

LA FIERA DEL CINEMA

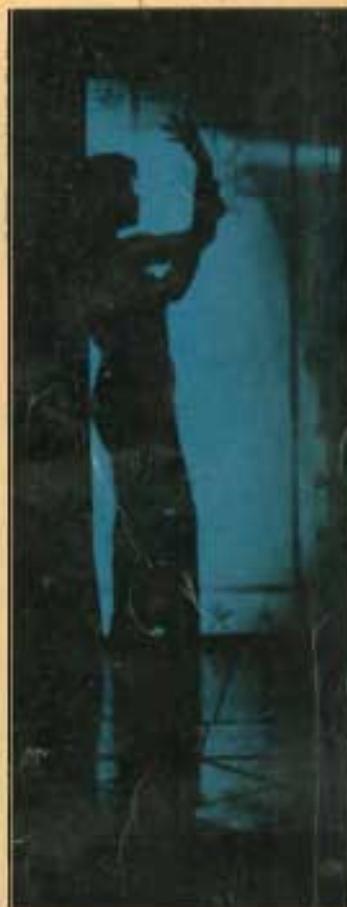
ROMA - SETTEMBRE 1959

RIVISTA DEGLI SPETTACOLI

SPAESATO IN ITALIA
CLARK GABLE

**IL FIOCO RUGGITO
DEL LEONE DORATO**

**LO SPOGLIARELLO
LO INVENTÒ TEODORA**



Direttore responsabile: ETTORE G. MATTIA

Redazione, Amministrazione, Pubblicità: via Palestro, 14 - Tel. 475.455 - Stampatore "CRONOGRAPH", - Via Tiburtina, 1180 - Tel. 429.154 - Roma - Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 7005 del 7-7-59 - Distribuzione: Messaggerie Italiane - Via P. Lomazzo, 55 - Milano - Telefono 932.041.

ACCADDE in SETTEMBRE

Chabrol e Preminger brindano con le Coppe Volpi assegnate a Madeleine Robinson e James Stewart per l'interpretazione di « A double tour » e « Anatomia di un delitto ». Tra i due film quello del regista Chabrol ha suscitato senz'altro i maggiori consensi.



La scuola del N.Y. City Ballet, diretta da George Balanchine, è la più seria istituzione nel campo del balletto americano. Ecco quattro allievi che sono ora passati nella compagnia, come danzatori.



Peppino De Filippo nelle vesti di Ferdinando Re di Napoli. Il film, che farà rivivere la fastosa corte dei Borboni offrirà occasione all'attore di creare un personaggio vivo ed efficace.



Nel giorni scorsi Vittorio Gassman ha visitato a Calolzio Corte l'officina dove si sta allestendo il suo Teatro-Circo. Eccolo con l'architetto Alberto Spinelli e un gruppo di tecnici.

LA GIOSTRA

In questa prima puntata della sua rubrica il Saladino risponde alle domande sul cinema che più sovente ricorrono sulla bocca di tutti. Dal prossimo numero risponderà alle domande che gli rivolgeranno i lettori.

La colpa del pubblico



Smettiamola con questo disonesto luogo comune che fa comodo a tanta gente; il pubblico ha il torto d'aver arricchito alcuni fabbricanti di pessimi film e d'aver fatto fallire alcuni nobili tentativi, e questo è lo stesso pubblico che consuma milioni di giornali a fumetti e poche copie della *Nuova Antologia*: ma più colpevoli di lui sono coloro che rendono imbecilli i fumetti ed ermetica la *Nuova Antologia*. Una volta, quando c'era meno confusione d'idee, critica e pubblico erano spesso d'accordo: fu il pubblico a scoprire Chaplin,

Griffith, von Stroheim, Ford, Greta Garbo. Fu il pubblico a decretare il successo di *Cabiria* o di *Intolerance*, a quell'epoca i critici erano in culla. Poi qualcuno decise che era molto intellettuale fare dei film contro il pubblico, così si perse di vista uno tra gli elementi essenziali del nuovo mezzo d'espressione, che è appunto la necessità di piacere a milioni di spettatori; un film costa somme ingenti, e se l'artista non le ricupera con la sua opera, altre opere non potranno più nascere. Parlare di film per pochi eletti è come parlare di quadri per i ciechi o di biciclette per chi è senza gambe; un tentativo dilettantistico può prescindere dai gusti del pubblico, ma non esiste un grande film senza spettatori; chi dice: «Io faccio un capolavoro che il pubblico non può capire» somiglia a un ingegnere che realizzi un ponte magnifico, ma così fragile che nessuno può passarci sopra. I ponti sono fatti per il traffico e i film sono fatti per le folle. Credere poi che le folle siano sempre cretine, è una prova lampante di cretinismo.

Nouvelle vague



Sissignore, a patto che lei creda al mostro di Lock Ness; sono due cose che nessuno ha mai veduto e fanno entrambe comodo ai giornalisti. In Francia alcuni giovani, sottraendo i soldi ai genitori, alla moglie o a qualche passante distratto, realizzarono dei film per la maggior parte brutti, poi si misero a strillare che finalmente era nato il cinema e loro ne erano gli inventori. La stampa francese accolse e amplificò tali dichiarazioni, essa è sempre fiera di quanto accade in Francia; a suo tempo fu fiera anche di Landrù. I giornalisti

provinciali degli altri Paesi si unirono al coro; la *nouvelle vague* insultò Clair, Carné, Renoir, Duvivier ai quali disse: «J'irai cracher sur vos tombes», e promosse al Pantheon cinematografico giovanotti di squallido aspetto e d'incerta consistenza mentale come Chabrol, Vadim e altri Hossein. Essi affermano di non avere un linguaggio

comune, ma sono concordi nell'appoggiar le loro opere su un basamento formato da cosce femminili nude; realizzando su basi industriali quei film che, fatti alla macchia sotto l'etichetta di «films cochons», talvolta mandano in galera chi li proietta.

Qualche giovane francese ha fatto anche una buona pellicola (nessuno ancora ne ha fatte due), ma gridare al miracolo per questo significa dimenticare che molti fra i più grandi registi del mondo diressero la loro prima opera quando avevano meno di trent'anni, né ritennero d'aver diritto all'ammirazione universale. La *nouvelle vague* sta al cinema come i romanzi della Sagan stanno alla letteratura; fumetti semipornografici con etichetta intellettuale. E' un'ondata che, dati i suoi temi preferiti, sta bene in un lavandino.

Crisi d'idee?



Crisi d'idee è modo di dire improprio; se al cinema bastassero le idee, Cinecittà avrebbe già scalzato Hollywood perché non ho mai conosciuto un italiano che non avesse qualche idea da trasformare in film; e nella massa alcune sono originali. Mi sembra anzi che noi non abbiamo altro che idee, illuminazioni che vengono mentre ci allacciamo le scarpe o aspettiamo a un semaforo, non costano fatica né richiedono preparazione, ed esposte agli amici mentre si pranza, fra le fettuccine e il pollo alla diavola, fanno ottima figura; ma servono

al cinema quanto può servire un cerotto su una gamba di legno. Non c'è niente di più facile del dire: «Bisognerebbe fare un film con l'*Antologia di Spoon River*»; ottima idea che può dar vita a un capolavoro. Almeno cinquanta miei amici l'hanno avuta suscitando ammirazione presso le bionde intellettuali, ma nessuno passò alla fase successiva che consiste nel prendere un foglio di carta, scriverci in testa: «Scena 1 — Cimitero — Esterno, giorno» e trasformare l'idea in spettacolo. Qui comincia la vera crisi, l'autore cinematografico è lo sceneggiatore e noi, di bravi, ne abbiamo quattro o cinque, forse meno. Per sceneggiare occorre sensibilità artistica, fantasia, immediatezza d'espressione oltre a una competenza tecnica che si acquista soltanto col tempo. Una sceneggiatura occupa due o trecento pagine dattiloscritte, deve creare i personaggi del film, muoverli sul filo d'una vicenda, farli parlare in modo convincente, e tutto questo è facile a farsi, ma difficilissimo a farsi bene. Metà dei brutti film che abbiamo veduto partono da una buona idea sceneggiata male, e inversamente, metà dei film di vasto successo partono da una mediocre idea sceneggiata bene. La fortuna di cinematografie come quella francese dipende da un folto gruppo di sceneggiatori che riuscirebbero a rendere interessante anche la guida del telefono, professionisti che hanno ingegno, esperienza e dignità professionale. Noi disponiamo qualche volta d'ingegno, raramente d'esperienza perché essa consiste nel ricavare utili lezioni dall'opera altrui e propria, mentre invece v'è gente che lavora nel

DEL SARACINO

cinema da vent'anni e non vi ha imparato niente. Quanto alla dignità professionale, meglio non parlarne, alcuni tra gli stessi quattro o cinque sceneggiatori bravi ai quali accennavamo prima, ricorrono sempre più spesso ai cosiddetti negri, giovanotti anonimi che buttano giù per centomila lire il lavoro che lo sceneggiatore affermato si fa pagare un milione.

Noi ribolliamo d'idee, ne abbiamo a tonnellate, possiamo darle in elemosina, buttarle dalla finestra, distribuirle alle aree depresse; qualsiasi arruffone può avere un'idea, poi ci vogliono le persone serie e capaci che la traducano in qualcosa di solido; al nostro cinema tali persone mancavano nel 1930 e mancano ancora oggi, non si può improvvisarle, è abbastanza facile trasformare un imbonitore di provincia in un ministro non peggiore degli altri, ma tali alchimie non funzionano per gli sceneggiatori. Pensate a film come *Ladri di biciclette*, qual'è l'idea? Un attacchino al quale rubano la bicicletta, la cerca, non la trova e tenta di rubarne una lui. Pensate a *Marty*: un macellaio timido con le donne s'innamora di una ragazza brutta. Queste sono idee suscettibili di nascere anche dalla fantasia d'un accalappiacani; così come ci furono milioni d'uomini che guardando il cielo dissero: « Bisognerebbe fare un congegno per andar lassù ». Avrebbero potuto continuare a dirlo invano fino al giorno del Giudizio se non ci fossero stati i tecnici che hanno lavorato fino a quando il primo satellite artificiale non è entrato in orbita. Cioè hanno sceneggiato l'incerta e facile idea del volo spaziale.

Quattro "maggiorate",



Nessuno le ha volute in modo specifico e nessuno è in grado di smetterla. Il cinema crea da sé i suoi idoli, con processi misteriosi ai quali sono estranee la bravura la bellezza la circonferenza toracica e la volontà dei produttori. Un produttore italiano, ora morto, faceva regolarmente interpretare film alla sua amica, che tuttavia rimase sconosciuta a tutti, tranne il portinaio; un altro produttore italiano, ben vivo, affidò malvolentieri partecine a una ragazza che aveva qualche compiacenza per lui, e con grande stupore la vide diven-

ta rapidamente diva. Le maggiorate si sono imposte non per il volume del seno, ma grazie a quel misterioso elemento che crea la popolarità e che è posseduto da una persona su un milione. Per caso, alcune tra le attrici divenute popolari in questi ultimi anni dispongono di rotondità che farebbero la fortuna d'una balia, ma quante altre ragazze meglio fornite di loro, più belle e magari più brave non sono riuscite a evadere dai ruoli di comparsa? Quante decine di minorenni perverse hanno invaso gli schermi prima di Brigitte Bardot, senza ottenere il successo di quest'ultima? Le maggiorate veramente celebri sono quattro in tutto il mondo, percentuale ridicola in confronto al numero globale delle attrici cinematografiche; inoltre, appena ottenuto grande successo, si coprono dalla testa ai piedi indossando scafandri o tute da paracadutista per meglio nascondere le proprie grazie. Nessuno può toglier loro la popolarità di cui godono, come nessuno può crearne delle nuove a volontà; in Italia si tentò il lancio cinematografico d'uno squadrone di ragazze abbondanti di curve, generose di scollature e adattissime a ornare con la loro fotografia la cabina d'un camionista; ma la sola che emerse dalla folla e che s'avvia verso il più vasto successo ha il musetto pieno d'efelidi e il corpo d'un adolescente: Carla Gravina. Sono processi spontanei che non si possono ottenere su ordinazione, come non si può produrre la vita in laboratorio.

Chi decide nel cinema?



Qualche volta la segretaria d'edizione, qualche volta un industriale laniero, un agente di pubblicità, tutti e nessuno. E' un esercito dove ognuno è contemporaneamente generale e soldato semplice. Ignoro chi decida, ma so molto bene chi non decide. Prima di tutto non decide il ministero, che riempie e fa riempire chili di carta bollata, richiede dichiarazioni d'ogni genere, ma dalla carta non esce. Su mille imposizioni ministeriali novecentonovantanove vengono eluse coi fatti ed eseguite coi papiri; se il ministero desidera che venga

realizzato un dato tipo di film, può rivolgersi in via ufficiosa a un produttore, ma questi vorrà tali facilitazioni da campar di rendita fino alla fine dei suoi giorni. Se invece il ministero volesse impedire la realizzazione d'un altro tipo di film, si trova disarmato; dopo aver perso tempo coi visti e suggerito alla Banca del Lavoro di non concedere anticipi non può fare altro e se il produttore dispone dei capitali necessari il film esce ugualmente; quanto alle grane in censura, bastano dieci articoli ben orchestrati da qualsiasi stampa di partito per indurre i censori a più miti consigli.

Non decide l'Anica, cioè l'associazione dei produttori; essa non ha mai suggerito ai suoi iscritti azioni collettive, non ha creato una solidarietà professionale, si limita ad ospitare a pagamento dei signori di varia provenienza i quali mantengono la più ampia libertà in ogni caso, anche quando un impegno collettivo favorirebbe tutti i soci.

D'altra parte non decidono neppure i produttori; essi quasi sempre dipendono dai distributori per il minimo garantito, dipendono dalla Banca del Lavoro per gli anticipi, dipendono dal coproduttore straniero al quale s'associano, dipendono dagli interpreti celebri che per accettare una scrittura vogliono, oltre a una valigiata di soldi, la sceneggiatura che piace a loro, le date che fanno loro comodo, un cast fatto su misura.

I registi celebri sembrano decidere perché propongono il soggetto, sovrintendono alla sceneggiatura e scelgono gli interpreti; ma a loro volta sono schiavi del produttore per quanto riguarda la parte economica, debbono rassegnarsi ai capricci dell'attrice che altrimenti s'ammala con tanto di certificato medico e manda il film all'aria, hanno paura di certi critici, paura che il film non ottenga successo, paura d'essere accusati d'aver paura.

Restano gli interpreti; quelli piccoli e medi, pur d'avere una scrittura, accetterebbero anche la parte d'un cocomero o d'uno scarafaggio; i celebri hanno possibilità di scelta tra vari film, ma non sono quasi mai loro ad esercitarla, per le donne decide il marito o chi ne fa le veci, gli uomini accettano i consigli dell'agente, del regista che li ha messi in luce, del segretario che paga i conti e legge le sceneggiature, col risultato che a volte si trovano sul set ignorando a quale film prendano parte.

E' chiaro dunque che nella nostra cinematografia le decisioni vengono prese un po' per uno dal ministero, dall'Anica, dal produttore, dal regista, dall'interprete, dal distributore, da un passante. E' un regime anarchico che dà ottimi risultati quando la persona che si trova a poter decidere è intelligente o fortunata, ma nella maggior parte dei casi crea prodotti di compromesso che all'arrivo non sono mai quali sembravano in partenza. Pensate cosa accadrebbe se la Fiat, realizzando un nuovo tipo di macchina, dovesse far la carrozzeria come la vuole l'amica di Gianni Agnelli, il motore come piace a Gina Lollobrigida, il cambio imposto da Rascel, le trasmissioni suggerite dal centrosostegno della Juventus. Una macchina simile perderebbe i pezzi per strada, esattamente come accade a molti film italiani che hanno voluto accontentare tutti.

IL SALADINO



L'aspirante diva posa per i fotografi



In copertina: Lily Saint-Clair in un eccezionale numero di spogliarello intitolato: « Controluce ».



S O M M A R I O

<i>ACCADDE IN SETTEMBRE</i> . . .	Pag. 1
<i>LA GIOSTRA DEL SARACINO</i> . . .	» 2
Un giorno nella vita:	
<i>ELEONORA ROSSI DRAGO</i> . . .	» 6
<i>Vinicio Marinucci: La signora e il personaggio</i>	» 8
Venezia '59 - <i>DIETRO LA FACCIATA</i>	» 11
<i>Enrico Rossetti: Bilancio quasi fallimentare</i>	» 13
<i>Maurizio Liverani: Il caravanserraglio della dissipazione</i>	» 17
<i>Giancarlo Fusco: Le tre notti del lido</i>	» 20
<i>Giuseppe Marotta: Telegramma a Floris Ammannati</i>	» 24
<i>CORIOLANO</i>	» 25
<i>Domenico Meccoli: Zampa sul fronte del porto</i>	» 28
<i>Giorgio Salvioni: Clark Gable</i>	» 30
<i>I SOLITI NOTI</i>	» 34
Un dibattito nel salotto Bellonei:	
<i>LA CENSURA E IL CINEMA</i>	» 36
Luigi Barzini, Goffredo e Maria Bellonei, Giulio Cesare Castello, Sandro De Feo, Fernaldo di Giammatteo, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Vinicio Marinucci, Vasco Pratolini, Ignazio Silone, Paolo di Valmarana.	
<i>Luigi Compagnone: Lo spogliarello lo inventò Teodora</i>	» 42
<i>Achille Campanile: Il sadico in platea</i>	» 46
<i>WEST-SIDE STORY</i>	» 47
<i>Pietro Bianchi: I puledri della nouvelle vague</i>	» 50
<i>NUOVE DI FABBRICA</i>	» 52
<i>VISIONE PRIVATA: I MAGLIARI</i>	» 58
<i>Giovannella Zannoni: Trasforma in set il suo letto</i>	» 62
<i>VUOTATE IL SACCO (Domenico Rea)</i>	» 64



UN GIORNO
NELLA VITA

ELEONORA

ROSSI

DRAGO



UNA giornata qualunque, ma proprio per questo forse una giornata eccezionale: lontana dai teatri di posa per un breve intervallo di giorni, l'attrice può godere l'intimità della sua casa. E' una vacanza attesa durante lunghe settimane di riprese, è la gradita sensazione di sentirsi donna più che attrice, è il piacere delle cose comuni. Attardarsi a letto, anche dopo colazione per leggere i giornali e affrontare il massaggio ed il maquillage senza l'assillo della fretta che caratterizza le giornate dedicate al lavoro è per Eleonora Rossi Drago un altro piacevole aspetto della giornata di vacanza. Più tardi una telefonata ad una amica e poi, via per le strade della città libera come l'aria.

la signora e il personaggio

LA Signora», dicono di Eleonora Rossi-Drigo, e senza dubbio l'appellativo è meritato, senza volere implicare, per questo, che le altre attrici italiane — o per lo meno gran parte di esse — non lo siano. La qualifica, infatti, si riferisce al « personaggio » Rossi-Drigo, personaggio della vita ed anche, di conseguenza, dell'arte.

Eleonora Rossi-Drigo ha conquistato i tratti da « first lady » dopo una serie di esperienze che possiamo chiamare lunga senza recare offesa alla sua giovinezza. Quale di esse avrà esercitato un'influenza determinante? Gli anni trascorsi al collegio delle Dorotee o il matrimonio tempestoso e fallito, l'attività di pittrice o quella di « mannequin », la partecipazione ai concorsi di bellezza o all'Accademia d'Arte Drammatica, l'aver interpretato film come « La tratta delle bianche » e « Sensualità » o « Vestire gli ignudi » e « Le amiche », l'aver allevato una figlia o l'aver ottenuto la « Victoire » del cinema francese e vividi successi teatrali? L'interrogazione è puramente retorica e la risposta è ovvia: tutte.

Eleonora Rossi-Drigo è oggi « la Signora » del cinema italiano — come lo è stata Greer Garson per quello anglo-americano — perché ha saputo estrarre da questa somma di emozioni, di reazioni, di armonie e di contrasti una radice di nobiltà, di supremazia spirituale. Altre sarebbero giunte ad un diverso arrivo ed è questo il punto di merito della nostra delicata, suavisiva, affascinante Eleonora.

Punto di merito che assume un valore particolare ove si rifletta che le esperienze della Rossi-Drigo non sono molto dissimili — riferendoci particolarmente a quelle della sua carriera di attrice — da quelle che hanno vissuto molte altre interpreti del cinema, sia italiano che straniero, senza ricavarne i medesimi risultati.

Quante di esse, ad esempio, sarebbero riuscite, come è riuscita Eleonora, a togliersi di dosso l'abitino maculato a mo' di pelle di giaguaro — almeno fosse stata una dannunziana autentica pelle! — che ella vestiva in « Sensualità », sintonizzandovi una faccia sessualmente « feroce »? Oggi questo, per la nostra attrice, è passato, un passato che sarebbe sciocco ed anche ingeneroso ripudiare, perché è ad esso che ella deve il suo presente. E le rettifiche del profilo, ve le ricordate? Pezzetti di naso offerti in sacrificio al Moloch cinematografico, per andare a cogliere poi i più significativi, determinanti successi nella penombra della scena, dove non esistono « primi piani » e dove non i setti nasali, ma le vibrazioni dell'animo, non quello che si pare, ma quello che si è, riveste un'importanza decisiva.

