ

Si sveglia di pessimo umore. Tutta la notte ha sognato di saper scrivere come Conrad. E al mattino si sveglia col mal di mare, e con la mano che ha il crampo per il troppo scrivere durante il sonno.

Pensa che se continuerà così — con l'affanno del lavoro — morirà presto. Però, vorrebbe morire con la soddisfazione di un funerale fastoso come quello di Rodolfo Valentino descritto da Dos Passos: "Uomini e donne lottarono per un fiore, per un brano del drappo d'oro... Si sfondarono vetrine... Macchine ferme ven-

nero rovesciate e frantumate... Quando finalmente la polizia a cavallo, dopo ripetute cariche, respinse la folla da Broadway, dove il traffico rimase fermo per due ore, si trovarono ventotto scarpe scompagnate, una carrettata di ombrelli, giornali, cappelli, maniche strappate. I poliziotti raccolsero gruppi di bambini sperduti...".

Lavandosi i denti, dimentica subito le lusinghe del bellissimo funerale, e cerca di mettere mentalmente in sequenza la scaletta del film che la produzione gli ha chiesto di scrivere per il sabato successivo.



MARTEDÌ

Giorno nuovo vita nuova. Non si parla assolutamente più della scaletta del film, che lo aveva angustiato lungo tutta la giornata di lunedì. E non può più morire tanto presto.

Infatti ha incontrato un altro produttore, che gli ha proposto un'esclusiva per i prossimi trent'anni.

Accetta. Al diavolo la scaletta del primo produttore, evviva il secondo produttore.

Immagina che costui gli offrirà un'accoglienza e un ambiente, come quello che Budd Schulberg vide preparato per il grande Scott

Fitzgerald, nella reggia di Hollywood: "C'erano blocchi di carta lunga, gialla, rigata. C'erano dozzine di matite lucenti, con le punte accuratamente affilate come spilli. C'erano blocchetti su cui il genio poteva baloccarsi a buttar giù idee. Le gomme, con le quali il genio poteva cancellare qualche suo raro sbaglio. Sul tavolino aspettava una macchina da scrivere. Tutto era meravigliosamente virgineo. L'appartamento nuziale non attendeva che l'arrivo dello sposo, il quale avrebbe applicato la propria matita alla concezione germinale...".



SABATO

Ha firmato.

Ma gli è capitato più o meno quel che racconta Karel Čapek in "Come si fa il cinema". All'incirca così.

"Si ode bussare alla porta".

2° UOMO DI CINEMA — Maestro, vi conduco il direttore dell'Alfa Film... Viene a firmare il soggetto per la vostra "Grande scommessa"... Enorme soggetto, signore! Esso rappresenta la mia maggiore scoperta. Sono vent'anni che lavoro nel cinema, ma una trovata simile non l'ho mai avuta finora! Grande scommessa! Turf! Cavalli! Ne verrà fuori un magnifico film!

AUTORE — Cavalli? Quali cavalli?

2° UOMO DI CINEMA — Ma si tratta di corse. La vostra grande scommessa è una scommessa sui cavalli. Ci sono o non ci sono le corse?

AUTORE — Niente affatto. Quella grande scommessa è il cuore che ama. Vedete, nel mio soggetto non si parla di cavalli...

1° UOMO DI CINEMA (preoccupato) — Non si parla di cavalli?

2° UOMO DI CINEMA — E' un particolare che mi è sfuggito. Ma non importa, amico. La sceneggiatura ve li farà in qualche modo entrare... Corse, allenamenti, scommesse, ecco tutto..."

sceneggiatore

di MASSIMO FRANCIOSA



MERCOLEDÌ

Questo si aspettava.

La mattina dopo, invece, vien chiuso in uno sgabuzzino carico di bottiglioni di inchiostro, di tamponi per timbri, e di polverose fotobuste di vecchi film. Con il compito di farsi venire una idea prima dell'ora di colazione. L'argomento è tentante: un film "sexy" con Tina Pica primadonna.

Si scervella, soffre, suda freddo, appallottola carte appena scarabocchiate. Altri sceneggiatori più scanzonati di lui vanno a turno a osservarlo dal buco della serratura.

Esce finalmente con un

titolo, che gli pare buono: "Picatina, che nacque vecchia e morì bambina".

L'idea non è accettata.

Torna a casa si consola leggendo per la prima volta Benedetto Croce, subito dopo mangiato. Secondo il Croce, anche i santi barano pur di avere il paradiso. E' una massima che lo rianima.

