

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO
LIRE 118**

NUOVA SERIE - 30 SETTEMBRE 1953

Padova, settembre 1953

Egregio Direttore,

dato il carattere del tutto personale sul quale è improntato l'attacco di S. G. Biamonte al mio articolo sul Concorso di Montecatini, ho ritenuto opportuno tenere la polemica al di fuori della rubrica « Formato Ridotto ».

Biamonte quale giurato del IV Concorso nazionale del cinema a formato ridotto non ha voluto accettare la condanna dell'operato della giuria da me espresso nell'articolo in questione, ma non avendo argomenti per difendere questo operato è sceso ad un attacco personale.

Il problema della giuria di Montecatini è uno dei più ardui e delicati e da tempo mi sono ripromesso d'affrontarlo, sempre che si presenti la congiuntura favorevole, intanto si sa che la Fedic può vivere e progredire indipendentemente dai risultati « ufficiali » dei concorsi, che contano solo per le poche, ma utili lire che un cineamatore ci può ricavare.

Biamonte si preoccupa del prestigio del cineamatorismo italiano, ma per Biamonte cos'è il prestigio? Forse quello per il quale mi si son fatte spendere 50.000 lire per un abito da sera per poter andare al Festival Internazionale di Bruxelles? Biamonte si preoccupa del pubblico (in gran parte formato da stranieri): del pubblico di fegetosi miliardari che poi è della stessa razza di quello che a Venezia inneggia a *Pick-up on South Street* di Samuel Fuller e bistratta *I vitelloni* di Fellini. Ironia della sorte, si preoccupa dello stesso pubblico che a Bruxelles si mostrò ostile verso *Un libro di fiabe*, primo premio a Montecatini e con eguale incoscienza inviato a rappresentare l'Italia, sia ben chiaro l'Italia della giuria non quella dei cineamatori.

Biamonte si dichiara crociano — a parole — ma se tale fosse da tempo avrebbe rinunciato a far parte della giuria di Montecatini. I giurati di Montecatini son tutte delle brave persone, vittime però del compromesso e di preoccupazioni extracineamatografiche: anzi nutro per loro della simpatia (quella romantica simpatia che nasce per i deboli, rafforzata dal pensiero che della stessa debolezza potrei anch'io essere vittima un giorno).

In definitiva i film premiati a Montecatini, che nemmeno Biamonte ha il coraggio di difendere apertamente, ricorrendo invece ai diversivi personali, sono stati bocciati da quelle stesse persone (gli stranieri) per le quali Biamonte si sente tanto sollecito (a Bruxelles: *Un libro di fiabe* 10° nella categoria soggetto, *Treno merci* 9° nella categoria fantasia): questo dovrebbe bastare al fine di far maturare in Biamonte la buona idea di rinunciare negli anni venturi a far parte della giuria di Montecatini.

Penso sia bene ribattere argomento per argomento perché con la lettera di Biamonte è soprattutto la mia posizione di « giornalista dei cineamatori » che si tenta di minare.

Biamonte ha prestato tanta cura ai lavori della giuria che non ricorda come proprio nel 1951 i film vennero classificati dal primo all'ultimo, il che era già avvenuto anche nel 1950.

Il cine club Milano che secondo Biamonte aveva operato « una selezione preventiva severissima » ha dato i lodati e incensati *Un libro di fiabe* e *Treno merci*; Milano invece va elogiato per *Comica d'altri tempi* di Malferrari e Galli e *Los caprichos* di Goya di Urbani e Rescigno che la giuria non ha capito. Biamonte e gli altri tendono a sovvertire i valori calpestando l'intel-

ligenza, il coraggio e la capacità dei giovani ponendo a simulacro, al quale tutti si dovrebbero piegare. *Un libro di fiabe*: film innocuo, vuoto... carino.

L'autore di *Amor in canonica* è sì anziano (40-45 credo), ma abita a 20 km. da casa mia, l'ho conosciuto il giugno scorso tramite la rivista « Cinema Ridotto », ho avuto con lui quattro incontri di cui l'ultimo a Montecatini, l'insinuazione di Biamonte è perciò assai fuori posto.

Quella che Biamonte definisce la mia « manovra intesa a scaricarmi di ogni responsabilità » non è che una manovra dello stesso Biamonte, alla quale non so con precisione quanta parte abbia Ernesto G. Laura. In verità sollecitai la presenza di Laura a Montecatini, perché fino all'ultimo momento sembrava che Padova non potesse essere presente al Concorso essendo tutti i film ancora in lavorazione e tutto questo a dispetto del mio desiderio di avere il più gran numero di giovani presenti perché è solamente per questi che la Fedic ha una ragione di vita. Laura invece, si dichiarò insoddisfatto — dice Biamonte — del suo film; sta di fatto però che Laura non voleva portarlo a Montecatini per inviarlo a Cannes, dove ha luogo uno dei più ridicoli festival del formato ridotto, festival combinato ad un *rendez-vous* automobilistico e dove più un film è orribile più ha possibilità di successo.

Biamonte è pure nel falso quando dice che io andai a manovrare al tavolo della giuria: il fatto è che passando accanto a quel tavolo mi fermai a conversare con il presidente, Vittorio Gallo e mi accorsi allora che Biamonte allungava il collo per ascoltare; la conversazione si svolse in maniera diversa da quella che a Biamonte piace riferire: Gallo si lamentò con me per

la qualità dei film, insistendo particolarmente su *Incontri* di Giorgio Frezza, facendo osservare che non avrei dovuto permettere un simile film al che risposi che non potevo influire sul contenuto di un film, ma semmai sulla forma, ammesso che i miei consigli fossero accettati; forse si parlò d'altro, non ricordo, ma la manovra è frutto della fantasia di Biamonte. In seguito Giorgio Frezza mi riferì che un giurato invitato a dare un giudizio su *Incontri* disse pressapoco così: come film non c'è male, ma è troppo spinto. Il film di Frezza è brutto, ma è coraggioso, vi è affrontato lo stesso tema che a Piero Bergamo (*Giro di sole*) ha causato rampogne e moltissime cattiverie, e che tutti gli altri cineamatori temono di affrontare: il libero amore.

Se con il mio lavoro e la mia abilità e soprattutto la mia onestà sono riuscito ad ottenere dei vantaggi non è detto che a somiglianza del famoso personaggio di Voltaire io debba dire: *che tutto va per il meglio: ché i mali particolari formano il bene generale*.

Ad ogni Concorso internazionale la Fedic invia qualcuno senza però trarne alcun vantaggio: allora proposi alla Presidenza di inviare un giornalista (forse Biamonte pensava di andarci lui a Bruxelles) che avesse finalmente a chiarire il mistero Unica e che portasse a casa utili e precise notizie sulla cinematografia degli altri paesi: quando questa lettera uscirà le mie cronache su Bruxelles saranno già note e i lettori potranno giudicare.

Giorgio Trentin

Pubblicando nella sua parte essenziale questa risposta di Trentin alla lettera di Biamonte riteniamo chiusa per « Cinema » la breve polemica, spiacenti che essa sia stata impostata e si sia sviluppata principalmente su fatti personali.

FORMATO RIDOTTO

CONSIDERAZIONI SULL'ATTIVITÀ DEI CINERIDOTTISTI

SU « Cinema Nuovo », Ezio Corti, tra l'altro, dice: « La costituzione di un'altra federazione di cineamatori non crediamo sia un progetto realizzabile e auspicabile. Troppi motivi vi si oppongono; primo fra tutti l'interesse stesso dei cineamatori i quali devono restare uniti e non divisi per affrontare insieme molte difficoltà, senza, per altro, rinunciare a condurre una positiva e costruttiva lotta all'interno dei cine club medesimi ».

Troviamo interessante questa dichiarazione, soprattutto tenendo conto che proviene da un giornalista che non è mai stato tenero con la Fedic i cui cine club sono aperti a tutti, e nei quali è sentita una assoluta necessità di giovani, a disposizione dei quali esistono cineprese ed altro materiale: manca però la pellicola.

Un numero eccessivamente limitato di manifestazioni cinematografiche a formato ridotto, sempre per Ezio Corti, sarebbe un motivo di ostacolo alla diffusione del formato ridotto. Pasquale Ojetti però, su l'« Eco del Cinema » si mostra di parere opposto: « Bordighera, Montecatini, Salerno, Cortina d'Ampezzo se già non fossero abbastanza famose di per sé potrebbero comunque contare sull'imperituro affetto dei passoridottisti ». Chi ha torto? Corti od Ojetti? Noi non diamo ragione a nessuno dei due, ma l'argomento però merita una certa attenzione, e scartata la semplicistica ed euforica affermazione di Ojetti, dobbiamo dire che le manifestazioni non mancano benché non giovino ai cineamatori, che le disertano.

All'edizione '52 della Mostra di Salerno, un solo cineamatore presentò film non già visti a Montecatini (a proposito: la Mostra Internazionale del cinema a formato ridotto che doveva svolgersi a Salerno, prima dal 13 al 21 settembre, poi dal 4 all'11 ottobre, è stata ancora rinviata a data da stabilirsi). Alla 1ª Rassegna Internazionale di Film della Montagna (Trento, 1952) vennero presentati nove film italiani a formato ridotto. Al Concorso Internazionale di Cinematografia Sportiva (Cortina d'Ampezzo, febbraio 1953), l'Italia era presente con 5 film.

Ora c'è da chiedersi: quali vantaggi traggono i cineamatori dalla partecipazione a tali concorsi? Eccettuato Trento, tutti gli altri concorsi offrono medaglie e pergamene. Arriviamo così all'incresciosa situazione che alle manifestazioni partecipano soltanto quei cineamatori dotati di larghe possibilità finanziarie, che poi non rappresentano nemmeno gli elementi migliori.

Se non si istituiranno quindi dei premi tali da rifondere almeno le spese al cineamatore vincente, si potranno fare anche dieci concorsi all'anno e saranno sempre disertati. Una soluzione potrebbe essere data dall'intervento delle grosse industrie: Motta, Fiat, Cirio, Marzotto, Alemagna, ecc., che potrebbero istituire concorsi, naturalmente a tema obbligato, con vistosi premi. Questi concorsi potrebbero anche rappresentare un miglioramento dell'attuale pubblicità cinematografica, e i film vincenti potrebbero essere sfruttati con il rifacimento in 35 mm.

Un fatto interessante è stato offerto dalla presentazione al Festival di Locarno di un lungometraggio in 16 mm., girato da universitari americani: per la prima volta un film in 16 è entrato in concorso con quelli a formato normale, poiché sino ad oggi il 16 era stato relegato alle

manifestazioni collaterali o minori.

Questo fatto può aprire insperate possibilità ai cineamatori, mentre, sino ad oggi, in Italia, l'industria cinematografica s'è sempre disinteressata di loro. Il cineamatorismo non ha mai rappresentato una fase preliminare nella carriera di un cinematografato. Alberto Lattuada, Dino Risi, Luigi Comencini, Luciano Emmer, ed altri non sono certo arrivati all'attuale posizione per merito del 16 mm.; nessuno ricorda i loro lavori girati in formato ridotto: tutti sarebbero ugualmente arrivati all'attuale posizione, anche senza la loro attività cineridottistica. Se consideriamo l'ingente produzione documentaristica possiamo constatare che nessuno dei relativi autori proviene dal formato ridotto (eccezion fatta per Aldo Nascimben, i cui documentari non sono però ancora in circolazione).