Naturalmente, nel chiuso di se stessa, Eleonora ha serbato, ha posseduto sempre la gemma che oggi è fiorita nella trepida, tenera, comprensiva « Signora » del cinema italiano. Ciò che vale non è tanto averla, quella gemma, ma saperla condurre alla fioritura. Ella la serbava — me ne accorgo oggi — con un timido, un po' smarrito e combattivo pudore nel tumultuoso periodo degli esordi, quando la conobbi.

Eravamo in Sardegna e si riprendeva un film al cui scenario avevo collaborato e che non avrebbe del tutto meritato l'oblio in cui è caduto, senza quasi nemmeno giungere alla luce degli schermi: « Altura ». Eleonora, tutta racchiusa nel modesto abitino nero del suo personaggio casalingo, appena illeggiadrito — mi sembra — da qualche ornamento di poco conto, mi apparve come la brontiana governante — tremante — stagliandola in una luce di gentilezza, di forza di sentimenti e di fiera riservatezza contro il ruvido ambiente delle rocce, delle esasperate passioni sarde.

Eleonora, a quei tempi, si difendeva. Si difendeva e si cercava. L'ho rivista, anni dopo, sul « set » di un suo film recentissimo ed ancora non apparso, « L'estate violenta ». Era serena, composta, meditava. Sedeva sempre con un'aria distaccata, ma non più per difendersi e, tanto meno, per orgoglio o per presunzione. Il film era



impegnativo ed Eleonora voleva trovare, per il suo personaggio, tutto ciò che avrebbe potuto concorrere a renderlo completo. Continuava quindi a cercare, non più per se stessa, ma per le sue creature artistiche: ecco come il raggiungimento de « la Signora » si spostava dal piano della donna su quello dell'attrice.

Chissà dove e quando incontrerò, tra qualche anno, Eleonora Rossi-Drigo; ma la incontrerò, ne sono certo, su di una strada battuta dai viandanti dello spirito e non dai mercanti della materia. Conquiste come la sua, infatti, non si abbandonano né si barattano. Potremmo chiederne, se ve ne fosse bisogno, la conferma per esempio ad Isa Miranda, che ha percorso una via sotto molti aspetti analoga. Eleonora è arrivata a un traguardo, ad un punto fermo della sua evoluzione di donna e di attrice, ma da questa base non attende che di ripartire verso nuovi e più ambiti arrivi.

Eleonora Rossi-Drigo, infatti, sente di aver « cominciato » soltanto ora. Soltanto ora ha compiuto qualcosa che resterà e sarà ricordata e soltanto ora sa di essere capace di compierne altre e maggiori. Perciò, lungi da lei la qualifica della « diva », dell'attrice, cioè, chiusa ed imbalsamata in una formula, in una stilizzazione. Eleonora è invece aperta a tutte le suggestioni, a tutti gli incanti, a tutte le sfide dell'arte ed anche della vita. Andrà incontro ad essi da « Signora », ma soprattutto per « esserne la Signora », per conquistare cioè la più ampia estensione di quella terra smisurata e divinamente affascinante che è il mondo dello spirito. Ed è questa la più bella avventura, la più alta ragione di vita per un essere umano.

VINICIO MARINUCCI



La giornata di sole invita alla passeggiata, ed anche uno sguardo alle vetrine diventa un piacere inconsueto; più tardi, l'auto servirà ad una corsa verso il mare o alle comissioni più lontane. Al ritorno a casa una sosta serena sul terrazzo.



Dopo colazione, ascoltare qualche disco e sfogliare l'album dei ritagli è ancora un modo piacevole di occupare il tempo in attesa di una visita. La sera, gli ospiti a cena, concludono la giornata della perfetta padrona di casa; e prima di andare a letto, un bicchiere di latte ghiacciato.



LA MOSTRA DI VENEZIA

DIETRO LA FACCIATA

PRIVATO

...brutto tempo
...brutti film





FALLIMENTO QUASI TOTALE

di Enrico Rossetti

LA ventesima edizione della mostra internazionale di arte cinematografica di Venezia s'è risolta in un fallimento quasi totale. Le due settimane di rassegna sono state tra le più povere e grigie che si possano ricordare in questi dodici anni del dopoguerra. Dei quattordici film in concorso solo uno, lo svedese, «Il volto» di Ingmar Bergman, s'è rivelato un'opera fuori del comune, una vera opera d'arte, e non più di altri quattro sono rimasti ad un livello pregevole: gli altri, quasi due terzi dell'intero programma, hanno mostrato qualità inferiori a quelle dei più modesti e squallidi film che si offrono sugli schermi durante la stagione estiva. Un film ottimo, e quattro film buoni: troppo poco per una mostra che tiene al suo prestigio di manifestazione d'arte cinematografica primigenia. E certo a salvare dal naufragio non poteva bastare l'ottima e persino troppo abbondante sezione retrospettiva, né la decina di notevoli film presentati nella sezione informativa: un festival, si sa, vive e trae prestigio dai film in concorso e non dal loro contorno.

Che cosa ha provocato questo decadimento? Si tratta d'un fenomeno passeggero dovuto ad un accumularsi di occasionali circostanze? Si tratta d'un'edizione resa



infelice degli opinabili criteri adottati dalla commissione di selezione? O si tratta d'un fenomeno più profondo, d'un segno dell'ineluttabile crisi cui il festival va incontro per ragioni insite nella sua stessa natura?

Certo, il festival di Venezia si trova oggi in una situazione assai difficile. Tutto congiura a tenerlo in una condizione di perpetua crisi da cui non si vede come possa uscire senza una trasformazione troppo radicale per essere anche solo pensabile. Gli sono contro il numero degli altri festival accettati come ufficiali dall'organizzazione dei produttori, il periodo in cui si svolge, il luogo in cui si svolge.

In questo dopoguerra i festival cinematografici hanno acquistato un'importanza commerciale sempre più spiccata: sono diventati il luogo e l'occasione più adatta per incontri tra produttori e delegazioni, per accordi commerciali, per combinazioni finanziarie, per vendite e acquisti. E Venezia, che fino a qualche anno fa aveva da temere solo la concorrenza di Cannes, deve combattere oggi con altri festival di sempre maggiore importanza: Berlino e San Sebastiano. In questo gioco di concorrenza Venezia

si trova estremamente svantaggiata. Prima di tutto per la data. Venezia infatti è non solo l'ultimo festival della stagione (fatto che lo mette in difficoltà nell'assicurarsi i migliori film tenendoli bloccati per mesi ed impedendo la loro partecipazione ad altre manifestazioni), ma cade in un periodo dell'anno particolarmente sfavorevole, in un momento, cioè, in cui i programmi dei produttori sono già varati da un pezzo o (quelli della stagione successiva) sono ancora troppo nebulosi, e i noleggiatori hanno già quasi del tutto completato la loro campagna acquisti.

Il nascere e l'affermarsi di altri festival, inoltre, ha tolto non poco del suo prestigio internazionale alla mostra veneziana e ai suoi premi, riducendone il valore pubblicitario e la risonanza. La partecipazione al festival di Venezia o la conquista d'un premio è un fatto che ormai, almeno dal punto di vista pubblicitario, ha scarsi riflessi oltre i confini. Venezia così viene a rappresentare, sempre agli effetti pubblicitari, solo il mercato italiano: un mercato, cioè, assai poco remunerativo per i film difficili, i film d'arte, i film da festival.

E' per questo che i produttori, specie quelli dei paesi

*...era il solo
a divertirsi*

Floris Ammannati, direttore della Mostra di Venezia, fotografato in varie occasioni, durante i ricevimenti e al Palazzo del Cinema. Ad Ammannati non sono state risparmiate critiche, soprattutto per i criteri con i quali si è proceduto alla selezione dei films. Il risultato deludente ha messo in discussione anche la formula della Mostra, della quale Ammannati è stato ispiratore.



minori, preferiscono talvolta gli altri festival, e soprattutto Cannes, più vivace, più lungo, centro d'un mercato più ricco e attivo, e soprattutto situato nel calendario alla data giusta. E, tra parentesi, situato anche in un ambiente tanto più divertente e turisticamente vivo di questo Lido di Venezia, triste, deserto, privo d'attrazioni.

Tuttavia queste ragioni non bastano a spiegare la pochezza qualitativa della mostra di quest'anno. E' tutto quello che siamo riusciti a sottrarre agli altri festival, ci si risponde: è il cinema che è povero, è il cinema che non produce più film belli o interessanti, almeno in numero tale da alimentare tutte le manifestazioni che ogni anno s'organizzano nei vari paesi del mondo.

La risposta non è convincente. Mai come quest'anno infatti il cinema s'è dimostrato vivo e pieno di novità. Il successo di Cannes costruito sulle opere della « nouvelle vague » lo dimostra. E lo dimostrano anche la dozzina di film di ottimo valore o di grande interesse che il festival di Venezia ha presentato nella sezione informativa: quattro o cinque dei quali, del tutto inediti, avrebbero potuto con grande vantaggio prendere posto nella mostra

ufficiale. I criteri della commissione di selezione sono apparsi in realtà assai discutibili. Perché al bel film pakistano è stato preferito un mediocrissimo film tedesco? Perché in favore del film « Anatomia di un delitto », prodotto industriale eccellente ma routinier, sono stati scartati « Come Back Africa » di Rogosin, coraggioso reportage sulle condizioni della gente di colore nel Sud Africa, o « The Savage Eye », amara interpretazione della vita quotidiana in America? Perché « Esterina » è stata mandata al macello? Tutti questi interrogativi spingono a credere che la commissione sia rimasta vittima di considerazioni di opportunità poco confacenti ai rigorosi criteri estetici che dovrebbero reggere la scelta di opere per una mostra che si definisce « d'arte ». Non solo, ma lasciano sospettare che altri film vi fossero, tra quelli presi in esame e scartati, del tutto degni d'un posto d'onore in concorso, e altri ancora siano addirittura sfuggiti alla ricerca, forse un poco pigra, disattenta e disordinata. Il lungo elenco dei film realizzati da giovani in America e in Francia, neppure presi in esame, avvalorano questo sospetto.

ENRICO ROSSETTI

*...le smanie
della
villeggiatura*

Intente a godersi le poche ore di sole che Venezia ha offerto ai suoi ospiti, ecco, nella foto a destra, Nicole Courcel, sotto, Barbara Valentin.



Il caravanserraglio della dissipazione

di Maurizio Liverani

COSÌ piano piano, come un lento vaporetto che trascini la sua inutile pena per le acque ferme della più stagnante delle lagune, la mostra internazionale di cinematografia organizzata dalla Biennale, ha doppiato il capo della ventesima edizione. Fare un bilancio di questa rassegna è un'operazione penosa e difficile quanto quella di far visita ad una famiglia dove è morto per una disgrazia un figlio. E questo figlio non era un figlio qualunque ma un ragazzo fuori del normale, geniale ed amabilissimo per alcuni, odioso e intrigante per altri. Una volta proprio lui costituiva l'argomento favorito; e, prevalendo nel mondo la malizia sulla benevolenza, i suoi difensori avevano da fare per ribattere le insinuazioni, le cattiverie e le calunnie sul conto del singolare giovanotto. Ma adesso è morto. Buono o cattivo che fosse, gentiluomo o senza scrupoli, autentico genio o autentica montatura, il ragazzo è morto e in una maniera miseranda. Perciò, seduti in giro nel salotto, si parla del tempo, dei prezzi, di politica, magari si arriva a discutere di moda e di cinematografo perché è meglio toccare un argomento frivolo piuttosto che toccare il tema principale, il vero, il più dolente, che è ben confitto nei cervelli anche se si discorre di Saragat e di Belinda Lee. Non solo: l'ombra della tragedia ci accompagna anche quando usciamo dalla casa insieme con amici, in fondo estranei, come noi, alla famiglia. Neppure allora ci riesce di dissepellire l'argomento. Si continua a discorrere del tempo, dell'atomica, del più recente romanzo. Solo all'ultimo, all'atto dei commiati, uno (il più coraggioso) come riepilogando una lunga discussione che sarebbe dovuta esserci e invece non c'è stata, esclama: «Poveraccio, però...». Niente altro.

Ci sono molte cose che lasciano presentire, per Venezia, una fine ingloriosa. Non solo la sensazione irrimediabile che il tempo del festival, l'ora delle gare e delle mostre internazionali, lungamente preparate e attese, è in declino nell'animo di tutti, i competitori, giudici e pubblico. Ma qualche cosa di più preciso, di più determinato: motivi, che se non sono politici in senso stretto, entrano in quella combinazione di possibilità, in quel torneo di forze contrastanti, che si chiama il gioco politico.

Quando si parla di crisi dei festival si finisce sempre per porre un problema praticamente insussistente: la concorrenza tra le varie manifestazioni e soprattutto fra le due maggiori, di Venezia e Cannes. Una concorrenza, che si dice dannosa, perché impedirebbe di operare annualmente la giusta, definitiva selezione nell'ambito di ciascuna produzione nazionale; come se paesi, che mettono in commercio da cento a quattrocento film, dovessero trovarsi in difficoltà per concorrere in diversi periodi a due diverse gare d'ordine artistico.

La verità forse è un'altra. Forse l'attività cinematografica in generale si è andata a poco a poco distraendo dalle mire estetiche per uniformarsi al livello sempre più basso della domanda del pubblico. Forse, è vero che l'aumentata velocità di circolazione dei film sul mercato mondiale ha fatto perdere valore alla nozione di primizia nel campo del cinema. Ma è certo che Venezia non ha più tutti i poteri illuminanti della direzione estetica in materia di film. La mostra di quest'anno è stata un mezzo disastro. Chiamare a Venezia una quantità di esperti, intenditori e di affezionati per mostrare loro film come l'inglese *Il ragazzo e il ponte*, il sovietico *La vita nelle*

tue mani, il francese *La notte delle spie*, l'ungherese *Anni insonni*, lo spagnolo *Sonata*, per accennare solo alle cose più meschine, è stato uno scherzo assolutamente fuori luogo.

Ora c'è chi sostiene che la colpa è dell'austerità, cioè della formula restrittiva, cioè un solo film al giorno scelto dall'apposita commissione selezionatrice. Per conto nostro, diciamo che la «formula» deve servire al cinema e non viceversa. Si adotti perciò anche per Venezia la formula di Cannes che presuppone un film ufficiale, con il passaporto diplomatico, e gli altri «invitati», ma ugualmente concorrenti ai premi. Sarà un accomodamento, non più maledetto di ogni altro. Ma tra una mostra disertata da tutti, nell'anno in cui Cannes ha avuto un esito soddisfacente, e una mostra in parte austeramente artistica e in parte anodina preferiamo questa seconda. Il pubblico e le giurie faranno da crivello, separando l'orzo dal grano. Non si confonderanno per questo le capre con le pecore. Le formule vanno difese ma non sino all'ultimo sangue. Le mostre cinematografiche non si fanno con le formule, si fanno con i film.

Ma a parte le formule, a che serve un festival come quello di Venezia? Altre domande si affollano immediatamente. Serve realmente all'arte l'esposizione di tante pietre false nella splendida vetrina veneziana? Venezia ha un contenuto culturale o è soltanto una grossa macchina mondano burocratica? E' utile questo festival a creare delle correnti di idee o combinazioni finanziarie? Diciamo francamente che il garbuglio è inestricabile e talmente complicato che, a mettervi le mani nel mezzo, ci sarebbe da restare scottati. Ci pare che lo spettatore abbia ragione di chiedersi al cospetto delle lunghe giornate veneziane e del clamore che intorno ad esse si fa, se il pubblico denaro che viene speso nella manifestazione è davvero speso bene; se il festival in altre parole «paga» un qualche compenso ai cittadini che lo rendono possibile mediante la quota dei loro contributi fiscali che va a finanziarlo. E' giusto spendere oltre duecento milioni pescati nelle casse già tanto poco ricche dello Stato italiano per mettere insieme tre o quattro opere di valore; vale la pena di mobilitare un piccolo esercito di burocrati e di funzionari, scomodare cinquecento giornalisti, far giungere delegazioni dall'estero, per approdare a questo risultato?

Si crede davvero che un festival come questo possa essere utile al cinematografo in quanto arte? Che costituisca davvero uno scambio di esperienze o anche soltanto un confronto emulativo fra i partecipanti? Che contenti il pubblico?

Questo caravanserraglio della dissipazione estiva serve soltanto ai grandi alberghi del Lido, i quali dallo scorcio di agosto ai primi di settembre fanno affari d'oro alle spalle del cinema e dei suoi appassionati. Costatata la scarsa utilità dei festival ai fini per cui sono sorti, perché insistere a tenerli in piedi? Se il Lido vuole un festival se lo paghi così come fa Cannes. Il governo francese non dà alcun aiuto alla sua annuale manifestazione cinematografica. Sono i casinò e i grandi alberghi a sostenere le maggiori spese. Resta dunque il puro interesse turistico mondano che va a esclusivo vantaggio dei grandi alberghi. Fatto rispettabile, interessi reali davanti ai quali ci si può benissimo togliere il cappello. Ma resta anche la domanda iniziale. Vale la pena? Se io so che una sola lira delle imposte che pago va a finire nel calderone veneziano, posso davvero sentirmi felice per l'arrivo di Maria Felix, bearmi della visione di Lee Remick? Posso davvero sentirmi fiero, in un paese che spende tanto (due o trecento milioni) per farci ammirare qualche divetta disperatamente discinta?

...per un attimo



Ogni festival cinematografico è un'occasione da non perdere per una stellina o per le sempre numerose ragazze che aspirano al cinema. A Venezia le occasioni si sono moltiplicate: l'assenza di grossi nomi e di «arrivi» sensazionali ha fatto convergere l'attenzione dei fotografi sulle «solite ignote» che non hanno lesinato sforzi pur di accaparrarsi il maggior numero possibile di foto.



di notorietà





TRE NOTTI IN UNA

di Giancarlo Fusco

OGNI notte del Lido, durante il Festival, si divide in tre notti. Quella «cinematografica», che va dalle 22 alle 2 circa del mattino; quella «paracinematografica», che dalle 2 si spinge faticosamente fin verso le 4; quella riservata ai soci dell'«A.I.A.» (associazione internazionale albeggiatori), che comincia un po' dopo le quattro e non ha termine fisso: può chiudersi precocemente alle 6, ma può anche prolungarsi fino al pomeriggio seguente. Tutto dipende da come si mettono le cose, e dal genere delle «cose» che sono in ballo.

La notte «cinematografica», nel cui firmamento, al posto della Via Lattea, corre un'arcana striscia di pellicola, è legata alla proiezione del film di turno al Palazzo del Cinema. Già verso le 21, più o meno fitta a seconda dei «divi» annunciati, comincia ad ammassarsi lungo i trecento metri che vanno dall'Hotel Excelsior al Cinepalazzo, incandescente di riflettori. Fra due ali di popolo bisbigliante, talvolta acclamante, gli «astri» e le «stelle», con le loro piccole corti, compiono ogni sera il rito del «big transfer», del grande trasferimento.

E' anche l'ora degli equivoci. Succede, infatti, che mentre gli attori possiedono, in genere, una fisionomia piuttosto caratterizzata e precisa, tale da renderli inconfondibili, le attrici, standardizzate su tre o quattro modelli, moltiplicati in migliaia di copie e sottocopie, possono facilmente essere prese una per l'altra o addirittura confuse con qualche bella donna del pubblico. Non di rado mentre la «stella» passa inosservata, una qualsiasi signora Fumagalli o una signora Parodi qualunque, viene assalita dai «fans», armati di matite e taccuini, come i botteghini degli stadi la domenica di Roma-Lazio e Milan-Inter. Durante il Festival (il nome ufficiale, veramente, è Mostra) del 1955, la bruna moglie di un tessile comasco fu presa per Maria Felix. Travolta da duecento ammiratori, premuta, sbalottata, trafelata e manomessa, provò per qualche minuto le emozioni della celebrità. Sottratta alla calca, constatò che dalla sua bianca e costosissima toilette, uscita dagli alambicchi di Christian Dior, pendeva, lacerata e pesta, una striscia di merletto. La soddisfazione di essere stata presa per la «pantera messicana» le faceva ridere un occhio; il dolore per il bell'abito sciupato, la faceva piangere dall'altro. Contraddizioni e misteri dell'eterna sfiga femminile.

La proiezione al Palazzo termina, minuto più minuto meno, alle 24,30: compreso lo sfollamento della sala e i primi commenti durante l'esodo. Per un altro paio d'ore nel salone centrale dell'Excelsior, nel bar, sulla terrazza e nelle salette minori, s'incrociano le critiche e i pettego-

lezzi relativi al film. Può capitare, da un momento all'altro, che il regista del film in questione, o il produttore, uno degli interpreti o degli sceneggiatori piombino alle spalle di chi sta conversando. Ecco perché, critiche e pettegolezzi seguono la tecnica, del resto cinematografica, del «risvolto».

«Tu che ne pensi?».

«Be' ti dirò. Mi è sembrato semplicemente idiota...».

(Un'alzata di sopraccigli segnala l'arrivo del regista o produttore eccetera).

«...semplicemente idiota chi non ha apprezzato fin dalle prime inquadrature questo magnifico film».