Perciò va al grande armadio che raccoglie i vecchi soggetti, e lo rovescia come una clessidra, in modo che i primi divengano gli ultimi e viceversa.

Munito di quei soggetti antidiluviani, si prepara alla prova di appello.



GIOVEDÌ

Non è andata bene. Scegliendo a caso i soggetti, è finito troppo indietro.

E' vero che il gusto del pubblico ha dei ricorsi, ma non ridiscende mai all'età della pietra. Argomenti come "Scena in un mulino", "Appuntamento impedito", "Venditore di salsicce alla mostra", "L'attacchino", sono troppo logori, e per di più li ha già girati mirabilmente, con quindici metri di pellicola, l'attore-cantastorie Svab Malostranski.

Rinuncia all'esclusiva di trent'anni, ed esce da questa produzione apparentemente vinto, ma in sostanza

ancora più presuntuoso. Forse i buoni poeti, anche nel cinema, sono i portatori d'acqua. E la poesia, anziché discendere, sale: giusto il contrario dell'amore paterno.

VENERDÌ

"E' l'attesa che snerva..." — lo dice anche Budd, il nostro bravo Budd Schulberg — "Impossibile leggere con quel telefono vicino al gomito che poteva mettersi a squillare da un momento all'altro..."

E, a un tratto, il telefono squilla. Al diavolo il secondo produttore, evviva il terzo produttore...



DOMENICA

Aveva in programma una gita a Sperlonga, o al Circeo.

Passa invece tutta la domenica chiuso in casa, per inserire nel soggetto il «leit-motiv» delle corse dei cavalli. Ma da lunedì, parola di sceneggiatore, cambia vita

QUESTO È UN FILM CHE NON SI FARÀ

di CARLO BERNARI

Il "neorealismo" ci aveva ultimamente avvezzi a scorrere la cronaca con eccessiva disinvoltura: ogni episodio di cronaca nera (o bianca) sembrava offrirsi in fiduciosa attesa allo scrittore di scenari cinematografici, quasi dalla pagina del giornale già ammiccasse alla immagine da indossare sullo schermo. Ciò che ne risultava poi non era una rappresentazione della realtà nelle sue radici e nel suo divenire, ma piuttosto una denuncia, ove il bene era religiosamente, o con un taglio netto, separato dal male; e dove l'individuo appariva sempre quale vittima di una società ingiusta che lo perseguitava.

Non già che queste fossero le premesse estetiche del "neorealismo" — che forse di vere e proprie premesse estetiche mai ne ebbe, se non nel senso di forgiarsi di volta in volta le armi occorrenti alla sua polemica e alla sua crescita — tuttavia così venne stoltamente interpretata la lezione "neorealista", i cui frutti più maturi si arrestarono a "Umberto D" (e solo ultimamente trovarono un'eco nel film di Castellani "Nella città inferno").

A questo snaturamento della lezione neorealista ha contribuito — è pur vero — l'ossessivo regime di censura a cui è stato sottoposto il nostro cinema; ma vi ha contribuito pure un'equivoca interpretazione del realismo: che, in

parte per eredità del naturalismo, in parte per eredità zdanoviana, in parte per nostra esclusiva pacchianeria, ha fatto ritenere a molti nostri poco informati esteti che il realismo consistesse nel testardo tentativo di sovvertire l'ordine, rappresentando un aspetto solo della realtà, vale a dire: o l'eroe positivo che aiuta la società a ritrovarsi, o l'eroe negativo, perennemente vittima di una società che lo perseguita o l'avvilisce. Nel primo caso, la società è socialista, nel secondo la società è capitalista. Comunque si tratta sempre di una realtà con una faccia sola, vuoi che guardi verso il passato, vuoi che guardi verso l'avvenire. Mentre il realismo pretende la totalità del vero, non tutto il bene e tutto il male separati e incomunicabili.

Osserviamo ciò che ci presentano i giovani registi francesi della "Nuova Ondata": nei loro film migliori non ritroviamo forse tutti i filoni del nostro realismo, ma ripensati in chiave di memoria, di saggio, di mito (è il caso dell'*Orfeo Negro*, di Camus) e in più di cronaca nera, con piglio tendenzioso quanto si vuole, ma pur sempre penso dei destini generali del cinema come arte?