Oggi, dopo il precedente di Locarno, sono i cineamatori che possono andare all'industria tramite un lungometraggio in 16 mm. David Bradley, autore di *Julius Caesar*, è stato scritturato dalla Metro Goldwyn Mayer. Non sappiamo come reagirebbero i nostri produttori di fronte ad un caso del genere, ma varrebbe la pena di tentare. G. C. Castello riferisce che il film è costato meno di 15.000 dollari, vale a dire: 9.450.000 lire (cambio 630). Nessun cineamatore può spendere tanto e poi non sarebbe così pazzo da farlo. Non sappiamo per quali ragioni il film è costato tanto, possiamo però riferire che, con calcoli approssimativi fatti, volendo girare un film, senza ricompensare nessuno, di carattere realistico, con riprese da effettuarsi alla porta di casa, in bianco e nero, la somma di 200.000 lire dovrebbe bastare. Purtroppo, però, questa è ancora una cifra eccessiva per i giovani.

GIORGIO TRENTIN

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 118

Anno VI - 30
Settembre 1953

Questo numero contiene:

Lettere / Formato ridotto . Seconda di copertina

Cinema-gira 154

C.

La politica dei Borboni 157

CLAUDIO BERTIERI

2° Congresso dell' U. I. C. C.: Non
ancora matura l'unificazione 158

GIUSEPPE SIBILLA

Alla censura è vietata l'intelligenza? 160

RENATO GIANI

Spettacoli e attori di seconda mano 162

SERGIO DE SANTIS

Un film con le carte in regola 164

FAUSTO MONTESANTI

Cinema d'altri tempi 166

ROGER MANVELL

Televisione e film a congresso 170

DAVIDE TURCONI

1903-1953. Il primo "western" ha mezzo
secolo: The Great Train Robbery. 171

GIULIO CESARE CASTELLO e VICE

Film di questi giorni 182

IL POSTIGLIONE

La Diligenza 184

MARIO VERDONE

Cortometraggi: Concerto . . . Terza di copertina

★ Redazione: DAVIDE TURCONI - Impaginazione: F. F. FRISONE ★

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Via Serio, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: Dr. Fausto Montesanti, via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085. - CORRISPONDENTE DA LONDRA: Roger Manvell, Direttore della British Film Academy - DA NEW YORK: Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West 71st Street. - DA PARIGI: Marcel Lapiere, 240 rue Saint-Jacques. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497. - Concessionaria esclusiva della pubblicità: COMPAGNIA INTERNAZIONALE PUBBLICITA' PERIODICI (C.I.P.P.) - Milano, Via Meravigli, 11 - Telefoni 80.77.67-80.83.50; Torino, Via Pomba, 20 - Telefoni 41.172-45.816, e sue rappresentanze. - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale L. 2.200; semestrale L. 1.100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Rosalind Russell e Marilyn Monroe in "Gentlemen Prefer Blondes".



Jennifer Jones e Charlton Heston in Fiore selvaggio di King Vidor.



Giulietta Masina, Valentina Cortese e Linda Darnell in una delle inquadrature del film *Donne proibite*.

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: Cento anni d'amore (in Ferraniacolor; Cines), in sette episodi in ordine cronologico, tratti dai racconti: "Garibaldina" (1867) di Gozzano, "Lisa" (1885) di Carlo Dossi, "Pendolin" (1899) di D'Annunzio, "Purificazione" (1916) di Gino Rocca, "Nozze d'oro" (1934) di Marino Moretti, "Addio '44" (1945) di De Felice, "Un fatto allergico" (1953) di Oreste Biancoli, sceneggiati da Marotta, Alba De Cespedes, Prosperi, Benvenuti, Novarese, Suso Cecchi D'Amico, Brusati, De Felice e Biancoli, regista Lionello De Felice, operatore Aldo Tonti, interpreti (di "Pendolin", l'episodio con cui ha avuto inizio la lavorazione:) Vittorio De Sica, Nadia Gray, Luigi Cimara, Carlo Campanini, e (fra i nomi già prescelti per gli altri episodi:) Eduardo De Filippo, Maurice Chevalier e Aldo Fabrizi; Un giorno in pretura (Excelsa-Documento Film), regista Steno, operatore Marco Scarpelli, interpreti Silvana Pampanini, Peppino De Filippo, Walter Chiari, Alberto Sordi, Tripoli, bel suol d'amore... (in Ferraniacolor; prod. Mario Francisci), regista Ferruccio Cerio, operatore Mario Montuori, interpreti Alberto Sordi, Leonora Ruffo, Fulvia Franco, Mario Riva, Riccardo Billi, Andrea Checchi, Mirko Ellis, Luigi Pavese, Maurizio Arena; Totò e Carolina (Rosa Film), regista Mario Monicelli, interpreti Totò e Anna Maria Ferrero; I cinque dell'Adamello (produzione Otello Colangeli per la Cinesmontaggio), regista Pino Mercanti, operatore Romolo Garroni, interpreti Franco Balducci, Mario Colli, Walter Santesso, Attilio Bossio, Dario Michaelis, Nadia Gray, Massimo Sera-

Gerard Philipe e Michelin Presle in un'inquadratura di *Tutte le strade portano a Roma*, diretto da Jean Boyer.

CINEMA GIÀ

to, Saro Urzì, Arnoldo Foà, Teddy Reno, Carla Boni e Roberto Colangeli; Amori di mezzo secolo (realizzato in Ferraniacolor da Carlo Infascelli per la Excelsa-Roma Film), registi Pietro Germi (di due episodi), Domenico Paolella (di altri due), Mario Chiari e Gianni Franciolini (di un episodio ciascuno), operatore Tonino Delli Colli, interpreti: Maria Pia Casilio e Albino Cocco (protagonisti di uno degli episodi assegnati a Germi, con cui si è iniziata la lavorazione), Antonella Luialdi, Andrea Checchi, Lea Padovani, Alberto Sor-

di, Alba Arnova, Erno Crisa ed altri nomi; non ancora prescelti; Giorni d'amore (in Ferraniacolor; Excelsa), regista Giuseppe De Santis, operatore Otello Martelli, interpreti Marina Vlady, Marcello Mastroianni, Giulio Calì, Renato Chiantoni, Lucien Gallas, Dora Scarpetta, Pina Gallini, Pietro Tordi; Canzoni a due voci (prod. Venturini-Cappelli), regista Gianni Vernuccio, operatore Arturo Gallea, interpreti Tito Gobbi, Gino Bechi, Isa Barzizza e Franca Marzi; Siamo ricci e poveri (prod. Roberto Amoroso per la Sud Film),

alla cui sceneggiatura partecipa Domenico Rea, regista Siro Marcellini, interpreti Giacomo Rondinella, Hélène Remy, Gaby André, Giuseppe Porelli, Tina Pica, Carlo Romano, Paola Borboni, Dante e Beniamino Maggio.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Giulietta e Romeo (Technicolor; Universalcine-Rank Film) di Castellani; Ulisse (Technicolor; Lux-Ponti-De Laurentiis) di Camerini; Tempi nostri (Zibaldone n. 2; Cines-Lux Film) di Blasetti; Cronache di poveri amanti (C.S.P.C.) di Lizzani; La spiaggia (Ferraniacolor; Titanus) di Lattuada; Villa Borghese (Astoria Film) di Franciolini; Giuseppe Verdi (Ferraniacolor; Malenotti) di Raffaele Matarazzo; Cavalleria rusticana (Ferraniacolor-Poldelvision; Excelsa Film) di Gallone; Siamo tutti milanesi (Royalty Film) di Mario Landi; Mizar (Ferraniacolor; Filmcostellazione) di De Robertis; Gli orizzonti del sole (Ferraniacolor; Phoenix) di Giovanni Paolucci; Senso (o Uragano d'estate; Technicolor; Lux Film) di Visconti; Sua Altezza ha detto: no! (Ferraniacolor; Doram-Albas) di Maria Basaglia; Il mostro dell'isola (Misano; Romana Film) di Roberto Montero; Femmina (Technicolor; Antares Film) di Edgar G. Ulmer; Questa è la vita (Fortunia Film) di Giorgio Pàstina

("La giara"), Mario Soldati ("Certi obblighi" e "Il ventaglino"), Aldo Fabrizi ("Marsina stretta") e Luigi Zampa ("La patente"); Il paese dei campanelli (Ferraniacolor; Valentia Film) di Jean Boyer; Le village magique (Ferraniacolor; Panaria-Champs Elysées-Prod. Cin. Européennes) di Jean Paul Le Chanois.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Carosello napoletano (Eastman color; Lux Film) di Ettore Giannini; I misteri della Jungla Nera e La vendetta dei Thugs di





(Sopra): Charles Vanel in una pausa di lavorazione di Maddalena, di Genina. (A destra): Claire Bloom nel suo nuovo film Innocents in Paris.

Gian Paolo Callegari e Il tesoro del Bengala di Gianni Vernuccio (tre Ferraniacolor della Prod. Venturini); Passione (Febisan Film) di Max Callandri; La passeggiata (Ferraniacolor; Filmcostellazione) di Renato Rascel; Maddalena (Technicolor; Titanus) di Augusto Genina; Vestire gli ignudi (C.I.G.F.) di Marcello Pagliero; Cinema d'altri tempi (Ferraniacolor; Jolly-Cormoran) di Steno; Teodora imperatrice di Bisanzio (Eastman color; Lux Film) di Riccardo Freda.

È stata sospesa...

...la lavorazione dei film Le avventure di Guglielmo Tell, di Jack Cardiff e Giorgio Pastina, prodotto in Eastmancolor e in Cinemascope dalla P.A.I.-Junior Film. Il provvedimento è stato provocato dal sequestro del materiale finora girato, richiesto dai legali del proprietario di un albergo di Courmayeur dove la troupe aveva preso alloggio: i produttori avevano infatti un conto scoperto di circa sei milioni e il materiale sequestrato vale circa sette milioni e mezzo. Mentre il produttore pare abbia precisato che i debiti saranno pagati al più presto e che la lavorazione del film verrà sicuramente ultimata, si ha notizia che Errol Flynn ha inviato ai compagni di lavoro duemila dollari di tasca sua, e che i componenti la troupe (una novantina in tutto) hanno ricevuto la somma di 5.000 lire ciascuno per poter acquistare il biglietto di ritorno per Roma dopo un mese e mezzo di inattività.

All'elenco dei film...

...passati al montaggio va aggiunto Vacanze a Villa Igea (parzialmente in Ferraniacolor; DIAL Prod. Film), regista Massimo Alviani, operatore Di Giovanni, interpreti Ina La Yana, Marco Vicario, Carlo Delle Piane, Liliana Cardinale, Guglielmo Ingiese, Adriana Gallandi, Mario Bartolomei, Tsao Hong, Elen Goglen, V. Berto-

lini, G. Lodero, V. Piovesa, Claudia Mormino e Anselmo: di tale film a episodi (cinque in tutto) che descrive la vita che si svolge nel corso di una settimana in un grande albergo sul mare, l'inizio della lavorazione era rimasto ignoto ai più fino a questo momento.

Vari documentari...

...a lungometraggio sono ancora in lavorazione: Eroi della banchisa (Lualdi Films) di Luciano Emmer; Gran Comora (Phoenix Film) di Antonio Nediani; Tam Tam nell'Oltre Giuba (MAS Film) di Carlo Sandri, tutti in Ferraniacolor.

Una Mostra della Tecnica...

...cinematografica si svolgerà contemporaneamente all'VIII Festival Internazionale del Cinema a Formato Ridotto che avrà luogo a Salerno — organizzato dal Cineclub locale — dal 4 all'11 ottobre. Sono previste tre fondamentali sezioni cui saranno assegnati i film presentati: film professionali in 16 mm., film spettacolari ridotti in 16 mm. dal 35 mm., e film d'amatori. Nove nazioni hanno finora aderito alla manifestazione: Argentina, Canada, Congo Belga, Francia, Italia, Jugoslavia, Spagna, Svizzera e Stati Uniti d'America.

Accordi di co-produzione...