La notte «paracinematografica», fra le 2 e le 4, si parla ancora di cinema ma più sul piano aneddotico che tecnico. I «veterani» di Cinecittà, alcuni dei quali bazzicavano la celluloida già al tempo della prima «Cines» e di Stefano Pittaluga, si abbandonano a blande rievocazioni, rigirandosi in mano le bibite e facendo tintinnare il ghiaccio. Vecchi segreti di produzione e di lavorazione vengono a galla. E' di prammatica la rivelazione che «le migliori scene di quel famoso film non furono girate dall'illustre regista ma dal suo oscuro e dimenticato aiutante».

La terza notte del Lido, quella dominata dai soci dell'«A.I.A.» (associazione internazionale albeggiatori), non ha nulla a che vedere col cinematografo: per quanto fra gli amici dell'alba vi siano alcuni importanti cineasti, e talvolta, nel languore opalescente delle prime luci, si concludano affari di notevole interesse. Nel bar dell'Excelsior, i cui finestrini schiariscono a vista d'occhio, un anno dopo l'altro, si ritrovano più o meno sempre le stesse persone: da un minimo di dieci a un massimo di trenta. Nascono attorno al pianoforte d'angolo, trasformato in altare di capricci, improvvisazioni individuali di macchiette e filastrocche sfottenti. La serena possanza di Gian Gaspare Napolitano, gli occhiali da «diabolico ragioniere» di Vittorio Caprioli, gli zigomi tolstoiani di Nadia Gray, l'enigmatico bastoncino di Raph Forte, gli occhi ghiacciati di Renzo D'avanzo, quelli falsamente dolci di Alberto Sordi e quelli guardinghi di Franca Valeri, si confondono in una grandola di trovate sempre più divertenti man mano che il livello dell'assurdità le alleggerisce e il sale della malignità le insaporisce. Ce n'è per tutti. E' una congiura di allegria, in una società che ha scelto il conformismo e la noia come surrogati della saggezza. Nella grandola della «terza notte veneziana», ogni anno, fra la fine d'agosto e i primi di settembre, non mancano neppure dei grossi baffi. I miei.



...il quarto potere



Le giornaliste, infaticabili ricercatrici di aneddoti e di pettegolezzi, puntuali registratrici di ogni "arrivo" sensazionale. Ad esse e al loro pubblico non interessano i films proiettati, quanto la cornice mondana e divistica della Mostra. A sinistra, dall'alto in basso, l'invitata di un giornale femminile indiano, Adele Gallotti, Cristina Mara di « Maria-Chiara » mentre intervista Marpessa Dawn. Qui sopra Natalia Aspesi di « La Notte », e sotto Sonia Bogart della TV americana.





*...e il
leone
trovò pace
e padrone*

Uno degli avvenimenti più importanti del festival, sono i ricevimenti, specie se il buffet è ben fornito. Dopo la festa e la premiazione, il leone d'oro viaggia fino a raggiungere nella sua stanza di albergo l'attrice Sandra Milo, ritorna nel salone per sostare tra i bicchieri e finisce, tristemente, a far da coperto al secchiello del ghiaccio.





Fotografie di TAZIO SECCHIAROLI • SILVANO FESTUCCIA

FINE

TELEGRAMMA

N. 1111 recapito. Rimesso al fattorino alle ore 11,30
Nulla è dovuto al fattorino per recapito. Il lettore rimette
una ricevuta a stampa quando è incaricato di una ricezione.

FLORIS AMMANNATI 21

PALAZZO GOVERNATORIALE DEL CINEMA

VENEZIA ROMA ET OVUNQUE

Da lunghi anni ci domandiamo invano chi et come et perchè abbiavi nominato Khan, Duce, Scià, Sultano, Emiro, Caudillo, Ras et Fuerher della Esposizione Cinematografica di Venezia, stop. Ignoransi profondamente, nonchè in larghezza et in altezza, i vostri titoli specifici, nè esistono in cielo in terra in mare valide prove che sappiate recitare meglio di noi un pater o un gloria, stop. E allora?, stop. Direttori si nasce ot si diventa, ma anche nella prima eventualità un fatto concezionale est ineluttabile, stop. Volete pertanto inviarci, a stretto giro di telegrafo, i saggi di estetica cinematografica da voi pubblicati, ot notizie dei film da voi diretti, ot alla peggio la descrizione dei biglietti d'ingresso alle sale di proiezione da voi frequentate nell'ultimo decennio?, stop. Veniamo, frattanto, alla guercia, sbilenca, affranta Mostra di questo inenarrabile 1959, stop. Abbiamo dovuto bere sino alla feccia il calice di una liquida, oleosa incompetenza, stop. Alle corte, dottore: voi per un lodevole « Generale della Rovere » ci avete inflitto opere come « Il ragazzo e il ponte », « La vita nelle tue mani », « La notte delle spie », « Sonata », « Esterina » et simili, che avremmo potuto agevolmente evitare non mettendo piede nei cinema rionali dal giugno al settembre del 1960, stop. Zitto, nemmeno una sillaba sulla Commissione di scelta dei film, che ci risulta nominata da voi, et che pertanto una spiccata somiglianza con « La vita nelle tue mani » ot con « Esterina » deve averla, stop. L'innegabile successo del « Generale della Rovere » non rialza neanche la più smilza et agile delle vostre azioni, poichè del film in questione voi, quando lo ammettete alla gara, non avevate visto che poche slegate scene, stop. Le meno belle, est da credere, avendo « Esterina », che vi fu presentato intero, conseguito egualmente la vostra difficile approvazione, stop. All'anima!, stop. La democrazia infuria per consentire at voi una simile noncuranza delle norme conclamate?, stop. Et fino at quando, o Ammannati, durerà questo allegro scempio delle regole del giuoco?, stop. La somma carica della Mostra Cinematografica est at vita, inalienabile et trasmissibile agli eredi come il colore dei vostri occhi ot come la prosa di Mario Natale capo del vostro lindo e solerte Ufficio Stampa?, stop. Est lecito sperare in un intervento divino che promuovendovi alla direzione di un formoso complesso industriale ot minerario ci restituisca prodigiosamente la Mostra veneziana dei tempi migliori?, stop. Cordialità, riverenze, sospiri.

GIUSEPPE MAROTTA

DA STRATFORD-ON-AVON

CORIOLOGANO

Una esemplare edizione del
dramma di Shakespeare ed
una interpretazione memora-
bile di sir Laurence Olivier





*“O mother, mother!
What have you done?,”*



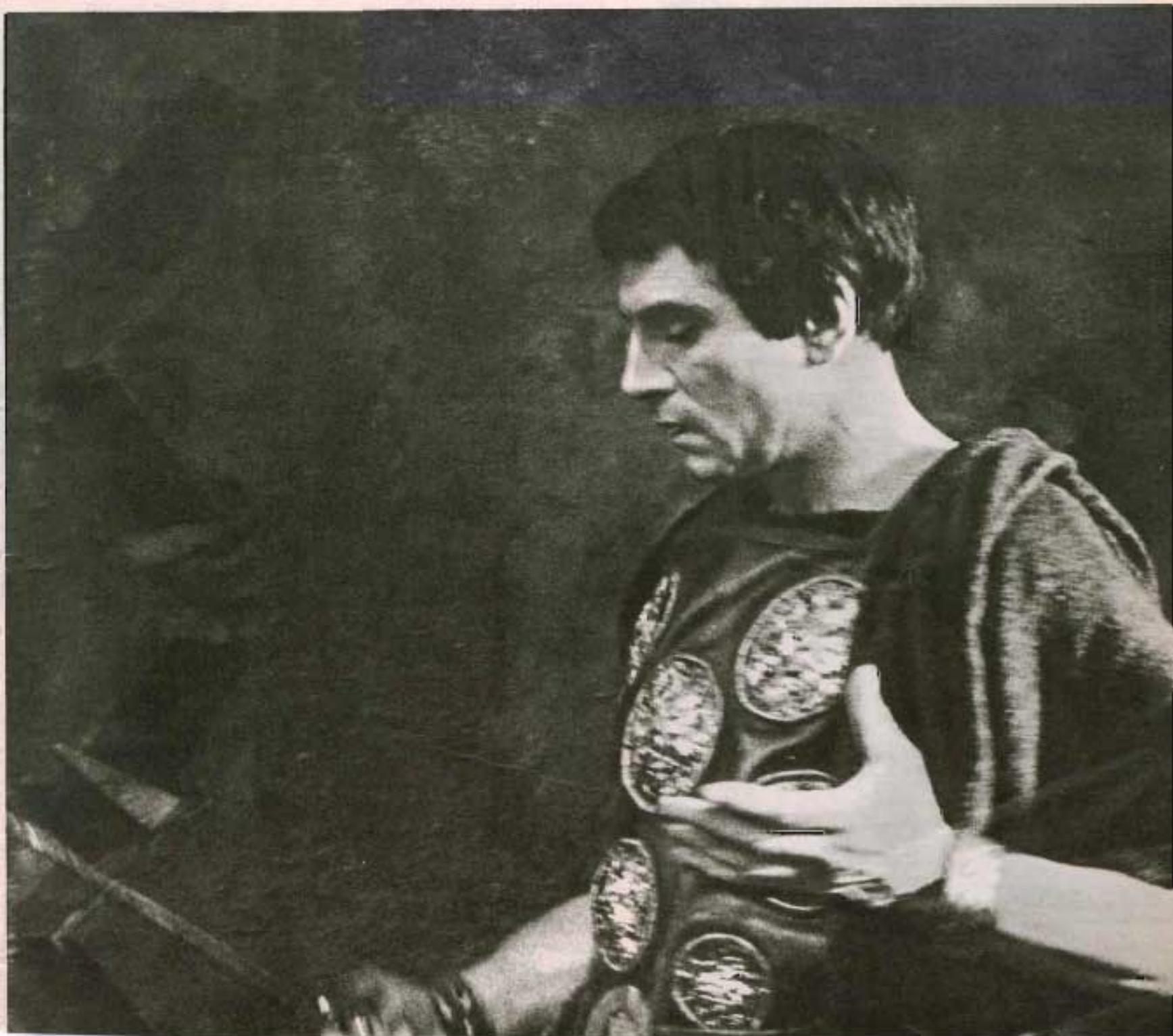
GLI anni non hanno tolto nulla all'attore Olivier, che nel finale di Coriolano, andato in scena con esito trionfale all'annuale festival di Stratford, ha dato prova di una potenza acrobatica fuori del comune. Anzi, se qualcosa gli anni hanno fatto — hanno scritto i critici dei più autorevoli quotidiani londinesi — è stato il miglioramento qualitativo della interpretazione, il suo affinamento, la maggiore sottile complessità con cui è reso il personaggio dell'eroe romano. Sulla precedente edizione del Coriolano ad opera del complesso dell'Old Vic, che risale a prima della guerra, si erano fatte molte riserve, soprattutto per il compromesso realizzato tra stile classico e realistico, che si risolveva in un continuo oscillare del registro interpretativo tra questi due poli. Ogni riserva ha ceduto il posto alla più schietta ammirazione e tutto è apparso tanto perfettamente calibrato, da far sì che la rappresentazione fosse definita esemplare. Non sussiste più l'equivoco degli stili: Oliver ha adottato una recitazione mista, servendosi dei moduli classici dove si trattava di rendere la durezza aristocratica del personaggio, ma lasciando filtrare una sottile vena di humour nel delineare il processo mediante il quale l'egoismo viene a corrompere questa apparente solidità.

Il complesso personaggio di Coriolano viene così a delinearsi per gradi: dalle prime scene lente, poi via via che si fa più forte l'impegno drammatico con maggiore potenza interpretativa, fino all'altissimo monologo del finale «O madre! Che cosa avete fatto?» in cui Olivier fonde mirabilmente la tenerezza filiale e la disperazione dell'uomo che si sa condannato a morte.



Gli altri interpreti hanno contribuito al successo della rappresentazione: prima fra tutti Edith Evans, che era Volunnia, (nella foto della pagina precedente con Olivier e Mary Ure, Virgilia); poi Harry Andrews (nella foto a destra), Anthony Nicholls e Robert Hardy.

foto di Paola Fallaci





ZAMPA

SUL FRONTE DEL PORTO

di Domenico Meccoli

PERCHÉ con lei, signor Barni, si è sempre costretti a parlare di censura?" Il signor Barni risponde: "Perché sempre cerco, attraverso i miei film, di interpretare i tempi in cui viviamo. Affrontando i problemi del momento ne deriva assai spesso una critica al costume. Da qui la lotta con la censura...".

E poco più oltre aggiunge: "Il mostrare nei film alcuni difetti degli italiani lo ritengo il mezzo migliore per aiutarli a liberarsene". E più oltre ancora: "Io faccio certi film perché un artista non può restare indifferente di fronte alle ingiustizie sociali".

Chi è questo polemico signor Barni? È il protagonista di un romanzo ("Il successo") scritto dal regista Luigi Zampa; e questo romanzo sarà o non sarà autobiografico, o lo sarà solo in parte, ma il signor Barni parla proprio come il signor Zampa, nato a Roma il 2 gennaio 1905 sotto il segno del Capricorno. Eppure, Zampa è tutt'altro che un attaccabrighe. La sua natura lo spinge ad una visione cordiale della vita, all'interpretazione ottimistica degli avvenimenti. Poi scopre che la vita è piena di inganni, la fiducia una dabbenaggine, l'ottimismo una forma di ipocrisia. Allora si ribella come se si sentisse gabbato: polemizza e ammonisce, ora punge e ora frusta, e vorrebbe farci credere di essere diventato, delusione dopo delusione, un pessimista incallito.

"Vivere in pace" è la chiave di volta di questa evoluzione. "Ho cercato di dar vita ad una pellicola — disse Zampa — che suggerisce una parola di speranza". Quando "Vivere in pace" fu realizzato, la guerra era appena finita ma era sempre desto nel mondo il ricordo dei suoi orrori, e

Zampa volle affermare che l'istinto verso la fratellanza umana non era stato soffocato dall'odio. L'unione nella morte del contadino italiano Tigna e del sottufficiale tedesco Hans ebbe, nel finale del film, il valore di un simbolico sacrificio per la nascita di un mondo migliore.

Zampa si accorse ben presto che le sue speranze — e quelle della gente qualunque — erano state fallaci e che il mondo, se aveva deposto le armi, non migliorava affatto. Continuò a buttare qua e là una parola di speranza in un possibile riscatto dell'uomo come in "Campane a martello" (Agostina dona ai trovatelli il denaro guadagnato nei letti degli alleati), o in "Cuori senza frontiere" (l'odio dei grandi si placa intorno al corpo della piccola vittima innocente), o in "E' più facile che un cammello..." (un finale gesto di bontà salva dall'inferno un ricco industriale egoista), o in "Processo alla città" (il giudice trova il coraggio di rompere la catena della paura e dell'omertà), o nella "Romana" (la purificazione nella maternità), ma scopri anche una irresistibile vocazione per la commedia di costume dove, con maggior rigore, poteva esprimere la sua generale scontentezza.

Decisivo fu, in questa scoperta, l'incontro con Vitaliano Brancati. Con l'aiuto dello scrittore, la sua arguzia si elevò a toni satirici, la sua critica si trasformò in polemica; e più chiaramente egli vide, in termini narrativi, il tema impostato in "Vivere in pace" (un piccolo uomo al centro di grandi avvenimenti) e la possibilità di fissare in una cronaca il colore, il clima e la moralità dei tempi.

Nacque "Anni difficili". E incominciarono i guai.



**“Il mio film - dice
Luigi Zampa
de Il Magistrato - è
polemico
ma costruttivo,,**

Che cosa volle dire Zampa con quel film? Che le sofferenze e i lutti della guerra sono stati il risultato della vigliaccheria generale e che la tirannide è fonte di ipocrisia e di avvilitamento.

Apriti cielo! Invano Brancati proclamava che "ridere dei propri difetti è la migliore virtù dei popoli civili" e che l'amaro sorriso del film era espressione di un amore vero e non retorico: "Anni difficili" fu contrastato come un delitto di lesa patria. E non erano i critici cinematografici a polemizzare, ma gli scrittori politici e i parlamentari, mentre la gente qualunque correva a vedere il film, si divertiva e poi usciva moia leccandosi le ferite e vergognandosi di aver riso.

"Ci facciano vivere tempi facili — dichiarò a questo punto Zampa — e noi faremo dei film rosa".

Cinque anni dopo, "Anni facili" fu tutt'altro che un film rosa. Agli occhi di Zampa non era cambiato nulla. Al contrario. Egli vedeva sempre più dilagare il conformismo e il compromesso, e l'abitudine alla corruzione intesa non soltanto come materiale acquisto di un favore ma anche — e soprattutto — come scadimento generale, a cominciare dalle piccole cose, dell'autocontrollo morale.

Direttamente tirati in causa, burocrati e neo-fascisti si scatenarono contro "Anni facili". In prima istanza, la censura lo vietò con l'accusa di "finalità aggressivamente polemiche": lo approvò poi, in seconda istanza, con qualche taglio.

"L'arte di arrangiarsi" fu il terzo film di questa serie polemica contro i vizi della nostra società. Ma, più blando dei precedenti, non suscitò particolari reazioni. Scoraggiato dalla morte di Brancati, avvilito dal crescente favore ufficiale per i soggetti anodini, Zampa disse amaramente: "Film di questo genere non se ne fa-

ranno più". E riprese la strada dell'onesto mestiere, al riparo dalle grane: "Ragazze d'oggi", "Tempo di villeggiatura", "La ragazza del Palio"... Ormai sembrava deciso al conformismo commerciale e i censori si fregavano le mani soddisfatti.

Ma il regista riprendeva solo fiato. E, all'improvviso, scoppiò la bomba: Zampa aveva trovato di nuovo un produttore coraggioso e un soggetto polemico, "Il magistrato", scritto da Pasquale Festa Campanile e da Massimo Franciosa. Di nuovo il regista usciva dai binari di una produzione corrente per affrontare un problema del nostro tempo, non più in chiave satirica ma drammatica.

Poiché "Il magistrato", pur non essendo un pamphlet, tuttavia è un film di denuncia, articolato su casi umani autentici: un dramma impostato sul problema del rapporto tra la lettera della legge e la sostanza dei fatti umani, come spiegarono a suo tempo gli autori del soggetto. "Il mio film — ha aggiunto il regista — è polemico ma costruttivo, proprio perché esamina certi aspetti del costume contemporaneo, accusando la mancanza di solidarietà umana, l'egoismo, la corruzione di alcuni". I censori, i bispensanti, coloro per i quali tutto va per il meglio nel migliore dei mondi, i ciechi per vocazione o per dovere d'ufficio, drizzarono subito le orecchie e Zampa corse persino il rischio che gli vietassero di girare alcune scene nel porto di Genova.

Così, di tanto in tanto, nonostante la sua aria mite, Zampa porta scompiglio, come un leone a passeggio per le vie di una città. E in realtà non è che un sentimentale deluso (e non del tutto sfiduciato) che cerca di tradurre in immagini cinematografiche l'aspirazione dell'uomo alla giustizia.



Alcuni interpreti del film: nella foto a sinistra: Maurizio Arena, accanto al titolo una scena di massa; sopra José Suarez, Maurizio Arena e Claudia Cardinale, sotto José Suarez e Jacqueline Sassard.



Tre guardie del corpo
seguono ovunque

CLARK GABLE

**l'attore che sembra
un tranquillo uomo d'affari**

di Giorgio Salvioni



MARTEDI'

Dopo due giorni di lavoro alla stazione Ostiense, Clark Gable gira oggi in una stradina di Trastevere: è un vicolo magro e storto come la gamba di un cane, dove arrivano solo spicchi di sole, ma si bolle dal caldo. Una folla curiosa, eccitata, vociante si mescola alle comparse che, di contro, una volta assicuratasi la paga giornaliera, sembrano far di tutto per lavorare il meno possibile e trovare un posto tranquillo da cui osservare la scena. Napoletanissima è quindi la via e napoletanissimi i suoi abitanti, che sbirciano dalle finestre senza pudore, come da palchi di un teatro. Clark Gable, arrivato da poco in Italia, ha l'aria di sentirsi terribilmente spaesato. E' muto, accigliato, quasi sospettoso: si guarda intorno come uno che sia capitato senza volerlo al centro di un ballo carnevalesco di un paese straniero. Un po' per il riverbero dei riflettori, un po' per l'eccezionalità di quello che accade attorno a lui, i suoi occhi sono quasi socchiusi, due fessure taglienti in un cespuglio di ciglia e sopracciglia.

Tra una folla di scamicciati è l'unico compitamente vestito: un abito marrone, di lana leggera, con un cappello di feltro. Questo per esigenze di copione, ma Gable non accenna a togliersi la giacca e la cravatta nemmeno nelle pause tra una scena e l'altra. Gli chiedo perché: dice che per strada non gli piace girare scamicciato. E' serio, compito e cerca di evitare un raggio di sole, che gli arriva in testa attraverso uno spicchio di casa, riparandosi sotto l'ombrellone che protegge operatori e macchina da presa. Rimane così per una decina di minuti, attendendo che le comparse riprendano il loro posto: poiché è più alto di tutti, la testa gli sparisce dentro la calotta dell'ombrellone e per qualche tempo nessuno lo riconosce. Gli ammiratori si guardano in giro senza scoprirlo e lo stesso regista, quando tutto è pronto, grida il suo nome nel megafono. Clark Gable, che gli è a trenta centimetri di distanza, dice semplicemente: « Sono qui ». Quindi ab-

bassa la testa, esce da quella specie di nascondiglio e riprende il lavoro. Con la stessa impeccabilità di un uomo d'affari che riprenda un consiglio di amministrazione interrotto.