Quindi, se era sospetta la passata eccessiva fiducia nella cronaca, più sospetta è l'attuale rivolta contro la cronaca, quasi dalla cronaca non possa più venire alcun utile suggerimento al cinema. È un errore, e vor-

rei dimostrarlo proprio servendomi di un episodio di cronaca, la morte per fame e per stenti di quel giovane pugliese, studente del III di ingegneria al Politecnico di Torino. Mi servo di questo avvenimento tra i meno facili, (poiché esso, di primo acchito, si presterebbe naturalmente ad elevare una monumentale protesta contro la nostra società) proprio per dimostrare che, grazie ad una accurata analisi, la "troppo naturale" denuncia contro la società potrebbe ottimamente rovesciarsi in denuncia contro la stessa vittima. Che chiameremo Antonio, figlio di un piccolo artigiano, secondo di quattro fratelli, dei quali è l'unico che sin dalle prime classi dimostra eccellenti disposizioni intellettuali. Conquistata una borsa di studio al Liceo, Antonio supera brillantemente il Biennio all'Ateneo di Bari, e si trasferisce a Torino. Possiamo immaginare il suo carattere un po' scontroso, vergognoso dei poveri panni che indossa, ma deciso a tutto, pur di uscire al più presto dal cerchio della fame in cui ha vissuto sinora. Alvaro ci ha tratteggiato l'animo del giovane calabrese (in *Età Breve*) che tenta l'ascesa verso gli studi superiori. Sappiamo dunque quel che patisce Antonio, nutrendosi di un semplice caffè latte e di un panino al giorno e rammaricandosi col padre ogni qual volta riceve da casa un assegno di 2 mila lire, denaro tanto più necessario in famiglia dove ci sono tante bocche da sfamare, e mai sazie. Ecco perciò ingannare suo padre — come in una lettera del 28 marzo, scoperta dopo la sua morte avvenuta il 5 di aprile — in cui è il commovente racconto di un pranzo inventato: vi si legge infatti la minuta descrizione delle numerose portate di fronte alle quali il giovane si dichiara vinto, persino disgustato.

Come chiamare questa allucinata fantasia che tenta di appagare gli istinti? Anche la sete nel deserto provoca l'abbagliante visione di fresche cascate. Ma se guardiamo ben den-

tro a questa lettera vi troviamo un alibi per tacitare la propria coscienza, un alibi di fronte ai genitori ed ai fratelli perché non abbiano a pentirsi di aver concesso a lui, e a lui soltanto, la possibilità di staccarsi dalla povertà della propria famiglia per iniziare la scalata alla grande piramide delle gerarchie sociali; in cima alla quale doveva esserci per Antonio il cielo da toccare col dito, vale a dire la laurea d'ingegneria elettrotecnica.

Gli studenti del Politecnico di Torino si accorgono del loro collega quando è già una misera spoglia, i generosi torinesi che concorrono alla sottoscrizione aperta dal giornale "La Nuova Stampa" con un contributo del Prefetto, il Ministro Angelini che mette a disposizione un carro speciale delle ferrovie dello Stato, gli studenti dell'Università di Bari che vanno ad accogliere a Molfetta la salma del loro ex collega al Biennio per trasportarla a spalle sino al cimitero, son tutti episodi di una concreta solidarietà, pronta a mettersi in moto alla prima lagrима. Ma questo moto spontaneo con il quale il "cuore generoso" di Torino e poi dell'intero paese hanno cercato perdono all'umile studente di Molfetta, accollandosi indirettamente le responsabilità della sua misera fine, non deve trarci in inganno.

È sacrosanto che una società retta da leggi civili e non da costumi cannibaleschi faccia subito suoi i torti e le ingiustizie di cui sia vittima un suo membro. Agendo così essa si salva, almeno nell'ambito etico e in quello più strettamente religioso, inseguendo con moto spontaneo la curva che riporta sul suo stesso corpo i colpi infertili dall'individuo, o le colpe che essa società infligge, anche se involontariamente, ai suoi membri. Ma nella spontaneità di questo moto c'è pure qualcosa che non suona naturale, quasi alla sincerità del buon metallo si sia mescolata qualche limatura proveniente da altri crogiuoli, diversi dal cuore.