...con la Spagna sono stati recentemente firmati a Venezia, la cui entrata in vigore — dopo la ratifica dei rispettivi governi — è fissata per il 1° ottobre di quest'anno: essi prevedono la produzione di tre coppie di film gemelli e di sei film in coproduzione al 50% nel primo anno di applicazione. Tali accordi completano quelli di intercambio fra Italia e Spagna firmati a Madrid nel marzo scorso.

Anche gli accordi...

...di co-produzione con la Francia, già funzionanti fin dal 1949 sono stati

rinnovati, sempre a Venezia, e firmati da M. Flaud Direttore Generale del Centro Nazionale della Cinematografia Francese e dal Dr. Scicluna in rappresentanza dell'Avv. De Pirro, Direttore Generale dello Spettacolo d'Italia.

La corsa ai titoli...

...va facendosi sempre più affannosa: dopo l'istituzione dell'apposito Ufficio Titoli presso l'UNICA, i produttori si affrettano infatti a depositarvi le loro idee (spesso racchiuse, allo stato embrionale, in un semplice titolo), convinti che basta intitolare un film Nabucodonosor o Dimagrire mangiando (ecco due nuovi spunti che cediamo al miglior offerente) per decretarne il successo. A titolo di curiosità diamo ora un elenco di « nuovi » titoli cui dovrebbero corrispondere altrettanti film in preparazione: George Sand, Francesca da Rimini, Donne in paradiso, Romolo e Remo e Vecchio varietà (Roma Film), Cecco Angiolieri (Il poeta beffardo), Pia dei Tolomei, L'oroscopo (Il figlio del condannato) e Bianca Cappello, la bella veneziana (Mago Film), Marmittone e Il processo dei veleni (Documento Film), Antonio e

Cleopatra e Le memorie di un ottuagenario (Cines), Cartouche, I secondi quarant'anni e Capitan Fracassa (Produzione Venturini), La canzone di Orlando e Villa Medici (Rizzoli Film), Music Hall (Aurelia Film), La grande muraglia (International Film), Le innominate (Ponti-De Laurentiis), Afrodite (Fulvio Muesan), Frou Frou del Tabarin (Michele Contessa), Turandot (Lux Film), Acque amare (Mario Moroni), La voce del cuore (Titanus), Parliamo d'amore Mariù (Capitan Film), L'amore di Parisina (La Perla Film), Milanese a Napoli (Eva Film), La vita di Schubert o Angeli senza paradiso (Rovere Film), Cinquant'anni di sport o I sette di Olimpia (Filmazioni Battaglia), e La Madonnina delle lacrime (Nembo Film) che si ispira al fenomeno verificatosi a Siracusa, di cui le cronache hanno diffusamente riferito in quest'ultimo periodo.

"Orizzonti del cinema..."

... è il titolo di una Mostra che illustra lo sviluppo creativo dell'arte e dell'industria cinematografica dalle origini ai nostri giorni, organizzata dall'UNESCO nel corso del Festival veneziano con la partecipazione di 29 nazioni. Il materiale, suddiviso in



tre sezioni, dedicate alla tecnica cinematografica, al documentario come mezzo di conoscenza dei problemi umani, e ai film di maggiore successo nel mondo, è stato donato dall'UNESCO alla Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia, la quale curerà l'allestimento dell'esposizione medesima anche in altre città d'Italia.

FRANCIA

I nuovi decreti...

...che regoleranno l'industria cinematografica, pubblicati sul "Journal Officiel", stanno suscitando numerose proteste: i produttori in particolare fanno osservare che certe disposizioni, deliberate — pare — senza consultare la Commissione paritetica, sono in palese contraddizione con la legge di aiuto alla cinematografia nazionale recentemente votata dal Parlamento. Fra le misure accolte con maggiore disappunto dagli ambienti interessati è la prevista abolizione di

nella seconda metà dell'Ottocento, con Jean-Claude Pascal, René Saint-Cyr, Hubert Noël, Marie-José Darène e Louis de Funès); Les revoltés de Lomanach (ovvero L'eroe della Vandea) in Technicolor e in Cinemascope, di Richard Pottier (con Amedeo Nazzari, Dany Robin, Carla Del Poggio e Linda Sini); L'amour d'une femme di Jean Grémillon (con Micheline Presle, Massimo Girotti, Gaby Morlay, Roland Lesaffre e Carlette); Avant le déluge di André Cayatte (con Isa Miranda, Bernard Blier, Line Noro, Marina Vlady, Della Scala, Paul Frankeur, Jacques Castelot, Balpêtré, Lina Zaneli, Bissiglia, Roger Coggio, Jacques Fayet, Jacques Chabassol).

GRAN BRETAGNA

Dai dati statistici...

... apparsi sul bollettino ufficiale del Ministero del Commercio ("Board Trade Journal") appare chiara la critica situazione dell'esercizio, parallela

televisivi sono virtualmente gratuiti e non sottoposti, comunque, al regime fiscale degli altri spettacoli. Va tuttavia ricordato che, nonostante la crisi generale, la Rank Organization è attualmente in netta ripresa: negli ultimi quattro anni infatti, come viene anche constatato con favore dalla stampa specializzata, la società ha visto diminuire lo scoperto in bilancio di oltre dieci milioni di sterline, mentre il suo attivo netto per l'anno finanziario 1952-53 ha superato di 100.000 sterline quello dell'anno precedente.

Una nuova società...

... è stata fondata in Scozia, allo scopo di produrre film « scozzesi » al cento per cento: il primo di questi sarà intitolato « The Monarch of the Glen », da un romanzo di Sir Compton Mackenzie, che è stato anche nominato direttore della società.

Brian Desmond Hurst...

...ha intenzione di produrre un film tratto dal Captain Jan di Jean De Hartog, con Kirk Douglas, e poi un film sulla vita di Luigi II di Baviera: a tale scopo egli si è recato ultimamente a Roma per discuterne col Principe Costantino, rappresentante della ex-famiglia reale tedesca.

GERMANIA OCC.

Da "Altezza Reale..."

... (« Königliche Hoheit », del 1909) di Thomas Mann, (che in ordine di tempo sta fra « Tonio Kröger » e « La morte a Venezia »), verrà ricavato un film a colori la cui lavorazione si svolgerà negli stabilimenti di Göttingen. La riduzione cinematografica del famoso racconto è opera di Hans Hoenberg, Jochen Huth e George Hurnalek, mentre il regista sarà Harald Braun già affermato in Germania da una quindicina d'anni, autore di film di un certo impegno come Der Stumme Gast (1945) o Die Nachtwache (1950), nonché — come avvertono gli annuari — laureato in filosofia. Il film, di cui saranno protagonisti (nei rispettivi ruoli del principe ereditario e della milionaria americana) Dieter Borsche e Ruth Leuwerick, è prodotto dalla "Filmaufbau GmbH", fondata nel dopoguerra a Göttingen da Friedrich Böhmecke e Rudolf Thiele (il primo film di tale casa fu Liebe 47 di Wolfgang Liebeneiner). Crediamo sia questo il secondo film tratto da un'opera di Thomas Mann: il precedente risale all'epoca del muto, ed è — come si ricorderà — la riduzione di Die Buddenbrooks diretta da Gerhard Lamprecht nel 1923.

POLONIA

Le "Giornate del film polacco..."

...si stanno svolgendo in tutto il paese, con la proiezione di vari film del passato o di recente produzione, fra cui Il soldato della vittoria, Varsavia, L'ultima tappa e Noi lo giuriamo. Tale manifestazione che si svolge ogni anno nel medesimo periodo, si propone di valorizzare e diffondere secondo un piano organico la migliore produzione cinematografica nazionale.

TURCHIA

"L'« Sultana Safiyè..."

...è entrato in lavorazione a Istanbul: si tratta della prima co-produzione italo-turca, prodotta in compartecipazione da Mario Trombetti e dalla

"Efi Koliektif Sirketi" di Istanbul. Le vicende della veneziana Cecilia Venier, che sposò Murad III e in qualità di imperatrice influenzò in modo benefico i rapporti fra l'Impero Ottomano e la Repubblica Veneziana, sono state sceneggiate dal regista del film G.D. Martin e da Antonio Santoni Rugiu, Michele Nesci, Fiferi Ruthay con la consulenza storica nientemeno che del deputato turco Fuat Kececi, che è anche presidente della commissione statale per i musei e le opere d'arte. L'operatore è Renato Del Frate e gli interpreti sono: Maria Frau, Carlo Giustini, Mariolina Bovo, Bruna Corrà, Rita Caruso, Carla Calò e gli attori turchi Atif Kaptan e Dahit Irgat. Il commento musicale — che comprenderà anche alcune musiche originali turche — è opera di Gino Filippini.

SVIZZERA

È stata smentita...

...la notizia di provenienza americana secondo la quale il prossimo film di Charles Chaplin sarebbe stato una satira degli ambienti politici degli Stati Uniti e in particolare del senatore Mac Carthy: la precisazione proviene stavolta dal segretario dell'attore ed è quindi ormai certo che The Little Dictator non verrà realizzato. Charles Chaplin che ha venduto in questi giorni i propri stabilimenti di Hollywood ad una società immobiliare di New York per 650.000 dollari, sta tuttavia preparando il suo nuovo film sul cui soggetto preferisce per ora non fornire alcuna rivelazione. Secondo voci non confermate egli avrebbe intenzione di fare una riduzione di « La folle de Chaillot » di Giraudoux di cui avrebbe acquistato i diritti, chiamando al suo fianco come protagonista femminile Greta Garbo.

U. S. A.

Una nuova edizione...

... de La bête humaine di Zola è attualmente in preparazione: Rita Hayworth era stata scelta in un primo tempo per il ruolo di "Séverine" (che nel film di Renoir era interpretato da Simone Simon), ma l'attrice ha dovuto rinunciare perché, dovendo recarsi in Canada per gli esterni, non avrebbe potuto usufruire della compagnia del suo nuovo marito Dick Haymes, il quale essendosi rifiutato di compiere il servizio militare durante la guerra come cittadino argentino avrebbe rischiato di non poter più ritornare negli Stati Uniti. Al posto della Hayworth nel film che si intitolerà The Human Beast è stata chiamata Olivia de Havilland.

Fra i più recenti...

...film realizzati in "3D" segnaliamo i seguenti: Those Redheads from Seattle (Technicolor, della Paramount) un film-rivista diretto da Lewis R. Foster con Rhonda Fleming e Gene Barry; The Moonlighter (in Natural Vision, della Warner) un "western" diretto da Roy Rowland con Barbara Stanwyck e Fred Mac Murray; I, the Jury (della United Artists), tratto da un romanzo di Mickey Spillane, con Biff Elliot, Peggy Castle, Margaret Sheridan e Preston Foster; Second Chance (Technicolor della R.K.O.), con Linda Darnell, Jack Palance e Robert Mitchum; e Inferno (Technicolor, della Fox) con Robert Ryan, Ronda Fleming e William Lundigan.