VENERDI'

Il famoso ristorante alla moda che la sera attira tanti turisti stranieri, durante il giorno sembra un bivacco per un piccolo esercito in ritirata: è invece il quartier generale della troupe che gira ancora per le vie di Trastevere. C'è un solo telefono e un solo gabinetto: qua e là c'è sempre fila e poiché i due posti sono vicini, non si capisce mai chi ha bisogno dell'uno e chi dell'altro. Clark Gable telefona ad un'amica: le racconta della moglie, dei bambini che stanno per finire la loro vacanza italiana, del lavoro che lo tiene occupato tutti i giorni fino alle cinque del pomeriggio: ma alle cinque stacca, regolare come un impiegato del catasto. E' una clausola che ha messo nel contratto e che pretende sia rispettata. Sembra un uomo preciso, pignolo, di poche parole. Con l'amica (che deve essere anche una buona amica di sua moglie) è cordiale e affettuoso: intercala ogni frase con appellativi come *honey*, *sweetheart*, *darling*, in una maniera familiare e superficiale.

SABATO

In un salone con aria condizionata, l'unico che il ristorante abbia, tolti i tavoli, sono stati sistemati tre camerini di due metri per due: dei cubi senza tetto dove Sofia, Gable e De Sica possono cambiarsi e riposarsi. Quello di Gable ha la porta spalancata e l'attore siede al tavolino a torso nudo, leggendo il copione con un paio di pesanti occhiali di tartaruga: sembra un uomo d'affari milanese su una terrazza di Portofino: perché non è abbronzato e non gli importa che ciascuno, passando, sbirci dalla sua parte. Fuori del camerino siedono i suoi tre uomini di fiducia: Frank Prehoda, Lewis Smith e Jesse Munden.



Prehoda è con lui da una trentina d'anni: è stato controfigura di Victor MacLaglen e gli assomiglia moltissimo. Viene dalla boxe ed il suo naso lo denuncia chiaramente. E' corpulento e animalesco, ma possiede l'agilità di un ballerino e veste con colori molto vivaci. E' l'uomo che ripassa con Gable i dialoghi prima di ogni scena.

Lewis Smith è truccatore: ha lavorato altre volte con lui, ma non in tutti i film. E' appena arrivato dall'Australia dove ha finito un film con Peck e Ava Gardner. Ha una faccia italiana, è considerato un bel ragazzo e quando parla di Gable con estranei ogni tanto gli scappa detto «the king» il re. Gira sempre con un barattolo di plastica che contiene del ghiaccio e una pezzuola di camoscio: tra una scena e l'altra la stende sulla fronte o sulla nuca di Gable per dargli refrigerio.

Jesse Munden è un blondino con i capelli corti e dritti e un'aria sempre allegra: si direbbe un albino mancato. Potrebbe fare il ciclista o il calciatore, ma si occupa del guardaroba di Clark Gable da molti anni. Sorride sempre.

Questi tre uomini formano una specie di guardia del corpo dell'attore: i loro rapporti sono affabili, direi familiari. Gable li interpella spesso, mangia sempre in loro compagnia (raramente con estranei, anche perché scelgono quasi sempre un tavolo per quattro e loro, quattro sono). Esce con loro anche la sera, fuori del lavoro, magari in compagnia della moglie.

MERCOLEDI'

Dell'Italia, mi dice Gable, mi piace soprattutto il vino. Sapevo che passava per un intenditore, ma non che fosse giunto da noi con un elenco della nostra migliore produzione vinicola. Mi dicono che riconosca subito il tipo e l'annata di ogni vino che gli servono, ma non credo che questo lo interessi molto.

A proposito di bevande, racconta un episodio acca-

duto gli alla nostra dogana: venendo in Italia ha portato con sé dodici stecche di sigarette con filtro che difficilmente si trovano da noi e due cassette di whiskey. Quando gli verificano i bagagli gli chiedono cosa abbia da denunciare e lui lo dice, mettendo un po' in imbarazzo il doganiere. Il quale, dopo un attimo di esitazione: «Vada vada, lo invita — ho capito che non conosce le restrizioni del nostro paese: per questa volta è perdonato». E non gli fa pagare alcun diritto.

GIOVEDI'

Oggi è venuto a trovarlo Bruce Cabot: un suo amico della vecchia guardia che venne a trovare anche Errol Flynn e numerosi altri attori americani in Italia. Si sono salutati affabilmente, ma come due gentiluomini, senza manate sulle spalle e senza escandescenze. Gable appare sempre molto compito, a volte un po' troppo, come se si preoccupasse di fare buona impressione. Ma deve essere un'abitudine innata.

SABATO

Gli è arrivata la proposta di fare un film con Marlon Brando in Asia. Gable ha letto il copione poi lo ha fatto leggere a Prehoda, quindi a Smith e a Munden. Vuole sentire anche il loro parere prima di decidere, ma credo che non accetterà.

Questa sera, come tutti i sabati, cena fuori con tutta la famiglia: ha sane abitudini borghesi cui non rinuncia volentieri.

LUNEDI'

Parliamo un po' degli ammiratori: dice che riceve richieste di denaro, di fotografie e di consigli. A chi vuol fare l'attore risponde sempre di pensarci bene, perché non è uno scherzo. Molte ragazze, spesso sono davvero bambine, gli mandano la loro fotografia, senza una richiesta e senza una parola di saluto.



Nella foto a sinistra Clark Gable con la moglie a Cortina; a destra l'attore a cena in un ristorante romano; nella pagina precedente, una richiesta d'autografo.

MERCOLEDÌ

I figli hanno dovuto far ritorno in America e Gable e la moglie li hanno accompagnati all'aeroporto. Non potevano perdere la scuola e la vacanza europea era durata abbastanza a lungo per loro. Nel teatro accanto a quello in cui si gira «La baia di Napoli», in interni a Cinecittà, c'è una troupe cinese e ogni tanto una bambinetta con gli occhi a mandorla viene a fare un giretto nel nostro teatro accompagnata da un'amica — Sofia cerca subito di abbracciarla e baciarla: Dice: «Mi piace tanto che me la mangerei». La bimbetta, — che avrà un paio d'anni, è nata in Italia e parla la nostra lingua, — piace molto anche a Gable ma l'attore la guarda sorridendo sotto le folte sopracciglia come un papà intimidito. Così grosso e forte com'è sembra che abbia paura di romperla toccandola. E si accontenta di sorriderle, muovendole davanti agli occhi l'accendisigari d'oro che tiene quasi sempre in mano.

Nelle pause del lavoro siede con gli altri attori giocherellando con un portasigarette e un accendisigari d'oro che Prehoda gli allunga appena finita la scena. Gable fuma una sigaretta ogni tanto: sembra quasi che, avendone in mano, riesca a fumarne meno. O forse è soltanto una impressione.

GIOVEDÌ

Passa da Roma Rinaldo Geleng e viene a trovarci in teatro. Deve fare un ritratto a Sofia e vuole conoscerla personalmente per studiare due particolari del suo viso che pittoricamente gli sono ostici: il labbro e l'occhio. Mentre attendiamo una ripresa, mi fa chiedere a Gable se vuole posare cinque minuti per lui, ché vorrebbe prendere qualche appunto. L'attore accetta di buon grado, anche se sembra poco convinto. Cinque minuti dopo quella sua aria guardinga che è sempre presente con gli estranei è già scomparsa. Ha visto lo schizzo del pittore e ha capito che è sicuro del fatto suo. Accetta di buon grado anche una caricatura cattiva e si diverte: gli chiede di dedicargliela. Poi accetta di farsi fotografare con lui in camicia: evidentemente si va italianizzando. E' già più sciolto dei primi giorni.

VENERDÌ

Un fotografo, per cortesia, gli porta a vedere i provini di un servizio fatto qualche giorno fa. Gable lo ringrazia, prende i provini, toglie gli occhiali di tasca, poi vede che sono formato Leica e ci rinuncia subito. «Se devo sce-

gliere, dice, lo voglio fare su qualcosa di più chiaro e di più grande». Il fotografo promette di accontentarlo: ambedue sanno che non è vero. Ma a Gable non interessa.

MARTEDÌ

Quasi ogni giorno vengono proiettate in una saletta le scene girate nei giorni precedenti, ma Gable va raramente a vederle. «Certi miei film, — ha detto a qualcuno, — non li ho nemmeno visti».

GIOVEDÌ

Di ritorno da un viaggio in Russia Ed Sullivan è venuto a fare una visita sul set di «La baia di Napoli». E' considerato l'antemarcia degli Shows televisivi americani, l'uomo che può vantare più imitazioni; ma non è il campione del suo genere. Vuol fare una ripresa per il suo spettacolo. Siede tra Gable e Sofia, in un angolo del teatro, con una sigaretta spenta che fa girare tra i denti. Assomiglia straordinariamente a Bogart più nel modo di fare che nei lineamenti veri e propri. Ha già pronta una sceneggiatura di un paio di paginette che legge e rilegge agli attori perché mandino a memoria le loro battute. Poi lascia passare qualche minuto e ricomincia, come una maestra zelante. Poi racconta un episodio accadutoogli in Russia e, subito dopo, riprende il dialogo da principio. Dopo una ventina di minuti tutti sono pronti per girare. Dice: «Non siete sorpresi di vedermi a Roma?». «Perché? — risponde Sofia. — Tutti d'estate vengono a Roma». «Mi hanno detto che state girando un film: che storia è?». «La storia, — risponde Gable, — di un uomo d'affari americano che viene in Italia per strappare a Sofia il proprio nipotino». «Mentre io, — risponde Sofia, — dopo averlo allevato dalla nascita faccio di tutto per tenerlo ancora con me». «E tu, — chiede Ed Sullivan al piccolo Marietto, — con chi dei due vorresti andare?». «Sono ancora troppo piccolo per rispondere». «Vedo che hai una mazza da baseball: non mi dire che impari questo gioco». «Lo sta imparando per una scena del film» — spiega Gable. «Chi glielo insegna?». «Io». «Vediamo, — dice Ed Sullivan, — vediamo come sai lanciare la palla». Il ragazzino lancia e, dopo qualche istante, dietro la scena si ode un rumore di vetri in frantumi. «Succede spesso?» chiede Ed Sullivan. «E' la terza macchina da presa che cambiamo» — risponde Gable. «Senza contare la tua», conclude Sofia.





CONTRARIAMENTE a quanto hanno annunciato i giornali, VITTORIO GASSMAN non debutterà nell'opera lirica cantando. La verità è un'altra. Vittorio parteciperà come regista ed attore alla « Giovanna al rogo » di Honegger, su libretto di Paul Claudel, che inaugurerà la stagione lirica al Bellini di Catania, ai primi di dicembre. La stessa opera fu messa in scena quattro anni fa, al S. Carlo di Napoli, da Roberto Rossellini: Giovanna era Ingrid Bergman e Tullio Carminati era Fra' Domenico, colui che assisté Giovanna negli ultimi momenti. E' nelle vesti di Fra' Domenico che Vittorio apparirà al Bellini. L'interprete di Giovanna sarà una giovanissima: Virna Lisi, o più probabilmente, Carla Gravina...

...IL VISCONTE FURNESS, figlio non ancora trentenne di un armatore milionario, ha terminato di scrivere una commedia che andrà in scena a Londra il mese prossimo. Il titolo è « L'arca ». Tutto torna. Con l'esperienza di famiglia e quel titolo, ci si augura che la commedia galleggi...

...ORSON WELLES sta studiando la possibilità di dirigere e interpretare un film ispirato al mito di Atlantide. Vuole però attualizzare il film sotto l'angolo visuale del « soprannaturale »... Welles sta girando in questi giorni il film « Davide e Golia », cui ha accettato di partecipare solo dopo aver ricevuto dai produttori l'assicurazione che avrebbe dirette da sé le sue scene. Lo stagionato « enfant terrible » non ha voluto nemmeno incontrarsi con il regista del film Richard Pottier che, nei giorni in cui Welles girerà le proprie scene, sarà spedito dai produttori a girare alcune scene di massa in esterni. Come compenso extra per dirigere se stesso, Welles avrebbe preteso ed ottenuto 10.000 dollari in più del compenso pattuito come attore...

...CAROL ARMSTRONG JONES ha divorziato dal marito Ronald, per sposare l'avvocato italiano Giuseppe (Beppo) Lopez, di Napoli. Carol è figlia di sir Thomas Melrose

Coombe, ed ha divorziato in maggio. Suo figlio-astro era il fotografo di Casa Reale Tony Armstrong Jones...

... Con lo strepitoso successo dei suoi spettacoli all'Olympia di Parigi, JOSEPHINE BAKER (54 anni) ha rimesso in sesto la sua azienda turistica « Aux Milandes » (nella regione di Dordogne) che nella scorsa primavera stava per essere venduta all'asta. Josephine aveva costituito con l'azienda un'eredità per i suoi 10 figli adottivi, raccolti da tutto il mondo. Lo spettacolo-rivista « Paris mes amours », organizzato dall'impresario Bruno Coquatrix, iniziò la sera del 26 maggio con un modesto incasso di 200.000 franchi, ma dopo la prima settimana aveva battuto gli incassi di tutti i teatri di Parigi. In quattro mesi di lavoro Josephine è dimagrita di dodici chili, è svenuta tre volte dietro le quinte, non ha trascurato neppure per un giorno gli esercizi di ginnastica e le prove di danza.

... Dopo essere apparsa varie volte per le strade di New York in abiti di taglio maschile (e non di rado in giacca e pantaloni, con camicia e farfalla) DIANA BARRYMORE ha attirato su di sé gli ironici commenti di Marlene Dietrich, che ai suoi begli anni mostrò una spiccata preferenza per quell'abbigliamento. « Mi spiace di non ricordare Miss Dietrich in "men's suits" — ha replicato Diana — perché a quell'epoca dovevo essere nata da pochi mesi, e non avevo la possibilità di vestirmi a mio piacere ».

...THOMAS SACKVILLE TUFTON, quarantatreenne, cugino di Lord Hothfield ed erede del titolo, si è convertito alla religione musulmana. Per adempiere in pieno ai dettami della religione islamica, il pari d'Inghilterra ha assunto il nome di Hassan Ahmed. Prega almeno cinque volte al giorno, e quanto più spesso può in compagnia di altri musulmani, come il Corano suggerisce. Lord Hothfield, che non vede il cugino da anni, e l'aristocrazia inglese tutta, sono rimasti scossi. « Anche se naturalmente non sono d'accordo con Thomas,



non vedo cosa chiunque di noi possa farci. Un giorno erediterà il titolo », e questo è quanto si è limitato a commentare Lord Hothfield...

...WANDA OSIRIS debutterà in prosa nella prossima stagione, nella compagnia diretta da Luciano Mondolfo che rappresenterà « Oiseaux de lune » di Marcel Aymé. La commedia era stata rappresentata a Parigi tre anni fa, senza successo; Mondolfo ha pensato di adattarla e di inserirvi delle canzoni (che saranno 16 e tutte scritte da Fred Buscaglione). L'idea è stata approvata da Aymé che, se la commedia avrà successo, la rappresenterà di nuovo a Parigi nella riduzione di Mondolfo. La coreografia è curata da Mady Obolensky, che sta già facendo audizioni per trovare ragazzi e ragazze, tutti giovanissimi, che sappiano ballare e cantare. Del cast fanno parte Alberto Bonucci, Bice Valori, Milly, Gianrico Tedeschi, Paolo Panelli, e una giovanissima attrice « scoperta » dal cinema dieci giorni fa, Claudia Mori, che sta ancora cercando un nome d'arte. Lo spettacolo viene preparato in segreto, con molto impegno. Sono previsti due mesi di prove.

...La contessa MITA CORTI Belbo di S. Stefano, sorella della sarta Simonetta Fabiani ex-Visconti, si sta facendo fare il ritratto dal pittore americano Carlyle Browne, che da cinque anni vive a Roma. La contessa Corti, considerata una delle dieci donne più eleganti di Roma, ha già un ritratto fattole da Enrico d'Assia. Tra i più bei ritratti di Browne sono quelli che il pittore ha recentemente fatto alla duchessa Anna Caracciolo di Melito ed a Patrick O' Higgins...

...DETTI CELEBRI (O QUASI) - Scrivendo di Brigitte Bardot per una rivista americana, Simone de Beauvoir ha così puntualizzato il successo dell'attrice all'Estero: « BB merita d'essere considerata un prodotto d'esportazione della stessa importanza delle automobili Renault ». Alla domanda rivoltagli da un giornalista, ad Hollywood, mentre festeggiava in uno stabilimento cinematografico il suo



settantunesimo compleanno: « Avete stabilito una data per ritirarvi dall'attività? », Maurice Chevalier ha risposto: « Io no! E voi? »... Un giovane letterato francese che s'è recato a visitare Jean Gabin nella bella fattoria in cui l'attore trascorre i brevi periodi di riposo tra un film e l'altro gli ha chiesto perché non avesse pensato ad un piccolo museo personale, con tutti i ricordi della sua celebrità. Gabin che gli stava mostrando la stalla-modello delle splendide mucche, gli ha risposto: « Una mucca è più sostanziosa della celebrità ».

...ALFREDO BIANCHINI, attore e cantante da camera, non ha molta simpatia, forse per motivi di carattere professionale — come capita nell'ambiente artistico — per la cantante Marcella Pobbe. Durante una prova per una trasmissione radiofonica che si svolgeva giorni fa a Milano, la Pobbe provava e riprovava perché alcune note non « venivano », fino a che il direttore d'orchestra ebbe uno scatto d'impazienza. Al che il Bianchini si rivolse al compositore Gino Negri, che gli sedeva accanto: « Hai visto? — gli disse — che ti dicevo? — Tanto stonò che Pobbe »...

...ALESSANDRO CAFFE', il figlio del « pittore dei pretini », Nino, è venuto a Roma col padre per visitare il Museo Etnografico Pigorini. Alessandro, che in casa chiamano Alex, dipinge anche lui da due o tre anni, ma preferisce altri soggetti: maschere, pugnali, scimitarre, scimmie. Quando gli hanno chiesto se risentiva dell'influenza pittorica del padre, Alex ha risposto « No, caso mai è il contrario ». E il padre ha confermato: talvolta si ispira ai quadri di Alex per alcuni toni di colore. Alex produce pochissimo, non più di 5 o 6 quadri all'anno, poiché non è mai soddisfatto di quello che fa, e distrugge tutti i quadri che non gli piacciono. Non ha mai esposto, però ha già venduto due quadri ad un collezionista svizzero che era andato nello studio per acquistare alcune opere del padre, e che invece ha finito per prendere quelle di Alex. Alex non ha ancora compiuto i 12 anni.



Basta pronunciare la parola «censura» perchè il lettore, lo spettatore comune o si irri o si incuriosisca o entri, comunque, in uno stato polemico. Le limitazioni alla libertà di espressione non sono amate dalla grande maggioranza dei cittadini, anche se in certi casi siano ritenute inevitabili. E' difficile, però, tracciare esattamente i confini degli interventi della censura, secondo una linea sulla quale tutti possano concordare.

Ci è sembrato pertanto non inutile e tale anzi da recare un concreto apporto alla discussione che, in materia, è sempre viva nel mondo cinematografico e fuori di esso, un dibattito sulla reale incidenza odierna della censura sul cinema italiano. Infatti riteniamo che, sull'argomento, si debba uscire dalle generali, soprattutto, per non creare il sospetto di comode giustificazioni, ed attenersi alla realtà, perchè troppe «ombre» vi sono in fatto di censura, alle quali si dà corpo fondatamente oppure no.

Qual'è il peso reale che la censura esercita sull'attività degli scrittori, dei registi, dei produttori cinematografici italiani? E quali sono le forme di censura, dalle più scoperte alle più occulte, dalle più incisive alle più superficiali? Questo il tema del dibattito, che la nostra rivista ha promosso sul «terreno neutro» del «salotto» Bellonci. «Terreno neutro» perchè non direttamente legato all'una ed all'altra delle parti in causa ma non certo nell'accezione di indifferente, di avulso. Al contrario, il comune fondamento poetico che radica il cinema nel campo delle arti fa sì che sul piano culturale il problema della libertà di espressione degli autori cinematografici abbia risentimenti e sviluppi che superano l'ambito specifico, portando la discussione in una latitudine più vasta.

Tutti gli intervenuti al dibattito non erano esoltanto

LA CENSURA E IL

uomini di cinema, ma avevano tutti avuto con il cinema rapporti non labili e non occasionali. Questa ci è sembrata la misura esatta per la discussione, alla quale altrimenti avrebbero dovuto partecipare, insieme ai produttori ed ai registi, anche gli esponenti della censura, sia di quella ufficiale che di quella indiretta.

Abbiamo voluto che la discussione rimanesse sostanzialmente sul terreno culturale: il che non significa davvero che non la si possa in seguito portare — o allargare — su tutti gli altri terreni in cui può fertilemente svilupparsi.

Sotto la presidenza di Goffredo Bellonci si sono quindi riuniti due scrittori, autori anche di soggetti e di sceneggiature, come Vasco Pratolini e Ignazio Silone, un giorna-

UN DIBATTITO NEL SALOTTO BELLONCI



URA CINEMA

lista dalle molteplici esperienze cinematografiche ed oggi deputato al Parlamento come Luigi Barzini jr., due sceneggiatori ed uomini di lettere come Pasquale Festa-Campanile e Massimo Franciosa, un critico, sceneggiatore e narratore come Vinicio Marinucci, critici, giornalisti e saggisti come Giulio Cesare Castello, Sandro De Feo, Fernaldo di Giammatteo e Paolo di Valmarana. Maria Bellonci ha recato la nota della sua sensibilità e del suo acume analitico.