È facile, di fronte ad av-

venimenti che ci fanno coprire gli occhi dal raccapeccio, cogliere sulle proprie labbra una imprecazione alla società che ha potuto tollerare nel suo seno condizioni tali per cui quell'episodio non poteva non determinarsi. Ma la società che la mia ragione pone sotto accusa, di connivenza col male, o di piena colpevolezza, è sempre diversa da me: dal momento stesso che io sollevo il dito accusatore contro di lei, mi distinguo da lei, e dicendo è colpa sua sinceramente la vagheggio diversa da quella che è, più umana, più giusta, più tollerante e — perché no — più religiosamente rispettosa dei suoi intrinseci valori. Sicché il colpevole non sono mai io ma gli altri, coloro i quali non vogliono il bene, la salvezza dell'umanità, come io lo voglio.

Se questa distinzione fosse giusta, noi assisteremmo ad una serie di graduali spostamenti di responsabilità, a simiglianza dei cerchi concentrici che fa la pietra cadendo nel lago, ma in ordine inverso e decrescente.

Vale a dire che se la prima responsabilità la si scarica sull'intera umanità e la seconda, con più avara condanna, sulla società così com'è storicamente ordinata; la terza, la quarta — via via restringendosi il campo — verranno gioco-forza scaricate su zone sempre più ristrette, in cui ritroveremo nell'ordine, prima l'Italia, poi Torino, che non seppe, non vide, poi il corpo accademico e i colleghi del Politecnico, infine la stessa famiglia del povero studente defunto...

E' questo l'ultimo cerchio? No ve n'è ancora uno, che non è più cerchio, ma è il punto preciso in cui la pietra cadde nell'acqua. E' in quel punto che troviamo di nuovo il giovane studente che muore per inedia in una misera cameretta di Torino. E che cosa ci fa il volenteroso giovane al centro di quella serie di cerchi che muovono da lui, ma che magicamente a lui ritornano?

Potremmo far risalire la causa di ciò che è accaduto all'ultimo cerchio, alla

umanità tutta per la sua ostinata perseveranza al male; o più concretamente alla "società" che non seppe e non volle accorgersi in tempo dello studente che languiva di fame, e forse di tanti suoi simili che per studiare rinunciano persino al cibo. Ma quando anche fossimo riusciti a dare un contorno preciso a questo processo che sposta le responsabilità verso



Con il film «Umberto D» di Vittorio De Sica si ebbero i frutti più maturi del neorealismo nella rappresentazione della vita quotidiana del vecchio impiegato statale

limiti sempre più vasti, non avremmo che ripetuto in una figura geometrica più o meno perfetta il gioco dell'oca. Poiché come si è detto l'io che accusa non si immedesima mai con lo oggetto accusato: per cui al me che accusa non rimane altro da fare se non esecrare, condannare, semmai offrire un obolo di lagrime e di oro, per tornare come prima, in posizione di attesa e di perenne interiore rivolta contro la Società. Errore.

Sarebbe invece da dare concretezza alla nostra condanna, proprio sottraendola ad ogni demagogia, che mira a spostare da sé ogni sospetto di corresponsabilità. Solo così io mi accolgo la mia parte di colpevolezza e mi salvo da ogni sofismo e da ogni rettorica, che vuole collocare la mia persona in una zona sempre meno responsabile rispetto alla zona occupata

cietà meridionale, un pudore, che rasenta l'ipocrisia, il quale insegna a nascondere la propria indigenza, come si nasconde la bocca nell'atto di addentare il pane. A contrasto con queste tremebonde vergogne, esiste invece una illimitata fede in sé, nelle proprie forze, nella capacità del singolo, non tanto d'agire sulla società per modificarla, quanto di primeggiare su di essa, così com'è, per punirla poi.

Colpa del misero studente pugliese — se colpa si può ancora fargli — è di aver nutrito un'ossessiva fede nelle sue possibilità, sino al limite, e nessuna fede, proprio nessuna, nella società in nome della quale egli ha immolato la sua giovane esistenza. E quando dico Società non alludo ad un'astratta società in cui regni la perfezione (che non è del nostro mondo nella sua verità e nella sua concretezza storica) ma alludo a tutte le stratificazioni economiche sociali politiche che, nel loro vario sovrapporsi, formano quell'insieme che comunemente poniamo sotto il nome di società. Ora nell'illimitata fiducia di farcela da solo, Antonio Germiniano aveva reciso tutti i legami con ciò che gli stava intorno, a cominciare da quelli che lo univano alla sua propria famiglia, per continuare con quelli che lo univano al proprio clan universitario e così via discorrendo, sino a quelli che potevano unirlo — ma non lo hanno unito — con una delle tante associazioni giovanili che pur esistono oggi in Italia.