Un'inquadratura del primo film italiano a colori di pupazzi animati L'avventura di Tocotà, di Goffredo Evangelisti e Ermelindo Taddei.

un decreto che limita il metraggio complessivo dei programmi cinematografici a 3.800 metri e vieta la proiezione in uno stesso programma di due film il cui rispettivo metraggio superi i 1.300 metri.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Le Blé en herbe di Claude Autant-Lara (con Edwige Feuillère, Nicole Berger-Vinca e Pierre-Michel Beck, il ragazzo di Garçon Sauvage e de L'età dell'amore); Julietta di Marc Allégret (da un romanzo di Louise de Vilmorin, con Jean Marais, Dany Robin e Jeanne Moreau); Les enfants de l'amour di Léonide Moguy (con Joëlle Bernard, Etchika Choureau, Dominique Page, Lise Bourdin, Nadine Tallier e una cinquantina di minorenni nuove allo schermo di cui una decina — secondo quanto assicurano i comunicati — realmente in istato interessante); La route Napoléon di Jean Delannoy (di cui è protagonista Pierre Fresnay); Les cahiers du Conseiller Marimon di Henri Calef (con Carla Del Poggio e Isa Miranda); Le Chevalier de la nuit di Robert Darène (un « dramma fantastico » che si svolge

alla crisi generale da cui è tuttora afflitta la produzione: nonostante la lieve pausa nella tendenza al regresso riscontrabile nelle cifre che si riferiscono particolarmente al numero degli spettatori nel secondo trimestre di quest'anno (e quindi al leggero aumento del gettito delle imposte sullo spettacolo), risulta che nei primi tre mesi (periodo nel quale si registra di solito la maggior affluenza di spettatori in Gran Bretagna) il numero delle presenze è diminuito del 5 per cento rispetto all'anno scorso, mentre gli incassi lordi sono diminuiti del 4 per cento. Tale stato di cose è da attribuirsi — secondo J. Arthur Rank — all'influenza negativa della Televisione sull'industria cinematografica e all'oppressione fiscale: il noto produttore che si è espresso in tal senso in una dichiarazione che accompagna il bilancio del gruppo di produttori e di esercenti che fanno capo appunto alla « Rank Organization », ha ricordato pure che gli apparecchi di televisione funzionanti oggi in Inghilterra sono circa 2.300.000 (con un aumento di 800.000 unità rispetto all'anno passato), sottolineando il fatto che gli spettacoli

LA POLITICA DEI BORBONI

È CURIOSO come in Italia i fatti della cultura debbano sempre, in un modo o nell'altro, andare a rimorchio di quelli della politica. (Infatti, se da un lato anche la politica è e deve essere considerata *cultura*, dall'altro si tende troppo spesso a condizionare ad essa, alla sua *presenza* o, notate, alla sua *assenza*, l'attività di enti che per loro natura dalla politica in quanto tale dovrebbero prescindere). Ed è accaduto così che anche al II Congresso dell'Unione dei Circoli del Cinema, meglio nota come U.I.C.C., si sia parlato, come già pochi mesi fa in sede di politica nazionale, di "apertura a sinistra". Vale a dire della possibilità di effettuare un ricongiungimento tra i due tronconi dell'antica F.I.C.C., che sono costituiti dall'attuale F.I.C.C. e dall'U.I.C.C., composta dai circoli fattisi a suo tempo promotori di una scissione, sulle cui cause di natura "politica" è superfluo ritornare. Al Congresso, tenutosi a Siena in un'atmosfera limpidamente propizia, grazie al fascino secolare di una città e alla ineguagliabile garbatezza ospitale dei suoi abitanti e dei suoi esponenti ufficiali, uno tra i Circoli aderenti, e precisamente il Film Club Genovese, decano dei circoli italiani e iniziatore della scissione, ha impegnato un'aperta e decisa battaglia in favore di passi immediati e concreti per una riunificazione. Come viene riferito in altra parte della rivista ed in sede cronistica, l'isolamento più assoluto è venuto a formarsi intorno ai presentatori di una proposta, tradottasi in mozione, tanto "audace" da esser sembrata a qualcuno addirittura irriverente. Proposta e mozione, le quali, a conti fatti, non hanno ricevuto, s'intende, altro suffragio che quello del Circolo che le aveva avanzate. La mozione approvata, che suona fiducia nei confronti della sostanzialmente riconfermata direzione uscente, si limita ad accennare con estrema cautela ed "in cauda" alla possibilità di contatti con le altre organizzazioni affini, in vista di una qualche collaborazione. Ma non sono mancati, a Siena, coloro i quali si sono altamente meravigliati di sentir proporre il problema, quasi che esso fosse profondamente inattuale.

Noi invece lo consideriamo attualissimo e riteniamo che la politica dell'U.I.C.C. sia andata prendendo da tempo una fisionomia di diffidenza e di evasività un poco eccessiva e colorata di faziosità. Non usiamo qui il termine "politica" a caso, in quanto la programmatica apoliticità dell'U.I.C.C. si traduce, in sostanza, in un atto anch'esso politico. Mentre da parte opposta si sono

più volte manifestate intenzioni conciliative, tradottesi in provvedimenti atti ad ispirare una fiducia in altra epoca compromessa, da parte dell'U.I.C.C. ci si è ancorati su una posizione temporeggiatrice, su un sostanziale e sterile "fin de non recevoir". L'andamento del Congresso senese fa temere che, ad onta del generico accenno contenuto nella mozione finale, una simile politica sia destinata a continuare, dato anche che la già riluttante direzione si è trovata confortata dall'aperto "reazionismo" di alcuni delegati di sparse città.

Non abbiamo intenzione di rifare qui la storia dei circoli del cinema e dei loro rapporti interni passati e presenti. D'altro canto, presumiamo che i nostri lettori ne siano al corrente, anche attraverso le cronache ed i notiziari che "Cinema" ha sempre ospitato. Ci limiteremo quindi ad alcune considerazioni generali ma concrete sulla situazione quale si presenta oggi.

Date le difficoltà che minacciano l'esistenza stessa dei Circoli del Cinema è indispensabile che essi, qualunque sia il loro orientamento, facciano fronte unico per difendere la loro libera funzione culturale

Il fatto nuovo che è intervenuto nel campo dei circoli del cinema, nel corso dell'annata sociale trascorsa, è l'entrata in attività di un notevole numero di "Cineforum". Questa denominazione è ricorsa sovente nei discorsi che si sono intesi a Siena. E l'orientamento che prevale, in seno all'U.I.C.C. (come del resto in seno alla F.I.C.C.), è quello che tende alla costituzione di una sorta di eventuale super-organismo federativo, il quale raggruppi — con finalità, direi, proseguendo il parallelo con le vicende politiche, puramente amministrative — non soltanto la F.I.C.C. e l'U.I.C.C., ma anche i Cineforum e magari l'U.N.U.R.I. (vale a dire i circoli universitari). Ora, se per quanto riguarda l'U.N.U.R.I. nulla osta alla sanzione di un vincolo collaborativo che in più casi già esiste, per quanto riguarda i Cineforum la questione si presenta un po' meno semplice. I Cineforum

non sono organismi culturali "tout court", sono dirette emanazioni della Chiesa, attraverso il clero, l'Azione Cattolica, il Centro Cattolico Cinematografico e via dicendo. Sono in massima parte affidati a sacerdoti e subordinano la loro finalità culturale a precise istanze di carattere moral-religioso. (Come dimostra il fatto che alcuni film, da essi inizialmente proiettati, siano stati ora esclusi dalle superiori gerarchie). Una collaborazione tra essi e gli altri circoli, quindi, non appare possibile, se non su basi di insincerità. E non vedo a chi potrebbe giovare, se non forse ai Cineforum stessi, i quali godono già di tanti, non sempre legali vantaggi nei confronti dei confratelli, diciamo così, laici. (Vi sono, poniamo, Cineforum che si valgono di sale sprovviste di permesso di agibilità, quando nella stessa città i circoli normali sono sottoposti a vessazioni d'ogni genere da parte della Questura). Insomma, i Cineforum sono un'altra cosa, sono organismi con più o meno dichiarate finalità di *propaganda fide* e di proselitismo, mascherati con maggiore o minore accortezza, a seconda della personalità di chi è ad essi localmente preposto. I Circoli del Cinema faranno bene a rispettare i Cineforum, ma al tempo stesso ad opporsi energicamente ad una politica di privilegio nei loro confronti. E per opporsi hanno tutta la convenienza ad essere uniti. Il desiderio di accostarsi ai Cineforum potrebbe mascherare, sia da parte della F.I.C.C. sia da parte dell'U.I.C.C., il desiderio segreto di crearsi un alibi o un eventuale alleato. È chiaro che una simile politica basata su riserva mentale non può essere destinata a dare buoni frutti. È tempo che i due organismi agiscano l'uno nei confronti dell'altro in maniera tale che la loro buona fede non possa essere discussa. Ed è tempo d'altronde che ciascuno d'essi dia prova di una più aperta fiducia nei confronti dell'avversario e confratello. Il discorso è oggi rivolto particolarmente all'U.I.C.C., che sbaglia nel voler porre la F.I.C.C. sullo stesso piano politico dei Cineforum.

La F.I.C.C. è un organismo diretto prevalentemente da intellettuali di sinistra, e magari comunisti, degli intendimenti culturali di gran parte dei quali non è simpatico dubitare. È doveroso prendere atto che la parte più attiva della cultura italiana è oggi orientata a sinistra, e non per questo è obbligatorio sospettarla regolarmente di secondi fini politici. D'altro canto, una eventuale riunificazione introdurrebbe nel nuovo organismo, a fianco

NON ANCORA Matura L'UNIFICAZIONE

delle notevoli forze non comuniste esistenti nella F.I.C.C., tutto il peso degli intellettuali di centro e di destra che animano la maggior parte dei circoli U.I.C.C. I Cineforum, invece, ripetiamo, sono organismi confessionali, che non è quindi possibile valutare con lo stesso metro, anche se non si nega che siano pur essi in grado di recare un contributo alla cultura o almeno ad una cultura.

S'intende, comunque, che nulla osta ad una pura e semplice consultazione, estesa ai Cineforum, intorno a determinati e contingenti problemi pratici. Ma ben altre sono le prospettive che dovrebbero proporsi U.I.C.C. e F.I.C.C. Essi hanno di fronte, da risolvere urgentemente: il problema della difesa dall'attacco proveniente dai Cineforum (attacco incruento, ma praticato sul piano di una concorrenza sussidiata da apporti potenti in ogni sfera); il problema dell'approvvigionamento dei film, che si fa di mese in mese più difficile (l'annata scorsa è stata ben magra per i Circoli, per tutti i Circoli, la prossima si prospetta anche più infelice, e i Circoli più danneggiati dall'esaurimento delle scorte di materiale sono quelli più anziani ed autorevoli); il problema, sopra tutti, delle rivendicazioni da opporre alla spesso illegale politica soffocatrice del governo, che a poco a poco abroga tutti i privilegi, sulla base dei quali i circoli del cinema erano nati. Se da un lato le cineteche sono afflitte da carenze di fondi per la stampa delle copie, dall'altro l'autorità centrale o quella periferica revoca l'autorizzazione per i film d'ambasciata e per quelli comunque sprovvisti di libretto di circolazione, qualora non provenienti dai noti e presso che sterili archivi di Roma e di Milano; rende cioè i circoli simili a cinema di periferia, costretti a ripescare vecchie "pizze" dal noleggiato, che si ribella come di fronte ad una concorrenza sleale. Un film che è concesso proiettare a Firenze non è, poniamo, concesso proiettarlo a Genova, a seconda degli umori locali della Questura o magari dell'autorità ecclesiastica. E non mancano circoli cui è vietata perfino la discussione dopo il film o addirittura la presentazione stessa del film. E una rivista ufficiosa scrive in difesa dei provvedimenti censorii di polizia, con termini che ricordano da vicino quelli dei "fogli di disposizioni" di staraciana memoria.

Dinnanzi ad una simile situazione, che compromette l'esistenza stessa dei circoli del cinema, o comunque la possibilità per essi di continuare a svolgere la loro funzione culturale, urge l'instaurazione di una politica unitaria, svolta e sostenuta da un organismo solo, in grado di presentarsi ad avanzare le proprie richieste alle autorità con tutto il peso derivantegli dal rappresentare tutti i circoli italiani. Non è lecito e conveniente, per i circoli, bizantineggiare intorno al sesso degli angeli (leggi dei propri simili), mentre la loro cittadella è espugnata. Non vorremmo che l'U.I.C.C., per il parossistico timore di rendersi strumento della politica del Cremlino, risuscitasse, come qualcuno dei suoi affiliati e dei suoi dirigenti sostanzialmente vorrebbe, la politica dei Borboni.