Esigenze di spazio non ci permettono di riportare integralmente il testo del dibattito ed abbiamo quindi preferito attenerci al resoconto stenografico di esso per tutte le sue parti salienti, eliminando unicamente quanto costituiva divagazione intorno alle idee, mai le idee stesse, che po-

trete conoscere nelle medesime parole con le quali sono state espresse dagli intervenuti.

E' supfluo aggiungere che non riteniamo di certo esaurito l'argomento e che saremo ben lieti di ospitare gli scritti di quanti altri — di qualsiasi tendenza ed opinione, così come del più ampio raggio, erano le opinioni e le tendenze dei partecipanti — volessero intervenire.

PRESIDENTE: Il tema è il seguente: «Quanto incide la censura sul cinema italiano». Si tratta di sapere se la censura in Italia consenta o no quella libertà di espressione cinematografica che mi sembra necessaria, specialmente oggi, dovendo riconquistare quel perduto prestigio internazionale che ci aveva dato il neorealismo. Gli «ismi» sono importantissimi nella vita internazionale come sanno le altre nazioni che presentano le loro cinematografie come espressione di nuove scuole, anche se non sono sempre nuove le loro idee e i loro temi. Per conto mio sono sempre stato avversario di tutte le censure perchè generalmente vietano di esprimere idee e di mostrare realtà che dovrebbero essere espresse e mostrate. E poi temo che possano condurci a quella servitù spirituale che il Pareto illustra nel suo libro, sulla censura, «Le mythe vertuistes».

BARZINI: Il cinema è un fenomeno industriale oltre che un fenomeno culturale e oserei dire che nel mondo cinematografico il fatto culturale è il più delle volte un fiore all'occhiello, che si può anche avere, ma che non è necessario avere. Se il produttore qualche volta resta titubante di fronte al film audace, lo fa non perchè egli stesso sia contrario a certe audacie ma perchè teme che il grossissimo pubblico, al quale deve dirigersi, sia respinto da queste audacie insolite. Quindi, prima ancora di parlare delle relazioni con la nostra censura, bisogna pensare a questa prima censura.



FERNALDO DI GIAMMATTEO

DI GIAMMATTEO: Esaminare il problema della censura staccato dalla situazione economico-politico-culturale del cinema italiano è un non senso. A rigore, non si può nemmeno parlare della censura in sé. Bisogna parlare dell'industria cinematografica nel suo complesso. Possiamo domandarci: è libera l'industria? Vuol essere libera? Ha interesse di esserlo? Ha i mezzi per esserlo? Risponderei negativamente a tutte quattro le domande. E la spiegazione sta nell'ultimo dei punti accennati: l'industria cinematografica, per una serie di motivi a tutti noti, non ha la forza economica autonoma che, sola, potrebbe fornirle la possibilità di esprimere liberamente, a dispetto delle molte censure. Questa forza — cioè capitali, organizzazione, controllo dei mercati — la possiede, ad esempio, l'industria americana: le opere anticonformiste che ogni tanto produce (e, soprattutto, impone al pubblico) lo dimostrano. L'industria italiana non ha questa forza. Non avendola, non ha alcun interesse, alcuna voglia di rischiare per la libertà. Il quadro è pessimistico ma esatto. La conclusione ovvia, perfino banale, che se ne deve trarre è la seguente: solo quando l'industria, per capacità propria o per aiuto altrui, avrà acquistato l'autosufficienza economica, potrà affrontare il problema della libertà di espressione. In attesa del giorno felice dell'autosufficienza, che fare? Certo, il peggiore partito sarebbe quello di abbandonarsi al fatalismo economico e non muovere un dito. Se è vero che l'economia non costituisce un mondo isolato, se è vero che le influenze esterne preparano, anche per la economia, il terreno favorevole alla trasformazione, un forte e continuo impulso culturale proveniente da tutti coloro cui premono le libertà civili e democratiche in Italia riuscirà di sicuro giovamento. Vi sono libertà, come quella di espressione, che la nostra costituzione garantisce ad ogni cittadino, dunque anche al produttore cinematografico. Far sì che queste libertà divengano operanti — nella legge e nel costume — è un aiuto indiretto, ma potente, che si fornisce al cinema. Servirà, se non altro, ad ottenere che il produttore abbia sempre meno paura di andare controcorrente. Meno forte è questa paura (meno gravi i rischi relativi), meno pericolosa diventa la censura, nelle sue varie ed efficientissime incarnazioni: è un processo quasi automatico.

MARINUCCI: Praticamente, bisogna distinguere tre tipi di censura: una ufficiale, che è quella diretta; quella indiretta, che si esplica attraverso il credito cinematografico per cui si richiede il parere preventivo sui copioni, attraverso la concessione delle co-produzioni, l'ammissibilità ai minori di sedici anni, la censura del Centro Cattolico, con relativa accessibilità alle sale parrocchiali. Infine, vi è l'autocensura, ossia i film che i produttori non vogliono fare principalmente perché temono di incappare in una di queste censure indirette. C'è chi sostiene che i produttori vogliono avere la vita facile e pretenderebbero che la censura di Stato permettesse tutto, che le sale parrocchiali programmassero ogni tipo di film in modo da non perdere gli incassi di queste, che le co-produzioni fossero aperte a tutti, ecc. Ora, quando si prendono dallo Stato sovvenzioni in denaro, si beneficia di doppie nazionalità e si entra in un circuito speciale è ovvio che si debba sottostare a qualche limitazione. Bisognerebbe avere il coraggio di fare i film contro tutto ciò, e fare la battaglia se la censura ufficiale li vietasse. Ma chiedere che un film fatto in piena libertà sia poi appoggiato da enti vari e dallo Stato mi sembra un po' troppo. Uno dei noccioli della discussione dovrebbe essere l'atteggiamento dei produttori nei confronti delle censure indirette, perché la censura diretta si limita a tagliare battute e scene, i film vietati in assoluto sono pochissimi e quindi è quella che incide di meno. Quella che nuoce di più è la censura indiretta, contro la quale bisognerebbe reagire correndo dei rischi.

PRESIDENTE: Questa censura indiretta è un mezzo per scoraggiare e proprio intimorire il cittadino prima ancora che egli abbia scritto un pensiero, una pagina, una scena, mostrandogli quali danni potrebbe avere dalla pubblicazione delle sue idee o dalla attuazione di un suo disegno. E' dunque un problema anche politico, di libertà della cultura.

SILONE: Credo che Marinucci ci abbia avvicinati ad un modo concreto di trattare il cinema. Se però si vuole un giudizio sul clima generale nel quale si esplica ogni attività culturale in Italia, è evidente che col passare degli anni, dal 1945 in poi, questo clima è peggiorato. Ne risente soprattutto la cinematografia e meno la letteratura, perché nel cinema si tratta di impegnare miliardi. E' evidente che l'attività cinematografica in Italia soffre a causa della censura. Essa soffre anche dell'opportunismo individualistico degli inte-

ressati alla produzione cinematografica, a cominciare da alcuni produttori fino ai registi e agli sceneggiatori: soffre anche della mancanza di solidarietà quando per caso qualcuno protesta. Se vi fosse una legge di censura efficiente, pur sarebbe necessario un minimo di senso di dignità e di decoro da parte degli interessati: perché questa legge non sopprimerebbe mai la telefonata o la conversazione al caffè, cioè quelle forme di pressione, alle quali fa riscontro talvolta addirittura uno zelo nell'accogliere l'invito ad eliminare la minima allusione a qualcosa che possa dispiacere. Si potrebbe esortare gli interessati ad essere più corretti ed a pretendere il rispetto formale della legge e ad organizzare in modo permanente una forma di solidarietà contro la censura. Quando, indipendentemente dalla casa cinematografica per la quale ciascuno lavora, e dal suo partito politico, un gruppo di uomini disinteressati si unisse ed intervenisse, nei casi gravi, in modo autorevole ed energico, informando l'opinione pubblica e facendo appello alla solidarietà degli altri interessati, si potrebbero raggiungere risultati apprezzabili. Detto questo, vorrei aggiungere che ogni protesta contro la censura da parte mia, non è mai separata da una esigenza di moralità, che suppongo superiore a quella degli stessi censori. Alle fobie dei nostri censori corrisponde, ad esempio, un'ossessione sessualistica di certa nostra gente di cinema, assolutamente distolta dai problemi seri e gravi della nostra epoca, che si vedono invece a volte trattati in film di altri paesi. Perciò si potrebbe dire che da noi la gente del cinema abbia la censura che merita, la quale corrisponde ad una certa mentalità ed a un certo grado di sviluppo del costume nazionale. Io credo che, volendo protestare contro la censura, sarebbe troppo semplicistico dichiarare che il basso livello della nostra cinematografia dipenda soltanto dalla censura. C'è stato un involgarimento del film italiano dal 1945 ad oggi, che si rispecchia nella prepotenza e negli arbitri della censura, ma anche in un certo involgarimento di uomini che erano i portabandiera della cinematografia italiana ed ai quali fa comodo guadagnare i milioni e non rischiare di perderli.

VALMARANA: In effetti, se noi ci chiediamo quanto incide la censura sul cinema italiano, siamo tentati di dire che formalmente non incide in alcun modo e sostanzialmente in misura abbastanza notevole. Incide sul cinema in misura superiore che su altre forme di espressione per i motivi che sono già stati prospettati. L'organizzazione industriale cinematografica in Italia si trova, con l'attuale regolamentazione, ad incappare ampiamente nella censura. La censura per così dire «ufficiale» incide poco, sarei tentato di dire quasi niente; è piuttosto quella non ufficiale che può recare gravi danni al cinema italiano, quella censura che è detta preventiva, che non è riconosciuta dalla legge e che è tranquillamente accettata, anzi sollecitata dai produttori o dagli sceneggiatori che cercano così di facilitarsi il credito o il generico favore dei burocrati, sempre utile nella genericità della legge o per ampliare a proprio favore le norme di coproduzione od altro.

Vien fatto di pensare che uno dei sistemi più pratici, meno vistosi e sicuramente più efficaci per liberarsi almeno parzialmente della censura preventiva sia quello di facilitare, nel modo più ampio possibile, il credito cinematografico...

MARINUCCI: ...o di fare i film adoperando i soldi propri!

VALMARANA: Se si mettessero tutte le banche in condizione uguale per esercitare il credito cinematografico, si sottrarrebbe un argomento fortissimo alla censura.

Dice Silone che il clima dal 1945 ad oggi è peggiorato: lo penso anch'io, ma il termine di clima è un po' generico, vien fatto di pensare che siano peggiorati gli uomini. Evidentemente, il margine di libertà nel cinema è tanto più grande quanto più viene difeso, quanto meno viene difeso tanto più diventa sottile. Recentemente due bravi colleghi, Massimo Mida e Giovanni Vento, hanno scritto un libro su cinema e resistenza. Parte di questo libro documentava come in Italia non fosse possibile fare film sulla resistenza. L'altro giorno sono andato a trovare Rossellini, che, come è noto, fa un film sulla resistenza. «Dopo questo che fai», gli ho chiesto. «Un altro film sulla resistenza», mi ha risposto. Credete, le censure esistono o non esistono a seconda della misura in cui gli uomini sono disposti a subirle.

DE FEO: Ho letto recentemente nel supplemento letterario del «Times» che è uscito il nuovo «Obscenity ACT», cioè la nuova legge inglese riguardante la censura dei libri. Giustamente l'editorialista del «Times» dice che il grande progresso di questa nuova legge consiste nell'essere meno generica delle precedenti. Io credo che questo sia il punto: una legge sulla censura che non sia generica. La genericità è lo strumento della censura per commettere i suoi arbitri.



PAOLO DI VALMARANA



LUIGI BARZINI

BARZINI: La genericità è purtroppo il fondamento di tutte le leggi italiane, quindi chiedi una cosa assolutamente impossibile.

DE FEO: Io chiedo quello che sarebbe l'ideale, date le circostanze. Una altra cosa che trovo stranissima è questa clandestinità della censura. Io chiederei la pubblicità dei processi, quando si dice che un film è immorale, perché si offende chi l'ha fatto e si ledono i suoi interessi; e ognuno che abbia lesi i propri interessi, sia materiali che morali, ha diritto di difendersi pubblicamente. Terzo, come possono gli attuali componenti le commissioni stabilire che cosa nuoccia agli adolescenti, ai bambini? Ci vorrebbero degli esperti, dei tecnici, dei grandi psicologi e studiosi di pedagogia, i quali possono

dare la garanzia che un'opera d'arte, che uno spettacolo sia stato tolto di mezzo perché veramente nocivo.

BARZINI: Chi si batte quotidianamente contro le varie censure non è il produttore di film ma il produttore di documentari di attualità, il quale deve sottoporre tutte le settimane alla censura il suo documentario. Un produttore di questo genere non finisce mai di avere grane. Ecco qualche esempio: una madre ha richiamato i suoi bambini, adottati da americani; un operatore va a fare delle riprese nella casa di questa madre; le scene girate sono state proibite senza motivazione. Un'altra volta sono state tagliate le scene dell'arrivo di un bandito rimpatriato dal Venezuela, perché si vedeva uno spiegamento di forze eccessivo. Il fatto era quello, era stato ripreso come era avvenuto e il commento non dava nessun risalto alla cosa. Al produttore che protestava è stato consigliato di tacere, per evitare il peggio.

PRATOLINI: Sono stati toccati i punti dolenti della questione. D'accordo, gli organismi della censura non si sarebbero così consolidati se alla loro strutturazione non avesse corrisposto il conformismo di gran parte del mondo cinematografico. Ma questo non è accaduto e non riguarda soltanto il mondo cinematografico, bensì tutti i settori della industria e la società italiana in quei vasti settori che confortano l'operato della nostra classe dirigente. Suppongo che anche per il cinema italiano si potrebbe stabilire l'inizio della sua involuzione intorno all'aprile del 1948. Ma il discorso, anche se di fondo, ci porterebbe lontano. Fare qualcosa, come dice Bellonci, significa suggerire cose pratiche; non rivendicare la libertà in astratto ma nei fatti. Barzini citava la situazione del cinegiornale; un altro settore dove privilegio e conformismo sono all'ordine del giorno, da quanto se ne sa, è quello dei documentari. Riguardo al film vero e proprio, il primo ostacolo è costituito dal monopolio del credito cinematografico che comporta una censura preventiva. Ora: un soggetto o un trattamento o una sceneggiatura, non sono il film, sono «canovacci» per un film. Il che significa che «la censura non viene esercitata sull'opera, ma sulle intenzioni». Basterebbe considerare la cosa sotto un aspetto giuridico per rilevarne l'enormità. Anche con la nuova legge il problema sussiste.

MARINUCCI: Comunque, il «monopolio» di cui si parla non è codificato. E se altre banche volessero potrebbero fare il credito cinematografico, come per alcune è avvenuto...

PRATOLINI: Mi domando in quali casi; e se con la stessa procedura che vige attualmente, cosa cambia? Un altro motivo è il ritardo di tempo nel dare il visto di circolazione e di esportazione. Perciò i produttori si conformano e preferiscono passare sotto le forche della censura preventiva. Come tutti sanno, quando si produce un film e poi la sua programmazione è ritardata di mesi, la sua possibilità di vendita all'estero di anni, si accumula, con gli interessi passivi, una cifra tale che un film costato cento milioni finisce col costare il doppio, il triplo. E un film protetto anni dopo, non trova, anche conservando le sue qualità artistiche, quella aderenza che avrebbe trovato al momento in cui è stato prodotto. Ma questo ci interessa fino ad un certo punto, non credo che si debbano versare lacrime sulle sorti dei nostri produttori. L'unica cosa che si deve postulare e pretendere è qualcosa, appunto, di kafkiano: l'abolizione della censura preventiva, che ufficialmente non esiste!

SILONE: Quando si vogliono fare soltanto i soldi, si fa presto a mettersi d'accordo.

PRATOLINI: I produttori non portano nemmeno alla censura preventiva certi soggetti che magari farebbero anche i soldi, ma che sanno benissimo non passerebbero. Hanno già abbastanza grane, secondo loro. Perciò certi giovani o meno giovani registi che potrebbero realizzare non necessariamente dei capolavori, ma film coraggiosi, «pareti di fango» e «orizzonti di gloria» italiani, si trovano con le mani legate e i più deboli si arrendono. Peggio per loro in primo luogo, ma anche peggio per tutti. Giustamente Silone diceva che spesso manca la solidarietà, quando qualcuno protesta, ecc. Ma una solidarietà sarà tanto più facilmente promossa quanto più sarà evidente il sopruso. Voglio dire quando si può giudicare e difendere un'opera finita.

CASTELLO: Mi sembra che ci sia il pericolo di credere che la liberalizzazione del credito sia una panacea nei confronti della censura. Io non sono di questo parere, perché il Governo ha mille modi per influire sulla concessione del credito da parte delle banche. Riguardo alla censura preventiva, la questione è molto difficile perché essa ufficialmente non esiste, è una censura fantasma! Se voi andate negli uffici della Direzione dello Spettacolo, vedrete che una censura preventiva cesserà di esistere il giorno in cui sarà radicalmente capovolta la situazione della censura ufficiale. Qui si è negata l'influenza tangibile della censura ufficiale; or bene, se nel caso dei film italiani ha più valore la censura preventiva, in quella dei film stranieri invece no, perché si agisce sul prodotto-finito. Non è vero che i danni arrecati da questa censura siano così modesti. Inoltre, esiste una situazione di sostanziale ipocrisia, della quale ci sono molteplici manifestazioni. E qui varrebbe la pena di scendere a vedere quali sono i punti sui quali la censura italiana si accanisce di più. Per esempio, uno dei massimi tabù della censura italiana è tutto ciò che attiene alle cose militari. Una delle opere più alte, artisticamente parlando, e più civili, moralmente parlando, che il cinema abbia prodotto nel dopoguerra è «Orizzonti di gloria», di Stanley Kubrick: ora, la produzione in Italia di un film del genere è assolutamente impensabile. «Orizzonti di gloria» non è un film prodotto in Russia o in un paese che abbia un ordinamento non gradito ai nostri governanti, è prodotto negli Stati Uniti. Negli Stati Uniti ci sono vaste sfere della pubblica opinione che non gradiscono film del genere, ma ciò non toglie che negli Stati Uniti questo film si sia potuto liberamente fare. In questi casi, in America succede al massimo che il Dipartimento della Difesa non conceda l'uso del materiale militare ma il film si fa lo stesso e circola liberissimamente. Poi c'è il vago concetto di diffamazione del paese. Durante il fascismo, c'è stata una consuetudine nel doppiaggio dei film americani, che in gran parte vige ancora: quando ci sono personaggi di gangster che sono italiani in originale, diventano messicani, portoricani o di altre nazionalità. Oggi in America c'è stata una notevole evoluzione, che ha portato ad una revisione ufficiale del codice impropriamente chiamato Hays, sì che ora nei film americani si vedono cose, si trattano fatti che una volta non era concesso trattare. Questo perché ci si è accorti che non era possibile continuare a considerare il pubblico eternamente minorenne.

BARZINI: Questa sua frase è molto importante: «si sono accorti che il pubblico non voleva più essere trattato da minorenne». Qui ritorniamo all'argomento di Silone: che la libertà nasce dal desiderio di libertà e dalla lotta per la libertà.

CASTELLO: Non sono d'accordo, lei ha ragione fino a un certo punto, il pubblico è condizionato dall'offerta di un determinato prodotto, non si può pretendere troppo da parte del pubblico, a parte il fatto che il pubblico ha dimostrato di gradire molti film che in Italia sono impensabili come produzione. Non soltanto in materia di cinema ma anche di qualsiasi libertà civile, la massa deve essere abituata ad apprezzare la libertà: non può apprezzare una cosa che non conosce nemmeno. Quando poi si parla di tutelare la gioventù, non è certo con la proibizione ai minori di sedici anni che si risolve il problema. In certi paesi, come la Svizzera, si è vietato l'accesso al cinema ai ragazzi fino ad una determinata età... Ma per risolvere questo problema occorrerebbe risolvere l'altro ossia quello della produzione per la gioventù e delle sale per la gioventù; e non è stato risolto per niente. Infine, un punto centrale è quello già toccato da molti che mi hanno preceduto, e cioè quello delle paure del produttore, perché, come è stato detto giustamente dall'onorevole Barzini all'inizio, qui ci sono in giuoco fattori economici formidabili, per cui è umano ed ovvio che il produttore ne tenga conto. E un ordinamento come il nostro favorisce al massimo queste paure.

FESTA-CAMPANILE: Io non credo affatto ad una legge migliore sulla censura, perché comunque qualsiasi legge conterrà sempre quei difetti di genericità ai quali ha accennato De Feo. C'è sempre l'elasticità di certe formule che viene debitamente sfruttata. Quando si chiede del coraggio, vorrei sapere a chi lo si chiede. Se questo coraggio, di cui tanto si parla, non si traduce in un'opera messa in circolazione, a che serve? Il produttore è un industriale che non può rischiare alla cieca, sconsideratamente. A parte il fatto che quando si dice che per esprimersi liberamente bisogna rischiare, non siamo più in clima di libertà. La libertà c'è quando non c'è nessun rischio. Inoltre, penso che quando si parla di clima non sia una cosa generica. Secondo me non sono nemmeno



PASQUALE FESTA-CAMPANILE • GOFFREDO BELLONCI

ecc. In materia di coraggio è come se uno dicesse: «Vorrei fare la rivoluzione ma è troppo pericoloso, ho paura di essere ucciso!».