Con quale animo — bisogna infine immaginare, se fosse fortunatamente scampato alla morte — con quale animo esacerbato il giovane sarebbe un giorno entrato in questa dannata società? Per quanto buono egli potesse essere, il suo cuore forse non ci avrebbe mai perdonato le sue sofferenze; accomunando così, in una sola condanna, il suo passato e noi, che quel passato gli avevamo inflitto senza volerlo.

dal mio prossimo, sempre più responsabile, via via che si allontana da me.

Col dire la colpa è mia, mia la responsabilità, probabilmente convinceremmo anche la povera vittima, Antonio, morto per fame, a ripetere: la colpa è mia, mia la responsabilità.

Non v'è dubbio che Antonio è stato allevato ad una scuola in cui è d'obbligo nascondere le proprie condizioni economiche, quasi sia vergogna la povertà. Vi è, massimamente nella so-

sul fronte delle stellette la guerra continua

di MORANDO MORANDINI

Ancora qualche anno, e dovrò ricorrere a uno psicanalista. I miei incubi sono popolati di stellette. Non di stelle: per l'astronomia non ho inclinazione. Di stellette. Come le chiamate: asterischi? stellette? Parlo di quei segni con cui un quotidiano di cui sono redattore e critico cinematografico, classifica, giudica e manda i film. Lo sapete, no? Stellette per il giudizio della critica, cerchietti (o palline) per il successo di pubblico. Di questi non parlo: non ci danno (parlo anche dei miei compagni di lavoro) eccessive preoccupazioni. Non tutti sanno che l'assegnazione dei cerchietti viene fatta con criteri quasi scientifici. Parlo del mio giornale, naturalmente. Ogni giorno riceviamo in redazione gli incassi dei locali milanesi di prima visione; sono cifre in base alle quali, facendo la proporzione con altri coefficienti (capienza del locale, differenza tra incassi feriali e festivi, valutazioni stagionali, concomitanza con altre prime visioni ecc.), aggiorniamo le nostre classifiche. Siamo, poi, attenti lettori delle pubblicazioni specializzate; siamo pronti ad accettare rimozioni e rettifiche di essercenti, noleggiatori, produttori a patto che, ovviamente, siano appoggiate da cifre. Insomma: cerchiamo di svolgere onestamente il nostro lavoro né siamo alieni da una certa generosità, specialmente quando si tratta di dare una mano a qualche film meritevole dal punto di vista critico che fatica a trovare il suo pubblico.

Per le stellette è un altro discorso: sono una maledizione. Scadente, medio, buono, ottimo, capolavoro... sembra un giuocchetto di società al quale — in qualità di sadici, di incontentabili, di malvagi, di amanti di quei film-d'arte-che-non-incassano-una-lira-e-che-fanno-dormire-la-gente: così ci immaginano certi produttori, noleggiatori ed essercenti — prendiamo soddisfazioni inobliabili.

Cominciamo a riflettere su questa umile ma abba-

stanza frequente circostanza: che fare quando ci si imbatte in un film in bilico tra le due e le tre stellette?

Scrivendo una recensione, tutto (o quasi) si risolve: si ha la possibilità di maneggiare le parole, di graduare un giudizio, di esporre consensi e di avanzare riserve. Si può, insomma, offrire le pezze d'appoggio di un giudizio; esistono, insomma, le sfumature. Ma con le stellette? Capita, per esempio, di pensare: due stellette sono poche, tre sono troppe. Sono i casi in cui, a scuola, gli insegnanti usano (o usavano) il "sei più" oppure il "sette meno". Con le stellette non si può: bisogna scegliere. (Mi limito a parlare dell'incertezza tra il due e il tre perché è la più frequente; ma esiste anche tra l'uno e il due, il tre e il quattro e persino tra il quattro e il cinque).

E ancora: esistono vari tipi di film. E' chiaro — almeno per chi scrive su un quotidiano, non "sub specie aeternitatis" — che non si può giudicare un "musical" alla stessa stregua di un dramma realistico. E' chiaro che con la generale decadenza del cinema comico, un critico debba essere spinto a sostenere un Frank Tashlin, per non parlare poi di Tati. Non è altrettanto chiaro — almeno per qualche nostro collega — che, in qualità di critici, ci debba interessare più un film sbagliato di Chaplin (dato e non concesso che Chaplin abbia mai fatto un film sbagliato) che un film riuscito di Dino Risi.