SI SONO svolti a Siena i lavori del II Congresso Nazionale dell'Unione Italiana Circoli del Cinema (U.I.C.C.), favoriti dal signorile e ospitale appoggio dell'Ente Provinciale per il Turismo della città di Siena, ed ospitati nella deliziosa saletta del Piccolo Teatro di quella città, messa gentilmente a disposizione dei congressisti per l'interessamento di Marga Marmoross Serardi, che di tale istituzione è animatrice.

Le fatiche congressuali, che contemplavano la convocazione sia dell'Assemblea ordinaria sia di quella straordinaria, si sono inaugurate nel pomeriggio del 25 settembre alla presenza di circa 25 delegati di Circoli aderenti all'U.I.C.C. La precedenza è stata data, ovviamente, ai lavori della "straordinaria" indetta onde convalidare alcune modifiche statutarie proposte dal Consiglio uscente; la principale di esse verteva sulla nomina o meno di un Presidente dell'U.I.C.C., carica questa che non era stata contemplata nel precedente Statuto stilato durante i lavori del I Congresso. Su questo punto molti sono stati gli interventi anche perché, se sulla proposta in se stessa tutti erano praticamente d'accordo, o quanto meno non esistevano sostanziali divergenze, i pareri erano invece parecchio contrastanti riguardo la veste giuridica da assegnarsi a tale nuova carica sociale. Messa ai voti, la proposta veniva accettata, ma alla figura del Presidente veniva però assegnata una funzione più che altro rappresentativa in quanto esso era destinato ad essere scelto quale "primus inter pares" tra i membri del Consiglio Direttivo.

Altre modifiche statutarie vertevano sopra tutto su questioni squisitamente tecniche e venivano pertanto approvate dopo brevissima discussione. Pure il problema delle cariche sociali, ossia se era da ritenersi che dette cariche potessero essere ricoperte anche da rappresentanti o puramente soci di Circoli non effettivi, dopo breve discussione veniva risolto stabilendo che non doveva essere fatta alcuna discriminazione tra i vari Circoli operanti.

Dopo una breve discussione sul bilancio consuntivo per la gestione 1952-53 e su quello preventivo per la gestione 1953-54 (bilanci che erano stati oggetto di una dettagliata relazione amministrativa presentata da Guido Cincotti), per altro sostenuti dalla relazione del Collegio Sindacale che li aveva approvati incondizionatamente e che aveva ritenuto necessario aggiungere una breve raccomandazione acciòché si avesse « una maggiore utilizzazione dei fondi per incrementare la cifra relativa alla voce noleggio ed acquisto di film », l'Assemblea approvava gli stessi all'unanimità.

Esaurita pertanto la parte "burocratica" si passava alla parte maggiormente impegnativa del Congresso: la relazione morale del segretario dell'U.I.C.C., Franco Venturini, che avrebbe trattato dell'azione svolta dall'Unione dal maggio 1952 al settembre 1953 e delle attuali prospettive. Un bilancio quindi di 17 mesi sui 23 che ne conta l'U.I.C.C.; un periodo pertanto particolarmente delicato che imponeva una trattazione sommaria, ma sistematica. Dopo aver

accennato al recente passato dell'U.I.C.C., ossia agli sforzi operati al fine che l'organismo nazionale potesse mantenere sempre una sua indipendenza intesa in tutti i sensi: politico, strutturale, organizzativo ed economico (espresso questo ultimo dalle stesse enunciazioni programmatiche della scissione: antiburocratismo, antifiscalismo, massima autonomia locale dei Circoli aderenti) ed aver sottolineato l'attività culturale svolta dai Circoli sotto forma di conferenze e pubblicazioni, la relazione Venturini si soffermava sull'originale tentativo di una organizzazione "regionale", sullo spinoso problema del riformamento film e sulla libertà di proiezione.

E' evidente che su tali argomenti non ci diffonderemo in quanto essi rivestono sì innegabile valore ai fini di una solida struttura organizzativa, ma a noi preme maggiormente la seconda parte della relazione: quella riguardante i rapporti dell'U.I.C.C. con le altre Associazioni similari.

Partendo dall'azione polemica che l'U.I.C.C. ha svolto, inizialmente, verso la F.I.C.C. dopo la scissione, polemica che nacque dalla necessità di chiarire pubblicamente una situazione che tendeva a divenire sempre più ambigua e che fu purtroppo — sono parole di Venturini — raffrenata dalla Segreteria provvisoria ferma allo "Scisma di malavoglia", la relazione ha trattato della funzione chiarificatrice e catalizzatrice svolta dall'U.I.C.C. in seno alla cultura cinematografica nazionale. Ad una tale funzione sarebbero da attribuirsi i mutamenti, più o meno sostanziali, verificatisi in seno alla F.I.C.C.: autocritica di Orvieto, Consiglio paritetico, apparente sterilizzazione politica dei Circoli, ossia in altri termini quella evidente tattica di distensione tendente a dare un nuovo volto alla F.I.C.C., se non alla base, almeno al centro di essa.

Chiarite e precisate le riserve che la Segreteria dell'U.I.C.C. aveva avanzato verso un tale mutamento che, a detta della relazione, non sarebbe più che illusorio, e contestata al tempo stesso la riuscita del sistema paritetico, si è venuto a trattare della nascita del Cineforum Italiano.

Dato pieno atto della lealtà con la quale questo organismo confessionale si è presentato alla ribalta dei Circoli del Cinema, la Segreteria ha affermato la possibilità di allacciare rapporti di collaborazione congiuntamente con le altre due Associazioni di Circoli; ossia si è augurata una graduale distensione, o rapporti graduati, tendenti alla costituzione di un superorganismo, di una confederazione la quale, qualora gli esperimenti avessero dato risultati nettamente positivi, potrebbe poi servire da piattaforma di lancio per una fusione integrale.

Si è detto pure che l'U.I.C.C. non può fare salti nel buio mettendo in gioco la sua positiva situazione attuale e che pertanto, ogni organismo dovrà accettare la propria realtà svolgendo un'azione, anche culturale, coerente con le convinzioni dei propri aderenti. E' infatti da una serena e sincera discussione che si raggiunge l'obiettività, base insostituibile per l'universalità della cultura.

Come era prevedibile, dopo questa lunga

e dettagliata, anche se non del tutto circostanziata, relazione, i lavori del Congresso hanno di colpo preso quota. Se in precedenza vi era stata una certa aria di sonnacciosa indifferenza — ed essa non era del tutto ingiustificata in quanto taluni argomenti erano stati dibattuti a lungo non più che per un eccessivo amore di polemica — essa scomparve lasciando il posto ad una animata, ma composta, discussione.

Dopo alcuni interventi generici, tendenti più che altro a chiarire alcuni passi della relazione o a chiedere maggiori delucidazioni, si ebbe il primo intervento polemico: quello di Giulio Cesare Castello, delegato del Film Club Genovese.

Rilevato anzi tutto come già nel concetto stesso di "antipoliticità" sussista in termini chiari un motivo politico, e come sia ingenuo rimproverare ad altri un agnosticismo artificioso quando poi lo stesso Direttivo dell'U.I.C.C. vorrebbe ostentare a propria volta una sorta di programmatico agnosticismo politico, Castello ha trattato in seguito il problema dei Cineforum. Ravvisando in questi organismi un carattere scopertamente confessionale egli ha nettamente rifiutato l'ipotesi di un accordo a tre che verrebbe a porre sullo stesso piano organismi dalle nature e dagli scopi tra loro inconciliabili. Ha poi trattato, facendo sovra tutto riferimento alla particolare situazione locale del Circolo genovese, il delicato problema dei rapporti con le Autorità di P.S. e di conseguenza della inderogabile necessità di chiarire, una volta per tutte, questa insostenibile situazione. Negando la sua fiducia all'operato del Consiglio uscente, Castello, ha poi continuato sottolineando come solamente da una rapida e volenterosa collaborazione dell'U.I.C.C. con la F.I.C.C. possa sorgere una possibilità di lavoro fattivo per il movimento dei Circoli del Cinema. Puntualizzando maggiormente questo suo concetto egli ha espresso il voto che gli Organi competenti della U.I.C.C. prendano immediati contatti con quelli della F.I.C.C. perché si possa giungere nel più breve tempo possibile ad una vera e propria riunificazione.

All'intervento del delegato genovese è seguito quello di Barsotti di Lucca il quale, pur dicendosi d'accordo per quanto riguarda la situazione dei Cineforum, si è dichiarato invece nettamente contrario alla possibilità di una riunificazione, sovra tutto in quanto non si ravvisa, al momento attuale, nella F.I.C.C. quelle sicure garanzie che possano essere base per un colloquio così impegnativo.

Sui due punti della situazione molti sono stati gli interventi, talora accalorati, talora moderati, ma il dissidio era troppo deciso perché si potesse giungere ad un accordo sia pure mediano. Castello ha presentato allora, a nome del Film Club Genovese una mozione nella quale è detto: « Il II Congresso dell'U.I.C.C. convinto che da una serena e concreta valutazione della situazione materiale e morale dei Circoli del Cinema in Italia emerga l'evidente opportunità di creare un nuovo organismo unitario, nascente dall'unificazione dell'U.I.C.C. e della F.I.C.C., dà mandato al nuovo Consiglio direttivo affinché assuma iniziative volte a rendere attuabile tale riunificazione nel più breve tempo possibile ». Al tempo stesso il Delegato genovese ha precisato che nessun rappresentante del Circolo avrebbe accetta-



Durante il Congresso furono proiettati alcuni documentari e vennero presentati Ballet mécanique di Léger e Il gabinetto della fleur de cera di Leni (del quale diamo due scene).



to di essere eletto a ricoprire qualsiasi carica sociale.

Da parte sua Barsotti ha presentato, a nome del Circolo del Cinema di Lucca la seguente mozione: « I Circoli del Cinema aderenti all'U.I.C.C., riuniti a Congresso a Siena nei giorni 25, 26, 27 settembre 1953, a conclusione dei loro lavori approvano pienamente l'operato del Consiglio Direttivo uscente, danno mandato al nuovo Consiglio Direttivo:

di proseguire nell'azione finora svolta in relazione alle esigenze concrete della situazione generale impegnandosi, soprattutto nella soluzione dei problemi attinenti al libero svolgimento dell'attività dei Circoli fra cui quelle essenziali della libertà di proiezione;

di spiegare l'azione più impegnativa per ottenere dalle Autorità competenti una definitiva regolamentazione della materia sulla base del riconoscimento giuridico dei Circoli del Cinema;

di sostenere, nell'ambito di questa azione, tutti i Circoli aderenti che in conseguenza della attuale regolamentazione si trovino in difficoltà, promuovendo, se del caso, una azione comune degli altri Circoli aderenti;

di adoperarsi il più possibile per incrementare il rifornimento di film svolgendo una azione adeguata presso gli Organi competenti italiani e stranieri;

di promuovere, se possibile, forme di collaborazione con tutte le altre Associazioni italiane di Circoli del Cinema nello spirito e nella lettera dei principi che hanno guidato fin ora l'azione dell'U.I.C.C. ».

Questa seconda mozione è stata approvata dall'Assemblea con un solo voto a sfavore, quella del Film Club Genovese bocciata con un solo voto a favore.