MARINUCCI: La libertà, bisogna lottare per conquistarsela!

PRATOLINI: Il rischio deve consistere nella possibilità dell'affluenza di pubblico, un rischio che direi «commerciale».

DE FEO: Qui torniamo al solito punto: che le leggi sono cattive! In Italia c'è tanta gente che fa cause volentieri: vanno al Consiglio di Stato, alla Corte Costituzionale e se ci fosse un appiglio, se la legge li proteggesse...

MARINUCCI: Se lo facessero la spunterebbero! Ma potrebbe loro capitare di tenere fermo il film anche per anni!

PRESIDENTE: Tu, De Feo, hai ragione, però la legge è già fatta e non è possibile invocarne una migliore.

DE FEO: Non è ancora passata...

PRESIDENTE: E' già passata in commissione alla Camera.

VALMARANA: Esiste una realtà: che l'Italia è una nazione cattolica. Il produttore che voglia produrre un film in Italia se ha interesse a mandarlo nelle seimila sale cattoliche lo fa in un modo, se non ha interesse, cosa improbabile, lo fa in un altro. Per il resto poiché parliamo di censure alle idee, non al «derrière» di B.B. perché questa censura mi sembra più che giustificata, dobbiamo cercare, nei limiti della realtà italiana, di difendere la libertà di espressione nel cinema come è possibile. Penso che la liberazione del credito sarebbe un modo di difesa, se non dalla censura vera e propria almeno dagli zeli ingiustificati dei burocrati.



VASCO PRATOLINI

perché se no il mio amico, non rientrando nei quattrini, non mi pagherà. Qui siamo nel concetto bancario...

DE FEO: Ma in base a che cosa la Direzione dello Spettacolo può o no permettere. Questo è il punto. Perché se il film è un buon affare, il direttore di banca lo finanzia se la legge è dalla sua. Così torniamo al problema della legge, che è fondamentale.

VALMARANA: Non possiamo credere che una condizione di concorrenza di più banche sia più dura e più osservante di una situazione di monopolio di una banca sola! Se al credito cinematografico fossero ammesse più banche a parità di condizione si otterrebbe una liberalizzazione.

DE FEO: Ma il problema di fondo rimane ugualmente. Una volta, «Il mondo» aveva in animo di fare un dibattito sul credito cinematografico e studiammo la questione. Lo Stato spende, mettiamo, cinque miliardi l'anno per i premi; se questi fossero stati aboliti e fossero state autorizzate tutte le banche a dare il credito allo stesso tasso della Banca del Lavoro — se cioè si fosse detto alle banche «voi date il credito al 3%, la differenza fra il 3% e l'8% la mette lo Stato» — si era fatto il calcolo che lo Stato sarebbe venuto persino a risparmiare. E per i produttori sarebbe stato un enorme vantaggio. Ma il problema era sempre quello, cioè come si garantisce che lo Stato non chieda qualcosa per il suo credito? E come si sarebbe potuta ottenere la garanzia che lo Stato non avrebbe esercitato un intervento nella produzione? Il problema, quindi, è sempre questo!

PRESIDENTE: Mi pare che ci siamo allontanati dal principio: la domanda era questa, se la censura incida o non sulla cinematografia italiana. Se non erro il prestigio di questa nostra cinematografia all'estero è finito da quando abbiamo interrotto lo svolgimento del neorealismo. In Italia quasi ogni giorno sappiamo che qualche nuova cosa deve essere taciuta per non offendere le numerosissime «maestà» — persone o istituti — create dai nostri uomini politici. Nel nostro paese il concetto di «lesa maestà» si è paurosamente ampliato: rischiamo di offendere il Parlamento se facciamo la caricatura del guardaportone di Montecitorio. Non parliamo poi delle così dette offese alla famiglia cristiana o addirittura alla religione solo perché un'attrice mostra le gambe e sullo schermo si svolge una vicenda d'amore (come se nei Vangelo fossero specialmente condannati i peccati del senso e non quello della cupidigia del denaro al quale troppo si indulge). Si dice di solito, per giustificare questi divieti, che non bisogna offendere il sentimento della maggioranza che secondo il censimento è cattolica. Ma solo in Italia il dissenso è una offesa, il dissenziente è un nemico: ad ogni modo nessuna maggioranza dovrebbe impedire alla minoranza di esprimere il proprio pensiero e imporre agli altri di star zitti. Questa è la giustificazione delle dittature. Del resto il nostro non è il solo paese cattolico: la Francia cattolicissima lascia agli scrittori e ai cineasti una libertà da noi impensabile, eppure la vita religiosa dei francesi è



GIULIO CESARE CASTELLO • MASSIMO FRANCIOSA

assai più calda e profonda della nostra. Ci sono in Francia scrittori cattolici di pensiero modernissimo e che non temono la discussione e il paragone con il pensiero moderno, per esempio il grande Teilhard de Chardin del quale in Italia la censura indiretta vieta la traduzione. Certo il nostro paese sembra oggi straniero alla cultura internazionale. Si faccia pure un film per le sei o settemila sale parrocchiali, ma si rivendichi la libertà di rappresentare in cinematografia la realtà storica, sociale, umana.

VALMARANA: Non vedo davvero come e perché l'esistenza di 6.000 sale cattoliche debba impedire la realizzazione di buoni film. A meno che non si voglia affermare che fra un buon cinema e un cinema che offende i valori cristiani c'è assoluta incompatibilità!

BARZINI: Vorrei che qualche competente mi dicesse se è assolutamente vero che la causa principale della decadenza del film italiano è la censura. Tutte le varie forme di censura.

DE FEO: Nessuno dirà questo ma tutti risponderanno che è una delle cause!

MARIA BELLONCI: Non sono un competente, ma potrei parlare di un'esperienza personale. Penso che non solo la censura sia pericolosa, ma ancor più pericolosa l'idea della censura. Ne ho avuto una prova quando, richiesta da un produttore, ho incominciato a scrivere la storia di una monaca peccatrice vissuta nel Seicento. Per un grosso peccato d'amore, la penitenza di questa monaca era stata lunghissima e durissima: diciassette anni murata in una cella di due metri per due metri, in segregazione assoluta, pane e acqua, senza giaciglio, senza fuoco, senza aiuti umani, con poca luce e solo il Vangelo per compagnia. La meravigliosa austerità di questa mortificazione riscattava certo il suo peccato; sicché cominciai a raccontare la prima parte della storia; ma l'idea della censura spaventava tanto i miei collaboratori (esperti di cinema) che il peccato della protagonista si andò sminuendo pagina per pagina fino a diventare più disgrazia che peccato. La gran penitenza perse così la sua potenza folgorante, le parti del racconto si squilibrarono, e il soggetto si sminuì.

MARINUCCI: Vorrei aggiungere che un'altra delle cause è l'acquiescenza a queste forme di censura. Acquiescenza che, nonostante quello che ha detto Festa-Campanile, non è né inevitabile né necessaria perché in qualsiasi campo, in qualsiasi attività si esercitano delle pressioni. Le classi dirigenti fanno pressioni perché la gente si conformi al loro volere e se la gente si mostra sempre più pronta ad obbedire e sempre più pronta ad accettare, scenderemo sempre più in basso.

FESTA CAMPANILE: E questo da parte di chi?

MARINUCCI: Dei produttori, soprattutto.

FESTA CAMPANILE: I produttori sono contrari ai nostri interessi...

MARINUCCI: Ma perché?

FESTA CAMPANILE: Essi non si pongono questo problema.

MARINUCCI: Non è detto. All'estero, la figura del produttore è varia, c'è il produttore che è semplice capitalista ma c'è anche quello intellettuale. Molti sceneggiatori e registi sono diventati produttori di loro film, e spesso si tratta di film audaci. Perché gli sceneggiatori ed i registi italiani che sarebbero in grado di farlo non lo fanno? Perché alcuni registi che sono abbastanza ricchi non mettono i loro milioni in un film invece di farsi una villa? Secondo me, avrebbero il dovere di farlo!

DE FEO: Però ragioniamo: se una società chiede ai suoi cittadini di essere eroi per esercitare le loro attività, siamo ad un cattivo punto!

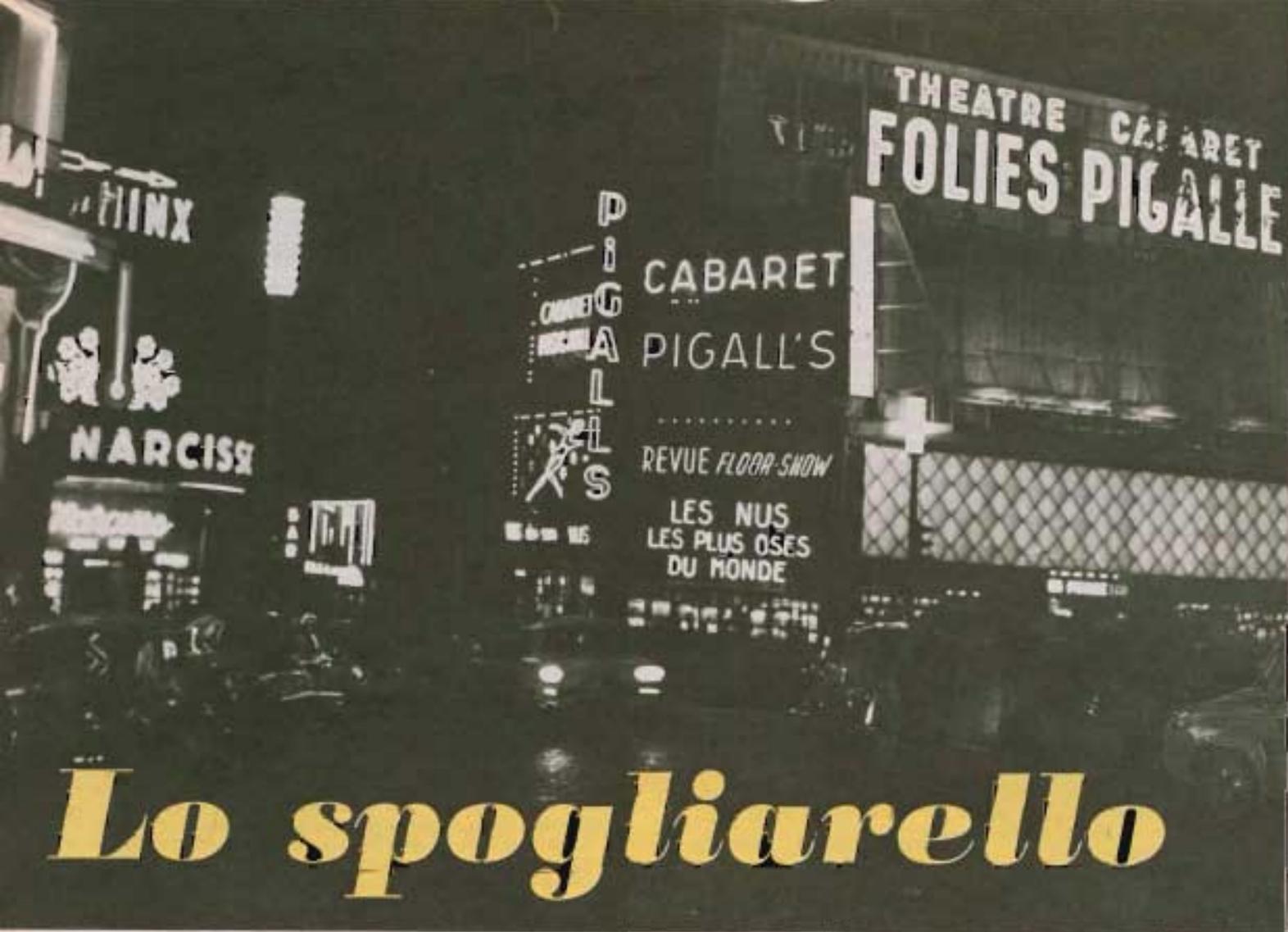
MARINUCCI: In America è normale, e quelli che fanno i migliori film, sono proprio i più piccoli, i quali si espongono al rischio dei divieti e delle varie forme di ostilità, che anche laggiù non mancano.

PRATOLINI: Il solo rischio che una produzione dovrebbe correre, è quello che il pubblico non vada a vedere i suoi film.

PRESIDENTE: Per concludere, mi sembra che dal dibattito sia emersa chiara la necessità che ognuno cerchi di mutare il clima che oggi c'è in Italia e che è indubbiamente grave.



VINICIO MARINUCCI



Lo spogliarello



Lo spogliarello cerca ogni giorno nuovi motivi, un po' per rinnovarsi e un po' per non morire: ecco lo strip-tease sui pattini a rotelle, il più recente numero del «Sexorama».

lo inventò Teodora

di Luigi Compagnone

È con briosa mestizia che il mio vecchio amico parigino Edmond P. si effonde sulle recenti disavventure milanesi delle «squisite interpreti» dello spogliarello francese.

«L'austerità dei costumi italiani mi prostra», mi diceva l'altro giorno, tormentando con un gesto che gli è abituale il nastrino della legion d'onore.

«Forse dipende dal fatto che da noi non si sente la necessità di certi spettacoli», replicai, col tono dell'italiano indispettito dalle ingerenze straniere.

Monsieur P. mi fissò esterrefatto.

«Non sentite la necessità di tali spettacoli?» sibilò con sincero stupore. «Ma questa affermazione è perlomeno antistorica, amico mio. E io, nonostante certe apparenze, credo ancora nella validità del vostro processo storico».

«Non capisco», obiettai, «non vedo il nesso...».

Monsieur P. effettuò un ilare balzo.

«Carlo Marx, mio giovane amico, diceva che la storia del mondo è la storia delle lotte di classe. Quale sciocchezza! La storia del mondo è invece la storia dello spogliarello, mi creda sulla parola. Pensi un istante, la prego, all'imperatrice Teodora. Suvvia, pensi».

Mi scrutò attentamente.



Il celebre ammaestratore di pappagalli, si è adeguato alla moda: alla abilità dei piccoli volatili ha aggiunto l'attrazione dello spogliarello: tocca naturalmente ai pappagalietti a colpi di becco togliere i primi veli a Marguerite, una bellissima creola del Guadalupe. Il resto, Marguerite lo fa da sé.



« Vedo che lei non pensa. Molto bene, ottimo sintomo. Le dirò, allora, che l'imperatrice Teodora è forse la prima regina dello spogliarello che la storia ricordi. Pensi a suo marito, l'austero Giustiniano, il quale aveva imposto l'uso delle brache ai mimi e agli acrobati. Orbene, per quanto Teodora fosse scrupolosamente aliena da consimile uso, e per quanto non fosse né mima né acrobata, era costretta anch'essa a rispettare la legge. Ora, la bella imperatrice usava esibirsi, sulle scene, in un piccolo numero che, di questi tempi, avrebbe scatenato le forze dell'ordine... Permette che le citi lo storico Procopio? ».

Mi chinai leggermente.

« Racconta Procopio che Teodora, vestita di qualche tenue velo, si allungava sulle tavole del palcoscenico, al cospetto del popolo esultante, o delle masse, come diremmo noi oggi. Arrivavano delle giovani schiave, le quali spargevano sul corpo dell'imperatrice dei chicchi di grano; un attimo dopo, facevano la loro gioiosa irruzione delle galline, le quali beccavano tutti i chicchi di grano, asportando anche i veli che coprivano il corpo di Teodora. Racconta Procopio che l'entusiasmo delle masse diventava incontenibile... Stupendo, non trova? ».

« Anche un po' complicato, forse », balbettai.

« Mio povero amico », osservò cupamente monsieur P., « in lei dev'esserci un sinistro riflesso della mentalità

americana. In materia di spogliarello, vede, gli americani sono un popolo assolutamente insopportabile. Essi non capiscono niente dello strip-tease francese, che accusano di essere troppo lontano dalla realtà. I costumi, le tecniche ieratiche, essi dicono, o troppo sofisticate, toglierebbero ogni verosimiglianza all'atto dello spogliarsi. Ne deriverebbe, secondo i sudditi del presidente Eisenhower, una sgradevole impressione di irrealtà, sicché essi considerano il nostro spogliarello una chimera, un mito, una inaccessibile entità. La colpa, io credo, è del loro mostruoso progresso tecnico, che li ha resi assolutamente inadatti a comprendere il fine linguaggio allusivo dello spogliarello francese. Dico bene o dico male? ».

« Bene ».

« Grazie. D'altra parte, gli americani non dovrebbero essere così espliciti in materia: essi, lo spogliarello lo hanno importato, non lo hanno inventato. E' sempre il Vecchio Mondo che dà al Nuovo, anche in questo campo. E poiché non amo parlare a vanvera, posso offrirle dei documenti, mio giovane amico. Anzi, una data. La data del 9 febbraio 1893, quando, al ballo delle Quat'Z'Arts, una giovane ballerina parigina, ansiosa di offrire la prova di come fosse più dotata delle sue compagne, lasciò improvvisamente cadere i residui veli del suo pudore. Un numero fuori programma, diremmo oggi. Povera, cara



Nella foto sopra ed in quelle accanto, tre momenti di un numero che sta ottenendo molto successo: le fiabe di Perrault ridotte per lo strip-tease dal pronipote del celebre favolista. Questa è Cappuccetto Rosso. Nella foto in basso, un numero intitolato «Il pittore e la modella».



ragazza. Contro di lei insorse il senatore Bérenger, più noto sotto l'infamante nome di Père La Pudeur, e la condannò a una multa di cento franchi. Quale sopruso! Assieme a lei, furono condannati l'organizzatore del ballo, i suoi "complici", e le altre ragazze accusate di portare soltanto una gaze trasparente sur les parties secrètes. Ma la Storia, caro amico, dico la Storia, ha immortalato i nomi di codeste eroine e pioniere del nudo: Florentine Roger, detta Sarah Brown, Alice Lavallo, detta Manon, Clarisse Dupuis, detta Yvonne, ed Emma Dene, detta Susanna... Assapori che nomi, assapori.

« Un'epopea », assaporai.

« Esatto, un'epopea. E cosa dirle di Lucy Cavelli? Fu Lucy che, nel 1894, al Divan Japonais, una piccola sala in via des Martyrs, creò Le Coucher d'Yvette, una pantomina che fu la prima d'une lunga serie e che lanciò la moda del déshabillé progressif. Pensi, pensi un po' alla scena: una camera da letto, un letto, un armadio, un comodino. Musico di pianoforte. Una signora in abito da passeggio, entra silenziosamente. Adagio, piano piano, essa si toglie il cappello, la veletta, i guanti. Fissa un ritratto d'uomo alla parete, sospira, la sua attenzione si ferma sul proprio busto, lo sleccia, se lo toglie. Appare in reggiseno. Si toglie la sottoveste, va e viene in mutandine, senza il minimo imbarazzo. Di lì a poco, com-

Anche la mitologia offre soggetti allo spogliarello: questa è la versione del mito di «Orfeo ed Euridice».



pleta il suo déshabillé, indossa una camicia da notte, si corica, soffia sulla candela, cade il sipario... ».

Monsieur P. soffia affannosamente.

« Le Coucher d'Yvette, amico mio, fu rappresentata per due anni consecutivi, mentre altri venti piccoli teatri crearono spettacoli analoghi, i cui titoli, più che suggestivi, ne esprimono deliziosamente il carattere... Come vede, lo strip-tease è pura invenzione francese. Soltanto il nome è anglosassone, ma poi lo abbiamo accettato con quella liberalità e con quello spirito di tolleranza che ci derivano dai nostri Enciclopedisti... Una grande arte, mi creda. Un'arte, forse la sola possibile, che riesce a fondere spirito e materia senza mai cadere nel volgare. Rifutarla è da stupidi; e sa che cosa le dico? Che i puritani vadano pure a vestirsi, ma lascino alle nostre affascinanti libellule il diritto di fare il contrario ».

Monsieur P. mi batte sulla spalla.

« E ora una piccola confidenza, amico mio. Ma non lo dica a nessuno, potrebbero rubarmi l'idea. Ne parlerò pubblicamente al mio ritorno a Parigi. Che ne dice di un'opera-trip sulla musica di Wagner o di Verdi? Una rivoluzione, una vera rivoluzione, sarebbe. Un fatto nuovo nella storia dello spettacolo e del costume, un'epopea, una palingenesi... Dico bene o dico male? ».

« Benissimo ».