Ma il problema esiste: come regolarsi tra un film commerciale ben riuscito e un'opera che ha ambizioni artistiche, sociali, morali, ma appesantito da scompensi, errori, difetti? C'è anche una rivista di cultura cinematografica che usa le stellette. Ma, c'è questa differenza: su una rivista culturale il giudizio è più rigoroso e perciò, in certo senso, più semplice; su un quotidiano (del pomeriggio) è dovere del critico (ma lo è veramente?) tener conto anche del pubblico, badare al mestiere, all'abilità, all'

efficienza spettacolare di quello che è, nove volte su dieci, un prodotto di divertimento.

Se c'è un'osservazione che spesso mi fa uscire dal gangheri, è quella che mi rivolgono gli amici: "Ma sei impazzito! Il film X ha due stellette come le ha il film Y? C'è una bella differenza!".

Supponiamo che il film X si trovi, a mio giudizio, nella situazione cui si accennava dianzi: due stellette sono poche, tre sono troppe. Per un certo ordine di considerazioni (estetiche, morali o semplicemente personali: ha il diritto un critico di avere il mal di testa? o di essere preoccupato per i soldi che gli mancano, per una figlia che mette i denti?) a quel film vengono assegnate due stellette cioè mezza stellina in meno. Una settimana dopo si va a vedere un film mediocre ma non decisamente spaventevole: in bilico tra una e due stellette. Per un certo ordine di considerazioni (una sequenza azzeccata, un'attrice cara al nostro cuore o, più semplicemente, perché quel giorno c'era il sole e ci si sentiva contenti di stare al mondo) a quel film vengono assegnate due stellette cioè mezza stellina in più. Confrontiamo i due film — entrambi classificati con due stellette — e ci accorgiamo che esiste una differenza di classe (di stellina).

Più o meno, siamo tutti un po' presuntuosi e vanitosi, noi che scriviamo sui giornali con la firma. Anche i più modesti che, nanzonianamente, pensano: "Ho venticinque lettori", aggiungono mentalmente alla cifra i parenti, gli amici dei parenti, gli amici degli amici degli amici. Fanno almeno cento lettori. Se uno di costoro venisse a dirti, magari al telefono: "Sai? Ho letto la tua recensione sul film X ma non sono completamente d'accordo. Mi sembra che tu abbia esagerato nell'attribuire al regista... In fondo, il montaggio è discontinuo... Il nucleo morale — intendimi: morale, non moralistico — non è adeguatamen-

te sviluppato...». Neppure per sogno. Incontri amici, laureati in filosofia; incontri conoscenti che tutto sanno su Einstein e gli influssi del taoismo sul cinema giapponese, e ti dicono: "Credimi: tre stellette sono troppe!".

Non parlo, poi, delle noie, delle "grane", dei fastidi. Ho un direttore che — magro stipendio a parte — non cambierei per nessun altro al mondo ma che, ogni tanto, va al cinema e che, ogni tanto, sulle stellette non è d'accordo; e si discute. Ho il mio Vice che, ogni tanto, va a vedere i film che ho recensito io, e sulle stellette non è d'accordo; e si discute.

C'è l'A.G.I.S. che, ogni tre anni, fa pubblicare un dotto saggio giuridico, stilato e firmato almeno da tre avvocati, nel quale si discute sulla legittimità delle stellette e dei pallini. C'è il celebre regista, che si conosce da molti anni e che, offeso dalle tre stellette (ne voleva quattro) al suo ultimo film, scrive una lunga lettera illustrando la genesi dell'opera, i compromessi con la produzione, le genuflessioni di fronte alla censura, le concessioni al noleggiatore. C'è il produttore che, per un pranzo offerto e pagato nel 1957, mi toglie il saluto, mi maledice sino alla terza generazione in qualità di ingrato e irricoscente perché al quarto film di una serie comico-dialettale trasteverina ho perso la pazienza. C'è poi — ed è il caso più apocalittico — il tipo che ha tra le mani lo pseudo-capolavoro, il film falsamente coraggioso con falso problema di centro, l'opera che "la critica dovrebbe appoggiare" e che, di fronte a una recensione che avanza dubbi e riserve (ma, soprattutto, parca di stellette), mi qualifica di cretino e mi accusa di malafede.

Non è un'esagerazione, insomma: le stellette sono la mia maledizione. Dovrò decidermi anch'io, dunque, a passare alla regia: anche da noi c'è bisogno della "nouvelle vague". Ho già il titolo del mio primo film: "Notte senza stelle".

*Teluca





Titanus

55

**ANNI DI ATTIVITÀ
E DI SUCCESSI**