Si sono poi svolte le elezioni per le cariche sociali dell'U.I.C.C. per l'anno 1953-54 che hanno dato i seguenti risultati: eletti per il Consiglio direttivo, Roberto Rossellini: presidente (Film Club Roma), Franco Venturini: segretario (C.U.C. Padova e Film Club Roma), Guido Cincotti: vicesegretario (Film Club Napoli e Film Club Roma), Pietro Barzisa (Circolo del Cinema di Verona), Benvenuto Biggi (Circolo del Cinema di Savona), Ignazio Ciani-Passeri (Cine Club "Primi Piani" di Firenze), Corrado Malaspina (Circolo del Cinema di Treviso), Corrado Rabotti (Cineclub S. V. Albertini di Reggio Emilia), Franco Bassi (Cineclub Parma); per il Collegio Sindacale: Ermano Nataloni (Gruppo Cinema "Cassa di Risparmio" di Milano), Alessandro Pizzorusso (Circolo del Cinema di Lucca), Ruggero Tagliavini (Circolo modenese del Cinema).

In apertura dell'Assemblea straordinaria, su proposta del delegato del Film Club Genovese, l'Assemblea aveva approvato, con un solo voto a sfavore, la proposta di inviare un telegramma di solidarietà ai giornalisti Guido Aristarco e Renzo Renzi. Il testo approvato è il seguente: « Circoli del Cinema U.I.C.C. riuniti a Congresso esprimono piena solidarietà di fronte arbitrio di cui siete stati vittime, costituente gravissima violazione libertà cultura et minaccia loro finalità et azione ».

CLAUDIO BERTIERI



ALLA CENSURA È VIETATA L'INTELLIGENZA?

LA QUESTIONE dei rapporti tra il cinema e la nostra censura va diventando ogni giorno più scabrosa, ed assume aspetti via via più idonei a stimolare le apprensioni di quanti salterebbero ancora con piacere la comparsa di qualche buon film italiano, cosa alla quale, dopo qualche anno di "grassa", ci veniamo progressivamente disabituando. Per una parte della critica, anzi, la ragione della decadenza è tutta lì, nei freni sempre più robusti che si pongono ai registi e, in genere, ai responsabili della fattura dei film: ma già altra volta ho detto di non saper del tutto condividere un tale punto di vista, ritenendo che si possano trovare altre e non meno importanti motivazioni all'attuale "crisi" del cinema italiano. Il che non significa, naturalmente, che la censura non abbia influenze, o che essa possa meritarsi entusiastiche approvazioni.

« Tutti sanno che la legislazione vigente è confusionaria, che contiene norme assurde (le stesse del periodo fascista), che ostacola, sul piano artistico, morale ed economico, lo sviluppo del cinema italiano. E se provassimo a cambiar metodo? Se provassimo ad affrontare seriamente il problema, ad escogitare una legislazione precisa, civile, democratica? A rigore, non ci sarebbe che una soluzione civile (cheché ne pensino gli immoralisti di tutte le congreghe): abolire senz'altro la censura e i controlli: e non succederebbe proprio nulla, non scoppierebbe nessuna rivoluzione, e la gioventù non si travierebbe più di quel che si travia attualmente, e il numero degli incesti, delle frodi, degli accoppiamenti e degli adulteri rimarrebbe stazionario ». Questo scrive la "Rassegna del Film", nell'editoriale del n. 8 del novembre scorso; e questo si chiama parlar chiaro. Ma significa anche, nella situazione attuale del nostro paese, parlare a vuoto, sapendo in partenza che nessuno si adope-

rerà mai a realizzare quello che si è auspicato. E allora è forse più utile, dopo essersi guardati bene attorno e aver cercato di valutare quello che si può e quello che non si può fare, esaminare la faccenda con maggior senso realistico, dal momento che la censura la si deve considerare un male inevitabile.

Certamente le proibizioni non avrebbero senso alcuno su di un piano estetico, poiché è chiaro che non potrebbero davvero stabilirsi dei limiti, in questa direzione, alle possibilità di dar vita ad un'opera d'arte. Esse derivano da preoccupazioni del tutto pratiche. Considerata la capillare diffusione del cinema, la possibilità per esso di venire a contatto con qualsiasi tipo di pubblico, è necessario — si dice — difendersi contro i nefasti influssi che esso potrebbe avere, in specie nel campo morale. Questa è, in fondo, l'argomentazione contro cui finirebbe per spuntarsi qualunque iniziativa ingenuamente libertaria. E potrebbe anche essere una argomentazione abbastanza onesta, se nei suoi confronti non si potessero muovere alcune fondate obiezioni. Intanto: perché al cinema certe cose non si possono dire, mentre nessuno si sogna di vietarle — almeno per ora — a chi si serve di una diversa forma d'espressione? (Non vorrei adesso che qualcuno dovesse ritenere arrivato il momento di mettere le cose in parità, naturalmente a tutto svantaggio di quelle altre forme di espressione). Chiunque può entrare in una libreria e procurarsi, con una spesa uguale o di poco superiore a quella di un biglietto d'ingresso in un cinematografo, libri al cui confronto i proibitissimi *La Ronde* o *Le Diable au corps* farebbero la figura di spettacoli edificanti. Sono ad esempio in circolazione certe traduzioni di romanzi "neri" americani, nei quali gli amori dei gangster vengono descritti con incredibile dovizia di particolari, senza con-

tere la caterva di rotocalchi a buon mercato, ricchi di fotografie che certo non rappresentano, per i giovinetti, un invito alla continenza.

E pazienza poi se questa sua opera tutelatrice — che è l'unica, in ogni caso, per cui essa possa dichiararsi competente — la censura svolgesse con solerzia e senso di misura. Accade invece esattamente il contrario. A chi scorresse un elenco, magari sommario, dei film proibiti per una ragione o per l'altra, salterebbe subito all'occhio il fatto che, tra di essi, la percentuale di quelli da ritenere importanti per giudizio di chi ha avuto il bene di vederli, o perché chi avrebbe dovuto farli era un regista di prim'ordine, è straordinariamente alta. Circolano viceversa con assoluta libertà, e accompagnati da comprensivi sorrisetti di indulgenza, chilometri di pellicola stipata di carne femminile messa in bella evidenza. Non sono cose serie, si dice, accompagnando magari le parole con una strizzatina d'occhi. Ma è proprio nella mancanza di serietà la ragione della loro immoralità. Perché anche il moralista pignolo non potrà esimersi dal giustificare certe libertà di rappresentazio-

ne (chiamiamole così), ove esse abbiano il valore di semplici particolari, necessari ad illustrare ambienti o problemi umani, ove insomma non siano che elementi isolati riconducibili a ben diverse significazioni. Ma nei casi di cui si parla, non c'è proprio nulla — salvo la leggerezza — che possa giustificare: qui film interi ruotano e si sostengono e puntano al successo in loro funzione, non hanno ragione di essere al di fuori di esse e in esse si esauriscono. E che cosa valga ad escludere, per i nostri censori, l'immoralità di questi prodotti concepiti unicamente per mettere in agitazione le platee con la presentazione delle riposte bellezze delle varie Silvana e Gine nazionali, è cosa assai dura da intendere.

In ogni caso, quello della tutela dei cosiddetti "valori morali" è l'unico campo nel quale una censura onesta (ammesso che possa essercene una) dovrebbe tenersi. E non è certo la nostra a restarci. La tendenza che noi buoni italiani abbiamo così radicata, a trasformare in regime i governi, accompagnata dai residui duri a morire di una mentalità fascista, insofferente di critiche e per altro verso incline a spostare il centro di qualsiasi problema verso il più squallido qualunquismo, han fatto prendere ai veti di natura politica proporzioni allarmanti. La lista dei film che si sono arenati per ragioni di questo genere (anche se esternamente le cause possono apparire diverse) sta diventando interminabile. Fare film di critica sociale diventa impossibile, gli altari vanno sempre più tenuti ricoperti e gli stracci sporchi lavati in famiglia; cosicché non c'è da meravigliarsi, se poi vien fuori qualche pezzo grosso il quale, con la mentalità del classico generale "mannaggia la Rocca", fa mettere in galera questo e quello al fine di difendere l'onore e gli "immutabili destini". Senza avere il tempo — o ma-

gari i mezzi — per pensare che li ha offesi non chi si è preso la briga di gettare uno spiraglio di luce su certe verità, per scotanti che possano essere, ma invece chi, con la divisa addosso, si dedicava a quelle poco onorevoli attività sulle quali si vorrebbe poi gettare una discreta ed ipocrita cortina di silenzio. Nella lista nera, che è aperta dal caso — incredibile se non fosse vero — di *All Quiet in the Western Front* di Milestone, vietato dalla dittatura e rivietato da questa nostra malsicura democrazia, figurano con onore i nomi di Antonioni, di Lizzani, di Visconti, di Lattuada, di De Santis e di tanti altri ancora; del tutto politico è poi il veto alle pellicole orientali. E in elenchi del genere si potrebbe, avendone voglia, seguitare per un bel pezzo.

Ce n'è insomma abbastanza, anche a non volerla fare troppo lunga, per chiedere alla censura di fermarsi un momentino ad osservare i propri sistemi, per prendere qualche onesta risoluzione. Che restringa intanto il suo campo d'azione alla difesa della pubblica moralità, lasciando da parte le valutazioni politiche. Come riuscire a farci capire la grande differenza che esiste tra i paesi a regime dittatoriale, nel quale è vietato agli oppositori di esprimersi, e il nostro, democratico, nel quale altri oppositori non possono manifestare liberamente le loro idee di critica, e magari di rifiuto di un sistema? Si tratterà anche di idee sbagliate, ma non si vede perché debba essere proibito esprimerle attraverso il cinema, se tutti possono sbandierarle dai balconi. E, anche senza andare al dibattito tra le fazioni politiche, si vorrebbe che la censura operasse con maggior senso di serietà, che indirizzasse i suoi strali verso quei registi che continuano a sfornare film senza alcuna importanza, senza scopo, senza speranza — i soli che siano veramente immorali, — e lasciasse in pace coloro che lavorano seriamente; sforzandosi di capire che la forza di una nazione non si fonda sullo sbandieramento dei destini più o meno supremi, ma sulla coscienza di quel che si vale, in bene ed in male. E non si dica che sono tanti e tanti gli argomenti di cui i cineasti potrebbero occuparsi: tra i tanti ci sono anche quelli: né si vede perché dovrebbe essere proibito occuparsene.

In quanto all'opera materna che tanto sta loro a cuore, sembra lecito chiedere ai censori che la svolgano con maggiore intelligenza. E' ridicolo impedire a delle persone normali di andare a vedere (spulcio qualche titolo, tra i tanti) *Topaze*, *Clochemerle* o *A Streetcar Named Desire*, come è ridicolo tagliuzzare brani di pellicola che si ritengono scabrosi. Che si prendano diversi provvedimenti: che si elevi, ad esempio, in certi casi, il limite delle proibizioni ad assistere alle proiezioni, portandolo a diciott'anni, e lo si faccia rigidamente osservare. Ma si finisca di considerare lo spettatore un deficiente o un vizioso, e il cinema un'arte destinata a rimanere forzatamente in sott'ordine rispetto alle altre.

Mi sembra che, detto in breve, questo sia il po' che si può chiedere ad una censura che sia decisa ad uscire dagli equivoci nei quali per ora è impastoiata, con grave pregiudizio e per il proprio prestigio, e per il nostro cinema. Se male ha da essere — ed è inevitabile che lo sia — che sia almeno il minore possibile.

GIUSEPPE SIBILLA



Tre film che hanno avuto guai con la censura: *All Quiet on the Western Front* di Milestone (pagina precedente), *A Streetcar Named Desire*, di Kazan (sopra) e *La Ronde* di Ophüls (sotto).





Giovani attrici italiane e straniere in Fanciulle di lusso, ambizioso e fallito bluff imperniato sulla "fama" di un regista straniero, Vorhaus, arrivato dall'America con una buona coorte di "dritti".