IL SADICO IN PLATEA

di Achille Campanile

CINEMA o l'arte della crudeltà. Se si guarda alle origini si vede che fin dal principio il cinema si è alimentato sempre di casi crudeli, sia per commuovere, per far fremere o piangere, sia per far ridere; e soprattutto di casi di una crudeltà fisica. Nei film drammatici, al barileto di dinamite su cui si consumava una candela accesa accanto al prigioniero legato, seguirono, e imperano ancor oggi, i pugni in faccia con epistassi, le lunghe e minuziose scanzottature, gli ammazzamenti con fucile, pistola, coltello, pugnale, le frecce avvelenate nella schiena, che talvolta vengono dolorosissimamente estratte dalle carni vive; per tacere di lenti annegamenti perfino nella calce viva; di persone che vanno a fuoco; di spasimi da veleno; di ruzzoloni apocalittici, di frustate, di torture. Fino al cosiddetto neorealismo, in cui capita il peggio nelle condizioni peggiori e con tutte le aggravanti possibili: il furto di un capo di vestiario non avviene di estate, ma nel colmo di un rigidissimo inverno, in un paese a clima polare e a danno di persona che non ha altro per coprirsi e possibilmente che vada soggetta alle polmoniti; chi viene borseggiato non è qualcuno che ha altre risorse, ma è uno che non possiede altro, che sta nella più nera miseria; non solo, ma è uno a cui i danari sottrattigli servivano non per spese voluttuarie o d'ordinaria amministrazione, ma per salvare una vita; e non la vita di una persona moderatamente cara, ma della più cara.

Direte: naturalmente; si vuol far piangere. No. Anche per far ridere. Anche nelle aomiche cinematografiche, fin dalle origini, quando il cinema era muto, il riso è stato suscitato con mezzi crudeli, che possono riassumersi in sei voci principali:

- 1) scivoloni e cadute;
- 2) roba in faccia;
- 3) rottura di oggetti fragili e preziosi;
- 4) pugni e ceffoni dati a ragion veduta;
- 5) bastonate e percosse ricevute per errore;
- 6) caduta di pesanti oggetti sulla testa o su parti doloranti.

Ed ecco, per quel che riguarda la prima voce, le aomiche che erano dal principio alla fine una serie di ruzzoloni fatti da uno che non si reggeva in piedi perché ubriaco, e tentava di aggrapparsi ad un lampione; o da un pattinatore inesperto, il quale finiva col pattinare sull'orlo di un precipizio e per un certo tempo lo si vedeva agitar le gambe vertiginosamente proprio sul ciglio, con la schiena verso il vuoto, tentando di riprendere l'equilibrio, ed era un vero miracolo se non precipitava. Il colmo dell'ilarità si raggiungeva quando le gambe del pattinatore si muovevano disperatamente, quasi azionate da un motorino, e la schiena stava tutta riversa all'indietro, sull'abisso.

In relazione alla voce n. 2, oltre i famosi piatti di crema scagliati o finiti per disgrazia sulla faccia di un personaggio, zuppiere con brodo bollente erano rovesciate sulla testa di uno completamente calvo. Quanto alla terza voce, abbondavano i crolli di pile di piatti, bicchieri e pentole i quali, con un crescendo che aveva il suo effetto, culminavano nel patatrac di tutta una cristalliera grande come la parete e pie-

na zeppa di fragili stoviglie. Al che, specie quando la credenza cominciava ad oscillare pericolosamente, l'ilarità del pubblico non conosceva limiti.

Pesantissimi oggetti (voce n. 6) cadevano ostinatamente sul pedone fasciato che un podagroso teneva su uno sgabello, e gli davano spasimi strazianti. Anche a scopo esilarante, i casi disgraziati rispondevano al precetto della crudeltà cinematografica, di avvenire nelle condizioni peggiori e con le massime aggravanti: il liquido bollente non cadeva mai su una folta capigliatura, che avrebbe potuto servire un po' da riparo, ma su una testa che somigliava ad una palla di bigliardo; l'oggetto pesante cadeva su una parte già dolorante e particolarmente sensibile.

I personaggi di queste scene erano grassoni con baffi nerissimi arricciolati; o mingherlini nani spiritati con lunghe e rigide barbe di pece le quali, nei movimenti e nelle giravolte di essi, sciabolavano la aria come fasci di riflettori; o signori in paglietta, giacca attillata e corta, pantaloni a coscia. Le donne avevano immensi cappelli, gonne strette, lunghe fino ai piedi, che le fasciavano come mummie, e modi militareschi; spesso schiacciavano gli uomini, o cadevano stecchite per svenimento in braccio ad un signore imbarazzatissimo, il quale non sapeva dove de-positarle e finiva per consegnarle pari pari ad un ignaro primo venuto. Le amorose avevano capelli lunghi, a sbuffo, o sciolti sulle spalle, come Ofelia.

Tutti, traendo partito a fini comici dai difetti dell'incipiente cinematografo con l'accentuarli, si muovevano rapidissimamente, a scatti, come marionette epilettiche, passavano da un marciapiedi all'altro di colpo, come fantasmi travolanti a fior di terra, e si esprimevano con gesti che il più delle volte erano un puro e semplice scambio di ceffoni, o formidabili pugni incassati con perfetta impassibilità (voce n. 4). Abbandonavano le bastonate date per errore (voce n. 5) sulla faccia del capoufficio, o sulla testa di un personaggio importante che entrava in quel momento. Frequentissima la mazzata in testa che faceva svenire; chi la riceveva, strabuzzava gli occhi, oscillava un po' a destra e un po' a sinistra, e poi crollava tutto d'un pezzo.

In questi film, che avevano titoli come al guai di un giorno di bucatos, accanto ai motivi comici crudeli e talvolta sadici (quali l'oggetto che cade ostinatamente sul citato pedone fasciato di un podagroso), c'erano quelli di natura più strettamente cinematografica, in quanto sfruttavano le possibilità e i trucchi particolari a questo mezzo di espressione. Erano soprattutto basati sulla rapidità e sul movimento: automobili che correvano a velocità pazzesca, a scatti, a guizzi, a zig zag, saltando sui marciapiedi, schiacciando passanti (che però appena passata l'automobile investitrice, si rialzavano prontamente e riprendevano la propria strada come niente fosse). Queste macchine straordinarie erano quasi sempre stracariche di passeggeri, che vi salivano con incredibile rapidità, quasi tutti contemporaneamente, mentre esse si mettevano in moto; per di più, correvano indifferentemente anche a marcia indietro, con estrema facilità, e perfino si arrampicavano sui muri.

C'era poi il treno inseguito dall'automobile, la quale attraversava i binari mentre quello stava per arrivare e si schivavano per un pelo, sfiorandosi a grande velocità.

Talvolta qualcuno si arrampicava come una mosca su per la facciata di un palazzo o sulle lisce pareti di una stanza.

C'erano anche scenette di questo tipo: un tale buttava dall'alta torre in fiamme la donna amata, per salvarla, poi scendeva giù per la scala e arrivava in tempo per riceverla tra le braccia prima che quella, cadendo, toccasse terra.



Sono apparse negli ultimi anni molte antologie di vecchie comiche; queste immagini sono tratte dalle affiches del film «La bomba comica»: in cui figuravano tutti gli astri della «comica finale» da Laurel e Hardy, a Lloyd, da Charlot a Keaton.



WEST SIDE STORY

*il musical americano
che ha scoperto
la tragedia*

SEMBRA ormai definitivamente esclusa la possibilità di vedere in Italia il musical di maggiore successo a Broadway e a Londra, il musical che ha « rivoluzionato » lo stile tradizionale. Essendo fuori di discussione che West Side Story possa essere recitato da una troupe non di americani, perché è storia troppo essenzialmente americana, sorsero tempo fa delle trattative con un impresario italiano che avrebbe voluto portare in Italia la troupe che attualmente agisce al Her Majesty's Theatre di Londra. L'impresario doveva superare difficoltà organizzative non indifferenti e un precedente poco fortunato, quale la tournée italiana di Oklahoma; però sembrava che da un momento all'altro le trattative si dovessero concludere. Difficoltà non altrettanto superabili — un intervento della censura, si dice — hanno però fatto naufragare il progetto. West Side Story non è infatti un musical che possa essere tagliato o adattato: esso è un tutto unico, armonicamente concepito, dove la musica, il libretto, gli scenari e soprattutto la danza — che vi fa la parte del leone — sono elementi concorrenti e quasi pezzi di un unico mosaico.



Nella foto della pagina precedente: Chita Rivera (Anita) e Ken Leroy (Bernardo), a sinistra in alto, ancora la Rivera e Leroy; in basso la Rivera e Marlyns Watters (Maria) in una scena del secondo atto; nelle foto in alto e accanto, tre momenti dell'indivoltissimo balletto «America».

Non potremmo rammaricarci molto della mancata presentazione al pubblico italiano di questo spettacolo: dallo svecchiamento operato nel campo del musical dalle coreografie di Agnes de Mille per Oklahoma, dal 1943 cioè, non si era assistito ad un così profondo rinnovamento che coinvolge la stessa struttura d'impianto di questo genere tradizionale di spettacolo. La sera del 27 settembre del '57, il musical scritto da Arthur Laurents, musicato da Leonard Bernstein e per cui Jerome Robbins aveva curato le coreografie e la regia, andava in scena al Winter Garden di New York, con un successo trionfale. L'indomani si registravano critiche entusiastiche, unanimi. Bisogna innanzi tutto dire che già il libretto (si tratta com'è noto di una versione moderna del Romeo e Giulietta ambientata negli slums di portoricani), aveva molti pregi, e la musica, le scene ed i costumi erano di livello superiore al normale. Ma quello che

maggiormente scosse critica e pubblico, fu la coreografia: a differenza di ogni altro musical, in West Side Story tutto è concepito in funzione dei balletti, e il ritmo della storia è perciò più fluido, più veloce. Nel tessuto dei balletti — i quali sono in assoluto tra i migliori della storia del musical — si inseriscono parole e musica, come del tutto in funzione della danza sono concepiti scenari e costumi.

Jerome Robbins ha chiesto « tutto il potere al coreografo », ed ottenutolo ha portato per la prima volta la vita vera in termini di danza, senza nulla concedere al gusto tradizionale classicheggiante, o al folclore. E poiché la danza è vera in West Side Story, tutto vi è vero: le passioni, e gli odi, le canzoni e l'ambiente. Uno spettacolo siffatto che a New York tiene cartellone ininterrottamente da due anni e ha celebrato in questi giorni i nove mesi di repliche a Londra, meritava proprio di essere veduto anche da noi.



I PULEDRI



della NOUVELLE VAGUE

di Pietro Bianchi

I FRANCESI sono maestri insuperabili nel creare nuovi modelli nella letteratura, nelle arti figurative e nel cinema. Da principio, la loro tecnica è semplice, lasciano che ogni scrittore o artista abbia liberamente le proprie « chances »; intervengono, come direbbero i medici, con le dosi massive della propaganda e del « battage » quando si accorgono che per ragioni che non sempre hanno a che fare con l'arte, ma piuttosto con la moda o con certe correnti para-psicologiche del gusto, certi puledri hanno maggiori probabilità degli altri di affermarsi in modo duraturo.

Per ottenere lo scopo i francesi hanno a disposizione tre potenti risorse: l'« esprit », Parigi e lo sciovinismo. Esaminiamo brevemente, uno uno per uno, questi tre elementi. L'« esprit », parola intraducibile che sta tra lo spirito nel senso italiano e l'intelligenza, fa sì che il prodotto intellettuale francese abbia quelle doti di buon gusto, leggerezza e chiarezza che lo rendono facilmente comprensibile a tutti. Parigi è la Francia, sebbene noi non vogliamo affatto sottovalutare le cattedrali di Chartres o di Troyes o i paesaggi provenzali o le bellezze naturali di Normandia. Vogliamo dire che il disegno accentratore di Luigi XIV, continuato da Napoleone e dalla repubblica che seguì al disastro di Sedan, ha fatto sì che tutto ciò che di importante, nella sfera dell'intelligenza, esiste in Francia prima o poi va a finire a Parigi, da cui poi si irraggia facilmente sul mondo. Lo sciovinismo si può raffigurare nel luogo comune che suggerisce come un francese sia un tipo che ignora la geografia e le lingue straniere. Sicuri da secoli di essere il sale della terra (ricordate il vecchio slogan « gesta Dei per Francos »?), i nostri vicini non hanno dubbi sul fatto che tutti si debbono inchinare al loro « Diktat » intellettuale come le signore alla moda si piegano a quello di Dior o di Cardin. Quan-



do, alcuni anni fa, hanno decretato il dominio della nuova triade Sagan-Buffet-Vadim, sul piano del gusto, non hanno avuti dubbi sul successo dell'impresa.

Piuttosto curiosamente, il «battage» (i francesi hanno anche un'altra espressione, forse più adatta al nostro caso: l'imbottimento dei crani) ha funzionato egregiamente per Françoise Sagan, che osano paragonare a Colette; è andato abbastanza bene per quell'artista mediocre che si chiama Bernard Buffet; ma ha fallito il proprio scopo con Roger Vadim, cineasta di «...et Dieu créa la femme» ed ex-marito di Brigitte Bardot. Perché? Per una ragione abbastanza semplice, questa. Bene o male, malgrado le riproduzioni e le alte tirature, romanzi e dipinti interessano a un pubblico ristretto. I direttori di giornali e rotocalchi sono ben lieti di andare nel senso della moda, perché si tratta di argomenti che interessano sempre meno i loro lettori di Nikita Krusciov negli States o di Baldini al Giro di Francia. Lo si è visto di recente nella strana acquiescenza mostrata dai nostri giornali verso il nuovo romanzo della Sagan. Il cinema interessa tutti: il critico, il «columnist», il corrispondente dall'estero, sanno benissimo che il lettore è perfettamente al corrente delle cose. Non si può gonfiare il mito di Roger Vadim quando tutti hanno il modo di constatare il salto in basso tra «...et Dieu créa la femme» e «I gioiellieri del chiaro di luna».

Quando Vadim batté il naso per terra, e non fu più il marito di B.B., si inventò la «nouvelle vague». Ogni società, ogni nazione civile, ha la «nuova ondata». Se non l'avesse, se cioè i giovani non attaccassero con violenza le posizioni degli anziani, degli «arrivati», cercando un posto al sole, il paese diventerebbe rapidamente un immenso cimitero. Quelli del brillante settimanale «L'Express» inventarono lo slogan a scopo polemico:

sentivano arrivare il gollismo, e, malamente mascherato dall'allampanata figura del generale, il fascismo. Liberali e cattolici di sinistra, pensarono di galvanizzare la nuova generazione con un'espressione che avesse un sapore letterario, e che suggerisse una forza giovane e pura; opponevano al nascente fascismo, che cominciava a giganteggiare sui morti e le rovine della guerra d'Algeria, una generazione di gente pulita che avrebbe dovuto prendere il posto degli anziani infrolliti nel benessere, privi di forze morali, di fantasia e di spirito di sacrificio.

Svelti come sono, sebbene indifferenti alla politica, gli Chabrol, i Malle, i Truffaut si sono impadroniti della formula a loro esclusivo consumo. Registrato, se non il fallimento, l'imborghesimento di Vadim, la stampa fu ben lieta di avere tre nomi invece di uno solo. Al corno da caccia di settimanali piuttosto frivoli e privi di autorità come «Arts», è seguito il ron-ron regolare, il «basso profondo», della grande stampa d'informazione. Nel frattempo, vecchio gollista com'è, forse anemizzato come scrittore, André Malraux diventava ministro della cultura, o qualcosa di simile. Sensibile a tutto ciò che è nuovo, conoscitore profondo del proprio paese, l'autore de «Les conquérants» non ebbe il minimo dubbio ed impose d'autorità il film di Truffaut «I 400 colpi» nel «parco buoi» che da anni faceva il buono e cattivo tempo nel Palazzo della Croisette. Diffidato negli anni precedenti dal penetrare nel Palazzo per certe espressioni piuttosto forti usate contro i sacerdoti della produzione ufficiale, François Truffaut ottenne il premio della regia il maggio scorso; puntualmente, Claude Chabrol, che l'anno prima, in una saletta di Rue d'Antibes aveva mostrato «Le beau Serge» davanti a pochi intimi, vinceva con «Les cousins» l'«orso d'oro» al Festival di Berlino. Tutti poi ricordiamo le polemiche suscitate a Venezia, l'anno scorso, da «Gli amanti» di Louis Malle.

In questa occasione non si vuol dare un giudizio di valore, si vuol solo chiarire un fenomeno nei suoi dati sociologici e di costume. Alain Resnais, che è un tipo serio, è entrato di straforo, fuori concorso, nell'agone di Cannes, ma è certo che il suo «Hiroshima mio amore» è un'opera di autentica rottura in cui ideologia ed espressione artistica fanno corpo. Il fatto che egli si sia trovato per caso nel mezzo della corrente, non giustifica coloro che lo mettono nello stesso mazzo degli altri.

Anche le storielle che ci raccontano (i bassi costi, la camera-stylo, ecc.) non sono che cavalli di ritorno. Quante volte il vecchio Pabst, quando era ancora in pieno vigore creativo, invocò l'occasione di poter andarsene per il mondo con una macchina da presa e un operatore per cogliere «à la sauvette» l'infinita varietà del reale? Generazione per generazione, credete davvero che quella capeggiata in Italia da Fellini e Antonioni valga meno di quella che ha a capigruppo a Parigi i Resnais e i Franju? I nostri giovani registi, diciamolo in tutta semplicità, hanno un solo difetto: di essere nati in un paese dove le chiacchiere e le malignità delle notti di via Veneto hanno echi il giorno dopo in ogni recesso di provincia italiana. I nostri Bolognini, Questi, Rosi, Rossi (citiamo i primi nomi che ci vengono sotto la penna...) hanno il cinema nel sangue. Manca solo ad essi quella meravigliosa cassa di risonanza che si chiama Parigi.



Nella foto accanto, il regista Claude Chabrol con le attrici Bernadette Lafont e Arlette Meritz; accanto al titolo, François Truffaut, Jean Valère, Eduard Molinaro, Daniel Valcroze al Convegno dei giovani registi, che si è tenuto a Cannes, durante l'ultimo festival del cinema.



nuove
DI
FABBRICA



*Sognano il cinema
dissertano d'arte
e mettono in luce
il meglio
di loro stesse*



Ancora ai primi passi della sua carriera cinematografica, Kai Fischer, ha già legato il suo nome ad un buon numero di scandali sentimentali, e ad un clamoroso processo intentato — e vinto — ad un produttore che pretendeva di farle girare una scena in costume adamitico. Con lei nella foto a sinistra A. Geerk.



Fotografate durante uno dei tanti festivals Dora Doll, Nicole Bergère, Ruth Filippini, Dorothy Lamarr, Usa Faeger, Ann Kalen. Tranne la prima che ha al suo attivo una consistente carriera cinematografica, le altre non hanno girato fino a ora che un solo film.



Ruth Corman posa per fotografie di moda e per foto pubblicitarie: intanto studia danza e recitazione. Ha fatto dei provini e ha firmato il primo contratto per un film.



Maria Grazia Spina ha conquistato una certa notorietà partecipando a spettacoli TV. Ha esordito in «Piccole donne».





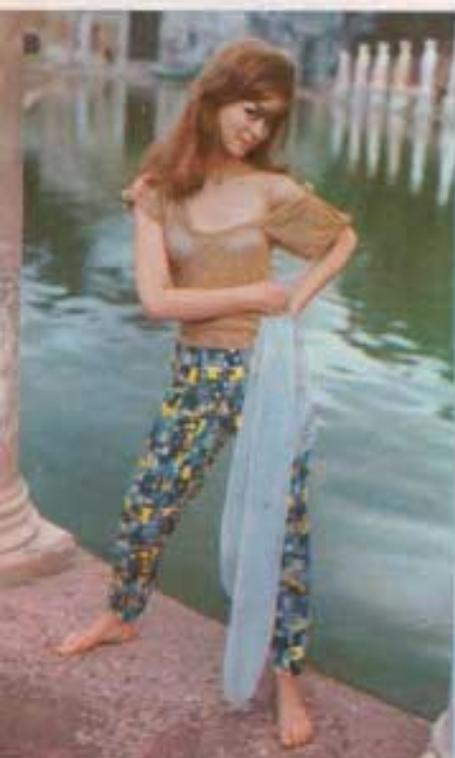
▲ Dall'Inghilterra, questa foto di Susan West, ballerina e diva dello strip-tease. Anche lei aspira al cinema e cerca, nella speranza di una scrittura, di mostrare il più possibile i propri "numeri".

Come molte altre straniere, Annie Gorassini, ha trovato la via del successo in Italia. La sua partecipazione alla rubrica "Un, due, tre", l'ha resa nota al vasto pubblico; ed il cinema non ha mancato di offrirle qualche occasione propizia.





Marie Varsini è l'ultima recluta del cinema francese che porti un nome italiano. Diciottenne, parigina, vincitrice di un premio per la migliore debuttante, la Varsini aspira a guadagnare un posto nel campo dello spettacolo non soltanto in virtù delle sue doti fisiche.



Dal balletto del Moulin Rouge al cinema: questa la "via del successo" di Dany Saval, che è oggi una delle più sicure promesse del cinema francese. Dopo alcune partecine, ha ottenuto il primo ruolo impegnativo.