SPETTACOLI E ATTORI DI SECONDA MANO

QUALE ordinatore del "Colombo romano", una curiosa guida cittadina che cerca di fare il punto sulla situazione, sui gusti, sui tic, sulle novità e sulle anticaglie romane "oggi", avevo dato incarico a colleghi miei di curare qualche capitolo sul cinema, sulle "regioni" cinematografiche cittadine. Ne è uscito — sia pure a brani, — un buon panorama della nostra industria più leggera e svolazzante; un panorama preciso anche nei nomi, nei vizi, soprattutto nei modi di distribuirsi per la città l'industria e i suoi giochetti ora facili ora approssimativi. Gli articoli "di costume" come usa dirsi, han questo di buono, che se sono scritti da persone scanzonate e in regola con la grammatica, dicono sempre più di quanto pronuncino, e scottano dove toccano.

Golfiero Colonna, Pasquale Laurito — in modo particolare questi due, — senza fare concessioni hanno rivelato e descritto la bellissima facciata della nostra cinematografia. C'è stata una specie di gara di aggettivi, di svolazzi, di riccioli, di volute, di nomi greci romani francesi latini anglosassoni. Un dizionario speciale pare sia stato usato, con garbo, per avviare un discorso a lungo metraggio che da solo è un "documento" intorno agli usi e costumi cinematografici.

Ma uno di questi articoli ho dovuto però abolirlo. Era dedicato smaccatamente "contro" gli attori di seconda mano, gli attori usati, gli attori e le attrici, di qualunque nazionalità specie americana, che arrivano a Roma e s'infilano all'Excelsior in attesa di trovare una nuova scrittura da noi, Errol Flynn tanto per dire qualcuno, ormai scadutissimo, oppure que Frank Latimore

che da anni in Italia recita sempre in un modo dilettantesco e povero che nemmeno a "La Baracca" vorrebbero saperne di lui. E così via, nome su nome, ma in modo violento, tanto da farmi riflettere sulla opportunità di pubblicare uno scritto del genere, che avrebbe poi suscitato un vespaio di poco aiuto, alla brillante causa che voleva servire.

Tuttavia mi pare che l'argomento non manchi d'attualità. C'è molto vero nelle affermazioni che si sentono in giro, e di cui il mio cronista s'era fatto eco (un po' eccitata, un po' risentita forse): l'Italia, cioè Roma, è diventata la puppa degli attori smessi e dei peggiori registi d'America. Come si rimprovera ai nostri "divi" di prima misura di non far mai denunce fiscali esatte, "oneste", si rimprovera — in giro perlomeno — la diremo dilapidatrice generosità del nostro fisco che non impone sul lavoro degli stranieri le relative tasse. Chi lavora in America, le tasse ha da pagarle regolarmente, non gliele lasciano passare in alcuna maniera (e si veda — per averne un'idea, anche l'articolo che scrisse Emilio Cecchi nel 1940 a postilla — o quasi — del suo libro « America amara »). Del resto non si vede perché gli americani dovrebbero rinunciare a certi introiti che fan parte d'una consuetudine precisa e d'una moralità economica che tutti gli invidiano.

Gli inglesi, si dice in giro, dalle paghe detraggono sempre le tasse; giorni addietro sul quotidiano « Tempo » un articolo di C. M. Franzero informava che le traduzioni di Carlo Levi, Moravia, Pratolini eccetera, in Inghilterra, non sono così redditizie come si potrebbe pensare, nonostante le migliaia

di copie vendute di quei libri tradotti; per un curioso giro di percentuali, di copie regalate alla critica, di copie vendute fuori Inghilterra, alla resa dei conti i nostri scrittori finiscono per ottenere bassissimi benefici sui quali il fisco interviene con larghezza. E sempre a proposito dell'Inghilterra, la gente non dimentica tanto facilmente gli scherzi "sindacali" diremo giocati all'attrice Proclamer che non ha più potuto recitare a Londra per quanto provvista di regolare contratto secondo usa dirsi, e a un concertista che doveva esibirsi in una sala londinese (e anche lui sembra provvisto di contratto).

Ognuno in casa propria d'altronde è padrone di far come gli piace, e non saremo certamente noi a gettargli pietre addosso specie se ha avuto cura di chiudere gli usci, le finestre, le persiane e avvertire che non è "chez lui". Ma la politica della porta aperta praticata dai nostri produttori, la politica della mano tesa praticata dai nostri uffici e sottosegretariati e direzioni responsabili, andrebbe meglio in altre occasioni. Non si potrebbe graziosamente rivedere? E' proprio necessario che Roma e Cinecittà, che offre sempre il destro per farsi lodare molto dagli artisti che aspettano moltissimo da lei, che Roma e la Palatino o la Titanus o la Cines eccetera eccetera, divengano il "cestino" degli scarti della produzione USA o della produzione genericamente europea?

E' uscito in questi giorni un film con Raft; non so se l'abbiate visto; ma tutto, dal titolo alla sceneggiatura, sente di "americano"; sente di impostazione sull'attore che purtroppo, dopo essere stato uno schietto rappresentante del suo tempo e d'un certo genere cinematografico, d'un gusto e quasi d'una bellezza "tipo", oggi è decaduto. Il suo nome non serve né il cinema né la cassetta; non fa "chiamata" come dicono i noleggiatori. Era necessario?

Piuttosto dei produttori, si ha l'impressione che siano malamente informati della "resa" o della posizione degli ospiti illustri quelli che con gentile eufemismo vengono chiamati gli Uffici Competenti. Prendiamo per esempio la Cines, che per ben due volte s'è trovata davanti a un gioco di errori quasi diremmo "di persona" che son poi costati un bel po' di lavoro in più. Il primo caso si chiama Fanciulle di lusso, un modesto filmetto che stupisce sia stato fatto da tanta firma, che più volentieri vedremmo impegnata in produzioni "sperimentali", in produzioni "intelligenti" (L'edera, diremmo, o Altri tempi e anche Tempi d'oggi, che giustificano d'altronde la Cines sul mercato produttivo nostro). Questo filmetto piuttosto stupido è stato girato giovandosi della regia d'un certo Vorhaus o Vorhause, nome chiaramente tedesco, personaggio arrivato a Roma dall'America attorniato da un gruppo di "furbi" (o alla romana "dritti"), che promettendo sul mercato USA un certo "circuito" di sale (pare fosse il maggiore di tutti quelli noti, quello diremo delle maggiori ambizioni), ottennero tutto.

Fatti i conti, risultò infine: 1) che Vorhaus in America non aveva più possibilità di tornarci perché o scacciato o estromesso o in difficoltà con la politica migratoria degli Stati Uniti; 2) che il "circuito" che aveva servito di presentazione era un grosso bluff senza sostanza; 3) che il film venne rifiutato varie volte dalla censura, venne ta-

gliato, il dialogo ridotto e rifatto molte volte perché assolutamente inferiore a quelli solitamente stupidi italo-napoletani o dialettali. E come si può immaginare è stato un grosso fiasco economicamente. Non era meglio trascurare il nome tedesco o americano e le promesse di un "circuito" fasullo, incerto, e dar lavoro a un regista nuovo, a un esperimento coraggioso?

Non ho finito, e sono ancora con la Cines. Si tratta di Pabst e di quel suo vecchio stravecchio, antichissimo film girato l'anno passato a Roma: La voce del silenzio. Era necessario chiamare un regista che peggio per lui, nessuno vuol più da nessuna parte, né in Francia né in Germania né in Spagna né in America? L'idea originale di Zavattini era piuttosto annacquata, ma per il gusto ufficiale della censura sarebbe andata benissimo; solo che sarebbe stato meglio girarla secondo un gusto "romano" 1952-53, secondo formule italiane insomma, che non sono nemmeno oggi da buttare via, e invece (non lo sapevano che Pabst è restato là?) venne girato secondo un gusto semi-vienne-ese o semi-berlinese del 1928-33. Da quel tempo, dall'ultimo espressionismo a oggi, il cinema ha incontrato per la strada René Clair. De Sica, Rossellini, Castellani, il documentario, la Città nuda e altre interiezioni, e i vari matrimoni anche se incostanti, non sono mai stati sterili. Siamo pieni di figli spuri di questi incontri, e anche se bastardi, sono sempre di solidità e prepotenza e vigore maggiore dei film ultimi di Pabst.

A freddo, meraviglia che i produttori non capiscano queste cose. Maraviglia che si trovi gente disposta a mettere i soldi per avere un attore come Errol Flynn, il quale partecipa "per metà" alla produzione, dicono, portandosi quale valuta corrente. Egli è insomma il capitale che offre. Ma sono giochi che non reggono, e il suo film ultimo da settimane e settimane ristagna, e le cambiali e i protesti gli fan da cornice, adeguatamente.

"Maraviglia", si diceva; ma è un errore. Maraviglierebbe se i nostri produttori fossero davvero gente del mestiere. Una statistica recente ne mette in giro decine decine, a non finire. I più "seri" pare che non abbiano una media di tre film l'anno; gli altri ne hanno uno. Cioè un'avventura, un episodio o un avvenimento, fra un programma di cuoi e di mortadelle e una fornitura militare, o così pressappoco. E' chiaro che su questa gente piovuta coi soldi dalla provincia, caduta nelle mani di "producers" e di direttori di produzione avventati, furbi, che guardano ai soldi non ai solidi, e usano il cinema per fare i loro comodi interessi, — è chiaro che su tanti provinciali arrivati qua non si sa bene come, i nomi di Joan Fontaine per esempio o di Claudette Colbert o di qualunque altra diva che non parla italiano se non per dire "bello!" o anche "bellissimo!", fanno un grosso effetto. E quando queste promesse falliscono, ci son sempre le ragazze nostrane piene di gambe, di cosce fino alle ascelle, di seni, di sorrisi, di promesse, di forme. E il gioco è fatto; e il nostro cinema di qui a qualche anno di questo passo avrà bellissime fosse al Verano, al Monumentale, a San Michele, a Capodichino e altrove, con splendidi epitaffi scritti dai migliori sceneggiatori dei film di Rascel, di Totò e di Fabrizi.

RENATO GIANI



(Sopra): I registi stranieri si direbbe che in Italia non hanno fortuna: ecco Pabst mentre dirige il suo mediocre Voce del silenzio. (Sotto): Errol Flynn in Il maestro di Don Giovanni e Frank Latimore in A fil di spada: due attori ormai scaduti che in Italia han trovato la Mecca.





(Sopra, a sinistra): Alberto Lattuada mentre dirige una scena de *La spiaggia* con Martine Carol. (A destra, sotto e nella pagina seguente): Alcune inquadrature de *La spiaggia*, film che, indipendentemente da quello che potrà essere il risultato definitivo, si presenta con le carte in regola.

UN FILM CON LE CARTE IN REGOLA

ALBERTO LATTUADA è, senza ombra di dubbio, una delle figure di maggior rilievo del cinema italiano contemporaneo. Anche volendo prescindere dai risultati artistici da lui conseguiti in talune opere dotate di non comune coerenza (*Luci del Varietà* può valere da esempio), non si può negare che egli sia uno dei pochi registi su cui il cinema d'oggi può fare affidamento.

Se esiste (ed esiste) una crisi nella produzione italiana, bisogna tener presente che tale punto morto non potrà mai essere superato esclusivamente per merito di poche opere con decisi intendimenti artistici.

Per esempio, l'aristocratico isolamento di un Luchino Visconti, il quale, chiuso nella sua torre d'avorio, non scende quasi mai a patti con se stesso o con gli altri, limitandosi a dirigere le opere che gli sono congeniali (dispostissimo a rinunciare a girare per decine di anni qualora non possa seguire la sua ispirazione) è senz'altro ammirevole come sintomo di una esasperata coerenza artistica che non cede ai compromessi, ma non è forse altrettanto utile alla causa del nostro cinema. Esso, oltre che mezzo

espressivo, è anche industria intellettuale e non bisogna sottovalutare la necessità di un apporto serio, coscienzioso ed impegnato, anche se privo di fini dichiaratamente artistici.