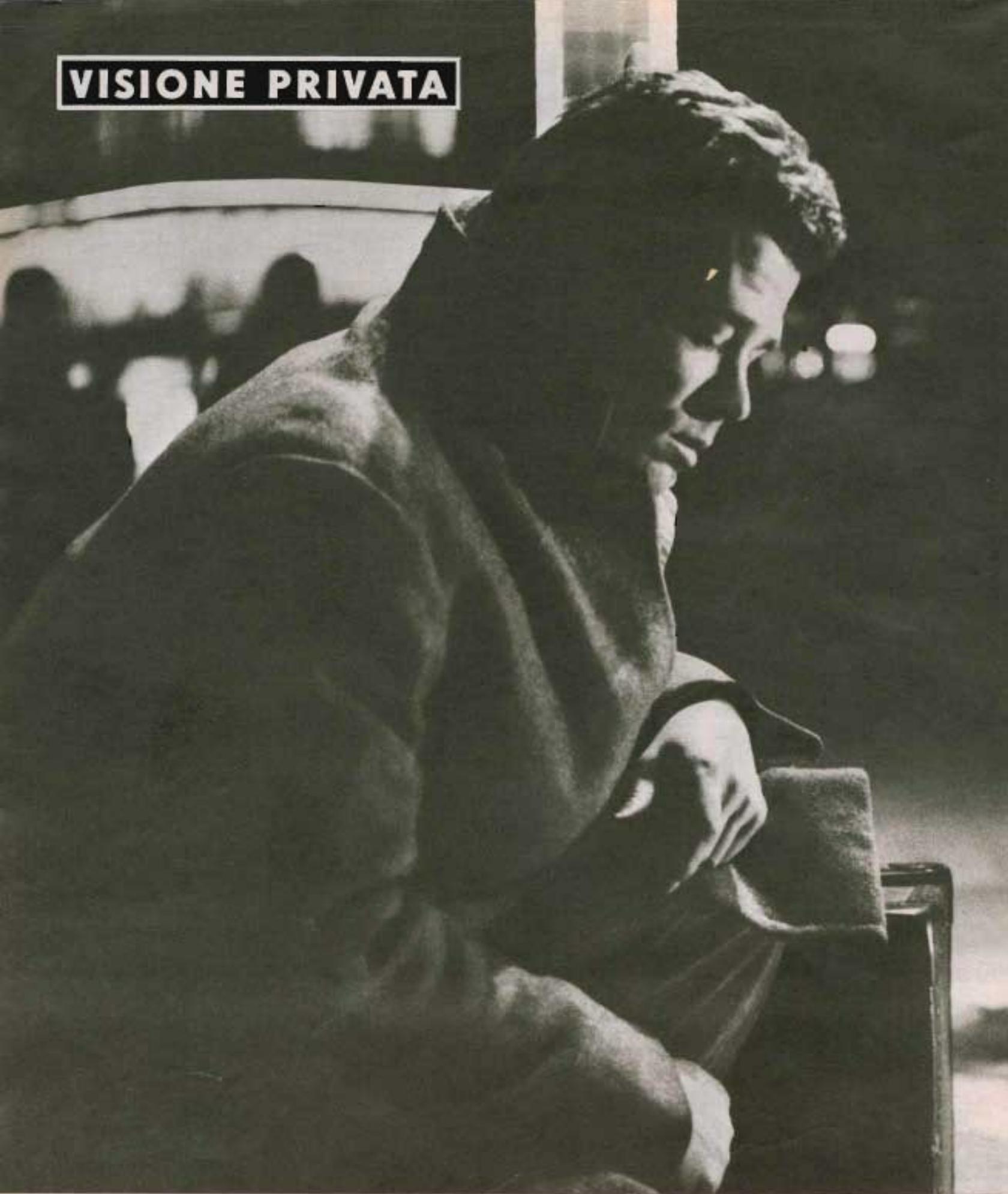


Per una ragazza olandese che voglia fare del cinema non c'è altra soluzione che cercare fortuna in Francia o in Italia. Antoinette Weynen ha scelto l'Italia, e sembra che abbia scelto bene, avendo già preso parte a « La dolce vita », ed essendo stata scritturata per interpretare altri film di imminente produzione.

Brigitte Baum, ha cominciato la sua carriera come modella in Germania ed è poi passata a New York dove posa per fotografi e disegnatori. Brigitte sogna una carriera alla Marilyn e si dice convinta che il cinema non mancherà di aprirle le porte di un pieno successo.



VISIONE PRIVATA



ALBERTO SORDI
(Totonno)



BELINDA LEE
(Paula)

I MAGLIARI

scritto da
Suso Cecchi D'Amico
Giuseppe Patroni Griffi
e Francesco Rosi

diretto da
Francesco Rosi



RENATO SALVATORI
(Mario)



MARIO è un operaio del viterbese che, emigrato in Germania con un contratto d'ingaggio temporaneo, ha visto svanire i sogni di lauti guadagni e rimasto senza lavoro, e nell'impossibilità di trovarne un altro, decide di tornare in Italia.

Proprio la sera della partenza, Mario incontra casualmente in un ristorante di Francoforte, una comitiva di napoletani che lo invitano a cena. Mentre questa si sta svolgendo, irrompe nel locale la polizia e, ad una verifica dei documenti, Mario non trova più i suoi. Viene fermato, e passa una notte al commissariato, prima che un funzionario del Consolato venga a farlo rilasciare. Appena fuori, incontra per strada Totonno, uno dei napoletani della sera precedente, il quale, invitato a bordo della sua lussuosa auto, gli restituisce i documenti. Glieli aveva sottratti per esibirli come suoi alla polizia, essendo egli emigrato clandestinamente. Tra i due scoppia una lite furibonda, e da questa una singolare offerta di Totonno: egli lo introdurrà nel gruppo dei «magliari» di cui fa parte, e lo presenterà al capo «don Raffaele». È finito il tempo in cui il magliaro napoletano, andava di porto in porto e fingendosi marinaio, vendeva «a prezzo d'occasione», qualche pezza di stoffa «acquistata per la famiglia». Ora

il magliaro, soprattutto in Germania, dispone di una solidissima organizzazione, opera su basi assai ampie, e si è organizzato in vere e proprie gang che gli garantiscono merce, lavoro e protezione. Mario non tarda a rendersi conto di essere capitato in un gruppo di truffatori e decide di restare con loro solo il tempo necessario per crearsi un gruzzolo e tornare in patria ad aprire un'officina. Ma gli avvenimenti precipitano: Totonno sta abbandonando il gruppo di «don Raffaele», per associarsi ad un ebreo polacco e Mario nel tentativo di difenderlo dalla vendetta dei napoletani, viene percosso a sangue.

Seguito Totonno ad Amburgo, Mario diventa presto il suo luogotenente: ormai anche lui ha un'auto, molti soldi, ed è divenuto l'amante di Paula, la bellissima moglie dell'ebreo polacco.

La situazione si complica: i magliari che si sono trasferiti ad Amburgo con Totonno, sono aggrediti da una banda rivale, l'ebreo polacco si associa a don Raffaele, il quale si affretta a scacciare Totonno e Mario. Il giovane allora rifiuta di seguire l'amico in Inghilterra, dove questi va a ricominciare il suo commercio, e decide di tornare in Italia, abbandonando anche Paula. Lo attende un lungo ingaggio per l'Australia come operaio specializzato.







Nella foto sopra, Michel Drach, sceneggiatore, produttore e regista di «On n'enterre pas les dimanches», un film realizzato coi criteri della produzione artigianale.

TRASFORMA IN SET IL SUO LETTO

di Giovannella Zannoni

IL produttore italiano al quale ne avevo parlato mi aveva detto «Sarà, ma io non ci credo. Un film costa quello che costa: ci sono gli attori, i teatri di posa, il materiale, e ti assicuro che niente è gratis. Queste sono tutte balle. E' poesia». Allora gli avevo risposto «Vieni a vedere». Fu così che ci trovammo ad affrontare sei piani di scale di una vecchia casa al centro di Parigi, che era naturalmente priva di ascensore. Il produttore aveva il fiato corto, ed io pure. Arrivati al quinto pianerottolo ci trovammo di fronte una ripida scala di legno. Scuotendo la testa e borbottando, il produttore mi seguì fino ad una porta sulla quale spiccava una targhetta di ottone con la scritta «Port Royal Film», e poco più sotto un foglio di carta appuntato sul battente avvertiva: «Silenzio, si gira».

Entrammo in una vasta mansarda: un tavolo ed alcune sedie erano letteralmente coperti da scatole piene di lampade di ogni tipo, negli angoli della stanza erano ammucchiati cavi, prese, treppiedi smontabili e tantissimi altri oggetti indefinibili. Dalla porta socchiusa della camera accanto ci giungeva un rumore di voci e, a tratti, il ronzio di una macchina da presa. Il mio accompagnatore era incuriosito. «Vedi — gli dissi — questa è la nouvelle nouvelle».

Eravamo in casa di Michel Drach, uno dei primi registi della nuova ondata. Fino a poco tempo fa, prima dell'avvento della nuo-

velle vague con i suoi giovani registi, i suoi giovani attori e i suoi giovani produttori, Drach era il giovanissimo del cinema francese. Ora poco più che trentenne, è da dieci anni il presidente della Port Royal Film, produttrice di un numero considerevole di cortometraggi, molti dei quali hanno vinto premi di qualità.

Considerando esaurita la sua esperienza di documentarista, si sentiva ormai pronto per il lungometraggio, ed acquistò i diritti di un best-seller poliziesco «On n'enterre pas les dimanches» di Fred Cassack.

Un pioniere come Drach non poteva accontentarsi alla schiera sempre più fitta dei registi della nouvelle, e decise che avrebbe girato il film con attori sconosciuti, presi dalla vita. Li ha cercati a lungo i suoi protagonisti ideali ed ha finito per trovarli: lui, Philippe Mory, è un giovane barman negro; lei, Christina Bendz, una studentessa svedese. Questa degli attori presi dalla vita è una consuetudine ormai invalsa nell'ultimo cinema francese: di venti film attualmente in lavorazione, almeno la metà portano sui titoli di testa nomi sconosciuti. Le attrici lanciate dalla nouvelle vague vengono superate di giorno in giorno, anche le più antidive, da ragazze più vere: la studentessa, la commessa della drogheria, la cameriera. E' un fenomeno non nuovo per noi italiani: il neorealismo ci ha abituati agli attori presi dalla vita.

Ma per la Francia si trat-

ta di qualcosa di insolito e preoccupante, restii come sono, o sembravano, i francesi ad avvalersi di attori debuttanti, e legati alla tradizione che fa loro preferire quel discreto numero di buoni attori e caratteristi dalle risorse già ampiamente provate. La rivoluzione operata dalla nuova ondata, che non è solo apparente e inventata dai pubblicitari, come ora si dice da più parti, ha capovolto anche questa tradizionale ostilità per il nuovo volto, e persino i grossi nomi affidano i ruoli principali nei loro film e degli sconosciuti. Renoir gira «Déjeuner sur l'Herbe» con una norvegese ed una svedese ventenni; Autant-Lara scopre Valérie Lagrange in un negozio di frigoriferi e le affida il ruolo di Juliette ne «La Jument Verte»; e ancora René Clément lancia Marie Lafôret, mentre Claude Chabrol affida il ruolo di protagonista di «A double tour» a Jeanne Valérie. Ma torniamo al nostro anfitrione: un buon quarto d'ora dopo il nostro ingresso, ci raggiunse e ci raccontò la storia del suo film. Avendo completata la sceneggiatura e trovati gli attori, non restava che iniziare le riprese. Fatto un esame del capitale di cui disponeva, Michel si trasferì con la sua ridottissima troupe in una strada di Parigi e cominciò a girare gli esterni. A questo punto il produttore che era con me lo interruppe per chiedergli a quanto ammontassero i fondi stanziati; quando Drach glielo ebbe detto, si

appoggiò al muro con un lamento. «A me bastano per un solo giorno di lavorazione» disse. Drach sorrise, come compiaciuto. «Ma per gli interni?» gli chiese ancora il produttore. «Il mio appartamento va benissimo» disse Drach. La scena che si svolgeva sotto i nostri occhi ce ne dava del resto un'eloquentissima conferma. Mentre ancora stavamo parlando, una ragazza venne ad avvertire che «di là» erano pronti per l'inquadratura successiva. Seguimmo Michel: il protagonista, Philippe, era seduto sul letto e accanto a lui, bionda e minuta, Christine. Drach raggiunse l'operatore dietro la macchina da presa fissata su un cavalletto in mezzo alla stanza e controllò la inquadratura. «Azione» disse. Lentamente, Philippe si alzò dal letto e cominciò a girare intorno alla macchina che, a sua volta, facendo perno sul cavalletto, lo seguiva in una panoramica circolare. Il produttore ed io facemmo appena in tempo a schizzare fuori della porta che già l'obiettivo aveva raggiunto la parete alla quale fino a quel momento eravamo appoggiati.

Il movimento brusco mi aveva fatto perdere l'equilibrio. Mi appoggiai alla spalliera di una sedia e questa oscillò pericolosamente. Un fotospot esplose in mille pezzi sul pavimento. Michel ci raggiunse. Con imbarazzo accennò alla lampada in briciole. Mi sorrise: «Cosa vuoi che sia una lampada nel preventivo di un film?».



Nella foto sopra, Christina Bendz, la protagonista del film; a destra la Bendz, con lei Philippe Mory; sotto i due attori con Michel Drach.



vuotate il sacco

Questa pagina è aperta a tutti coloro che appartengono al mondo dello spettacolo. Scrittori, registi, attori, tutti, potranno in assoluta libertà esprimere la loro opinione: questa rubrica nasce con l'intenzione di accogliere anche e soprattutto quanto, troppo spesso, non è dato scrivere altrove.

IN MARGINE AL DIBATTITO

DI STRESA

Colgo con vero piacere l'occasione che mi viene offerta di scrivere su questa rivista alcuni dei pensieri che, in modo estemporaneo e farraginoso, mi trovai a dire a Stresa, presenti tanti illustri e intelligenti colleghi. E colgo questa occasione con piacere per tentare di raddrizzare le infinite fandonie propalate da certa stampa. Gli è che certa stampa cammina a grandi passi verso lo stato di una totale paranoia. E' raro che « gli addetti ai lavori » amino i discorsi seri, la cronaca fedele e obbiettiva. Decine di pubblicazioni sopravvivono dicendo male delle persone che tentano di fare qualche cosa. Bisognerebbe fare una querela al giorno. Ma noi non la facciamo. Coltivi chi vuole l'arte del travisare, del diffamare. A noi basta sapere che chi ci attacca manca di coraggio e di buona fede e che si tratta di avanzi di tutti i conformismi nazionali. Così qualche giornale ha fatto persino il nome del produttore che mi avrebbe offerto, in cambio della mia collaborazione, una casa e un'automobile; cose che io avrei rifiutate, essendo un uomo incorruttibile. Il nostro Paese, che da alcuni secoli è uno dei più corrotti e conformisti del mondo, è però pieno di abili cittadini, in maggioranza « pennaruli », direbbe il Croce, che fanno professione di fermo carattere, al riparo di magnifici stipendi, al comando di altrettanto magnifici e redditizi posti direttoriali, e di moralismo. Se poi ti fai dare i connotati salienti del loro curriculum vitae, trovi cose, fatti, porcherie, di cui dovrebbero provare solo vergogna.

Ma tanto è, non c'è nulla da fare. La stessa stampa mi ha fatto dire parole di disprezzo per le persone del cinematografo; ha fatto mie alcune accuse di incapacità che io avrei rivolto a registi e a produttori e mi ha persino fatto passare per un fedele ammiratore e, perché no, sostenitore della censura. Poche volte sono stato così arbitrariamente, volutamente e sfacciatamente frainteso.

Se ben ricordo a Stresa io non avevo alcuna intenzione di partecipare a un dibattito. Ero grato a Goffredo Lombardo di avermi offerto, pur senza conoscerlo, una ospitalità tranquilla e cordiale e volevo godermi la rara vacanza. Ero lieto di conoscere Soldati, Zampa, Lattuada, Loy, Rosi; di ritrovare vecchissimi amici come Franciolini e Marcello Clemente, come Pasqualino Festa Campanile e Massimo Franciosa, come Giulio Cesare Castello e Guido Aristarco, come Meccoli e Maurizio Liverani, uomini di cui conosco la preparazione, la coscienza civile, i desideri; uomini che se potessero e se ne avessero i mezzi tenterebbero di lavorare nel modo più coraggioso.

Andar a dire a costoro che le cose del cinema non andavano bene, che c'era da fare questo e quello, significava ripetere loro teorie, progetti e propositi che sono nostri da almeno una ventina d'anni. Ciononostante, invitato a dire la mia, buttai sul tappeto la prima idea che mi venne in mente: la questione del lavoro cinematografico minacciato dai continui ostacoli frapposti della censura. La censura, dissi, amici, è sempre esistita. Persino in Inghilterra, campione della libertà da almeno tre secoli, ma di una libertà fondata sui limiti della ragione, se un artista volesse esprimere il suo più intimo mondo incaglierebbe nella censura. Prova ne sia il destino di alcuni libri di Lawrence. E si potrebbero citare altri casi. In Russia, in Cina, in Turchia, in Grecia, nei paesi sudamericani, in molti Stati americani, persino in Francia, dovunque la censura ha un suo potente ufficio.

Si potrebbe (e si dovrebbe) distinguere tra le varie forme, tra i vari scopi finali delle censure. Un comunista troverebbe giustificata la censura russa. Avrebbe mille ragioni da portare. Un falangista potrebbe fare altrettanto a giustificazione della più dura delle censure esistenti. Ma non è questa la sede per un simile discorso. Certo è che non vi sono popoli immuni da censura. Dove più e dove meno essa detta leggi e limita il lavoro degli artisti. La storia della letteratura, della pittura, del pensiero filosofico e scientifico è anche la storia degli inauditi sacrifici e rinunce che gli artisti dovettero sopportare all'ombra delle censure universali.

Ciononostante Cartesio scrive il semplice quanto



tremendo suo Discorso. Shakespeare esplora il cuore del re per diritto divino, Campanella, Bruno, Vico, Rousseau, Voltaire, Diderot e decine e decine di altri pensatori e artisti portano a termine, sia pure poveri e ramminghi, il loro lavoro: in barba alla censura. O non è vero? E poiché non si riuscirà mai a vivere senza censura, non c'è altro da fare che ingannarla, aggirarla, come fecero gli scrittori russi dell'ottocento, pagando di persona, come ha fatto Pasternack ieri, come ha fatto Chaplin con il « Re a New York ».

Se invece vogliamo contemporaneamente scrivere un buon film, coraggioso e rivoluzionario e che tocchi le fondamenta degli Stati e delle società costituite, golosi del loro potere, e aspettarci gloria e quattrini, questo non mi sembra ragionare. Insomma si vorrebbe passare per coraggiosi senza coraggio. De Sanctis e Gramsci scrivono i loro poderosi libri, ma finiscono in galera. Essi volevano scrivere e scrissero. Peggio per la galera. E' sempre questione di scelta sulla faccia della terra. E nulla è tanto ridicolo quanto la figura di certi soloni italiani, che fingono di essere dei predicatori più feroci di Savonarola e prendono stipendi da giornali, da università, da case editrici e cioè da enti reazionari — che vogliono la censura per ovvie ragioni — dallo Stato, che si vorrebbe combattere, da capitalisti, che furono e saranno sempre gli stessi.

Del resto gli Stati hanno la censura. Ma provate a toccare, a pungere un cittadino sul vivo. Che cosa fa? Vi salta addosso, vi querela, ricorre cioè all'unica forma di censura che può scagliarvi contro. O non è vero? Questo volevo dire e questo dissi a Stresa. Il mio era un atteggiamento realistico e pratico. Dicevo ai registi di lavorare, di spingere al massimo lo sforzo della loro fantasia, riuscendo ad accontentare nello stesso tempo, con un buon lavoro, pubblico, produttori e sfuggendo alla censura con un gioco abile: come un delitto perfetto.

Se vogliamo cominciare a lavorare dopo l'abolizione della censura dobbiamo aspettare la fine del mondo, che io spero di non vedere. Il Manzoni, senza aspettare la fine del mondo, ci ha dato San Carlo Borromeo e Don Abbondio, l'Innominato e don Rodrigo, Lucia e la Monaca di Monza, ecc. ecc. Per dire certe cose dovette giocare con altre: lasciando che il succo del libro fosse, in definitiva, grigio come la rassegnazione e lievemente consolatorio. Ma il quadro della lotta tra forti e deboli, tra ricchi e poveri sta bello vivo e diritto in quelle placide pagine. Questa è la lezione da seguire. Ad essa mi permisi di alludere nel cordiale e indimenticabile congresso di Stresa.

DOMENICO REA

BANCO DI NAPOLI

ISTITUTO DI CREDITO
DI DIRITTO PUBBLICO

FONDATA NEL 1539

Capitale e riserve: L. 3.761.100.519 - Fondi di garanzia L. 20.398.244.300

●

Filiali in :

ASMARA - BUENOS AIRES - CHISIMAIO
MOGADISCIO - NEW YORK - TRIPOLI

Uffici di rappresentanza a :

NEW YORK - LONDRA - ZURIGO - PARIGI
BRUXELLES - FRANCOFORTE s/M
SAN PAOLO DEL BRASILE

●

TUTTE LE OPERAZIONI ED I SERVIZI DI BANCA

Solo con la **TWA** direttamente

a **BOSTON**
NEW YORK
PHILADELPHIA
DETROIT
CHICAGO
SAN FRANCISCO
LOS ANGELES

servizio

TWA JETSTREAM*



PER UN VOLO IDEALE

TWA

TRANS WORLD AIRLINES

SERVIZIO JETS DA UNA COSTA ALL'ALTRA DEGLI USA

Prenotatevi subito presso il vostro agente di viaggio o presso
i nostri uffici di Roma - Milano - Genova - Firenze - Napoli