In altre parole, abbiamo più bisogno di uomini di cinema, che non di geni, e Lattuada è proprio questo, un uomo di cinema, un regista che sa attendere il momento di realizzare il suo film, dirigendo nel frattempo opere tutt'altro che disdicevoli. E' presente in Lattuada una dignità professionale che non si smentisce mai. E, se per riuscire a dirigere *Il Cappotto*, deve prima sfornare *Anna* per ragioni di opportunità, egli sa realizzare anche questa opera minore con tale serietà e pulitezza formale che il film, oltre che un successo di box-office, rimane un esempio di come si possa ottenere un best-seller senza fare troppa violenza al proprio « mestiere » (nel senso più elevato della parola).

Di conseguenza, ogni film che Lattuada stia preparando è di notevole interesse per chi si occupi di cinema, ed è questa la ragione per cui abbiamo cercato di vedere il più a fondo possibile nell'opera cui il regi-

sta si sta dedicando attualmente a Spotorno: *La spiaggia*.

Il film sarà interpretato da Martine Carol, Raf Vallone, Clelia Matania, Carlo Romano, Mario Carotenuto, Nada Fiorelli, Nico Pepe, Carlo Bianco, Valeria Moriconi, Rosy Mazzacurati.

Una prima conversazione l'abbiamo avuta con Alberto Lattuada, in un momento di riposo: egli ci ha chiarito subito che, nei suoi intendimenti, *La spiaggia* non dovrà essere un film come *Anna* (vale a dire l'opera commerciale che gli consenta di farne un'altra che gli stia maggiormente a cuore), ma piuttosto un film umanamente impegnato, rientrando in quello studio minuto di caratteri e di situazioni che è tipico della recente produzione del regista. L'esame ambientale che s'era in precedenza appuntato sui retroscena di una piccola compagnia di guitti e sulle meschinità della burocrazia di un paesino, vuole adesso rivolgersi al mondo borghese di una spiaggia di lusso.

La vicenda è molto lineare: una piccola prostituta, Annamaria (Martine Carol) va a riprendere la sua bambina dalle suore cui è affidata, per portarla quindici giorni al ma-



re; la bimba è malata e la giovane donna prova per lei un affetto vero e sentito. In treno, verso la riviera, Annamaria è persuasa dai discorsi di un giovane, incontrato nello scompartimento, a scendere a Pontorno per passare qui la breve vacanza, ma tutti gli alberghi minori sono pieni e, quasi senza accorgersene, ella si ritrova ad alloggiare al Grand Hotel. Nell'ambiente della buona borghesia, ella, che è ritenuta una rispettabile vedova, viene accolta senza difficoltà e comincia ad assaporare il gusto di una vita normale. Poi lo scandalo: un tale che la conosce per quello che è giunge a Pontorno e la spiaggia è in subbuglio. Tutte le signore « perbene », che pure hanno anch'esse non poche « indulgenze » a carattere sessuale, le si schierano contro: solo a stenderle la mano, il sindaco del paese (cioè il giovane conosciuto in treno), ma anche la sua autorità riesce impotente. Interviene allora ad offrire una soluzione una strana figura di miliardario, che aveva dominato da lontano su tutta la vicenda: « Il mondo è fatto in una certa maniera — le dice — e non saremo noi a cambiarlo: nessuno le rimprovera di essere quello che è, ma di non aver avuto successo. Coraggio, prenda il mio braccio. È l'ultima chance che le resta... ». E, di fronte al « miliardo », tutta la gente si inchina.

Come si vede la trama è esile, con pochi avvenimenti ad effetto, si dà permettere al regista di dedicare molto tempo all'esame minuzioso di questa vuota società. Lattuada ha intenzione di puntare molto sulla definizione di tale ambiente: molta parte della sceneggiatura, infatti, è dedicata proprio allo studio di costume: il quadro è molto grande ed i dettagli che vengono in luce sono numerosi.

E' tutto un intrecciarsi di storie indipendenti fra loro e pure tendenti ad una certa unità, in virtù del tenue legame ambientale che le avvince: è evidente che si aspira alla realizzazione di un film corale, nel senso che lo sfondo dovrà avere, nell'economia del racconto, un'importanza piuttosto rilevante. Con tutto questo, si noti, — tiene a precisare Lattuada — il film non vuole essere sociale (nel senso politico che viene usualmente attribuito a questa parola), non intende essere una denuncia in senso classista, ma soltanto l'esame di una classe sociale da un punto di vista di costume.

Oltre a questa impostazione generale del film, occorre ricordare che l'interesse del regista si rivolgerà anche verso la caratte-

rizzazione "a tutto tondo" di alcuni (pochi) personaggi, nei quali si può ritrovare più dichiarata l'intenzione di uno studio psicologico scavato: in special modo quello di Annamaria e del miliardario.

Della prima verrà sottolineato, in modo assai accentuato, l'attrazione profondamente umana della "outcast" verso tutto ciò che è borghese, verso tutto ciò che rappresenta per lei rispettabilità, ordine, abitudine. Dell'altro lo strano impasto di cinismo, di amoralità, di indifferenza (è l'uomo che, dall'alto della sua terrazza, guarda il prossimo con il binocolo. « L'uomo che guarda le formiche » l'ha definito Lattuada) ed al tempo stesso di umana comprensione.

Terzo motivo fondamentale dell'opera: il gusto per il paesaggio, l'omaggio alla riviera. Lattuada, da buon milanese, ricorda, con nostalgia, le estati trascorse a Noli nella sua giovinezza ed il senso di gioia fisica derivante dai luoghi, dal sole, dal clima; in un primo tempo aveva pensato di girare il film proprio a Noli, poi esigenze tecniche lo hanno fatto scegliere Spotorno. Il soggetto è dello stesso Lattuada che l'ha anche sceneggiato in collaborazione con Malerba, Sonogo e Spaak. Egli vorrebbe riuscire a ricreare l'atmosfera che ricorda, far rivivere allo spettatore una sua esperienza personale, suscitando una sensazione di gioiosa tranquillità.

Sotto tale punto di vista (per tornare al racconto) ci pare che la riviera possa valere a rendere, visivamente, in modo abbastanza aderente il desiderio di evasione, di "pulizia" (nel senso meno letterale) che anima la piccola prostituta, la quale cerca di fuggire

da un mondo, per entrare in un altro che le pare quanto di meglio possa esservi. Molto dell'incanto del paesaggio sarà ricreato dal colore. Il film viene ripreso in Ferraniacolor e Lattuada si mostra assai soddisfatto dei risultati conseguiti, molto del merito dei quali — si affretta a soggiungere — deve riconoscersi a Mario Craveri, l'operatore di *Magia Verde*.

L'uso del colore inibisce, d'altro canto, i frequenti e complicati movimenti di macchina, in quanto, per poter riprendere, è necessaria un'illuminazione molto maggiore di quella consueta e, di conseguenza, per effettuare, per esempio, una panoramica, si renderebbe necessario un parco lampade troppo grande. Ma Lattuada non si è detto

eccessivamente disturbato da questo fatto, in quanto egli non ha l'abitudine di valersi troppo spesso di movimenti di camera. « Preferisco riprendere prevalentemente a camera fissa — ci ha confessato — giocando piuttosto sul movimento creato dal montaggio ».

L'interprete femminile — come sappiamo — è Martine Carol: tenuto conto del carattere divistico di buona parte delle precedenti interpretazioni dell'attrice, ci siamo interessati di conoscere il giudizio di Lattuada, in considerazione del ruolo di rilevante impegno umano che le è stato ora affidato.

Il regista milanese si è dichiarato piuttosto ottimista e ci ha fatto presente che la sensibilità recitativa della Carol si è affina-



ta notevolmente da qualche anno a questa parte; oltre a ciò egli trova che la "star" francese, possiede anche un certo "physique du rôle" per il personaggio che interpreterà, dotata com'è di una bellezza aggressiva, ma non troppo sofisticata, il che corrisponde perfettamente alla caratterizzazione fisica che Lattuada vuol dare alla figura di Annamaria. Lo stesso giudizio sull'attrice ci è stato ripetuto anche dall'assistente alla regia Luciana Momigliano: anche lei ci ha confermato che la Carol sta dimostrandosi interprete tutt'altro che legnosa o statica. Inoltre ella ha abbandonato la sapiente valorizzazione degli innegabili pregi fisici che l'hanno resa famosa, si è costretta in questa parte umile e sofferta e, quel che più conta,



pare sia riuscita a "calarsi" nel personaggio in modo abbastanza persuasivo.

Ci siamo poi permessi di esprimere alla Momigliano il dubbio che ci tormentava sino dall'incontro con Lattuada: com'è possibile fondere i due motivi ambientali del film (la satira di costume e l'omaggio alla riviera) elementi fra loro così eterogenei? La Momigliano ci ha spiegato che, secondo lei, la sutura può esser data dalla persona del sindaco, l'uomo che ama i luoghi in cui è nato, che cerca in ogni modo di abbellire la propria città e serve da anello di congiunzione fra la figura della prostituta innamorata del sole ed il mondo borghese che la attornia.

Ci rendiamo perfettamente conto, d'altra parte, che è impossibile accertare a priori come la sutura avverrà e se avverrà; le intenzioni del regista, le interpretazioni dell'assistente o la lettura della sceneggiatura possono servire soltanto come indicazione di intenti perseguiti o di mezzi di cui ci si intende valere per superare il punto morto; una risposta definitiva potrà darla, però, soltanto il film terminato. Troppe volte, nel cinema, *impasse* di questo genere sono stati superati senza alcuna difficoltà per merito esclusivo dell'abilità del regista.

Avremmo voluto avere anche una breve intervista con Aldo Buzzi, l'aiuto regista, ma l'uomo — per definizione — più affaccendato della troupe, era realmente troppo affaccendato ed abbiamo dovuto limitarci a scambiare con lui poche parole.

La giornata si è chiusa con una lunga chiacchierata con Raf Vallone: abbiamo rilevato subito con lui, come egli si trovi impegnato in questo film in un ruolo (il sindaco) che si distacca notevolmente dai personaggi angosciati o letterariamente rurali ai quali è stato ancorato in tante delle sue passate interpretazioni.

Egli ci risponde subito di essere "attore" e di gradire per ciò che gli vengano affidati ruoli fra loro eterogenei: il cliché Vallone — ci dice — nasce dalla poca fantasia degli scrittori che non riescono a vedere nulla di originale, limitandosi a continuare a guardare le cose con gli occhi di chi li ha preceduti.

Come naturale, si passa a parlare poi della crisi del cinema italiano. Anche Vallone trova che il punto dolente della situazione è dato proprio dalla mancanza di persone che considerino il cinema come il proprio mestiere e non come un espediente di vita, oppure un'avventurosa esperienza.

Sotto questo punto di vista, bisogna riconoscerlo, un film come *La spiaggia* con un credito così ricco di scaltriti professionisti (basti ricordare la partecipazione di Spaak e di Craveri) dovrebbe dare ogni garanzia di essere elaborato e realizzato con serietà di intenti.

Il risultato finale lo conosceremo soltanto dopo la "prima", ma si può dire senza altro che, per lo meno, il film ha tutte le sue carte in regola. Se poi ci sarà qualche cosa di più, se la materia verrà nobilitata in modo da elevarsi al di sopra delle premesse puramente tecniche, tanto meglio.

SERGIO DE SANTIS



(Sopra) Steno mentre dirige *Cinema d'altri tempi*, truccato per prendere parte, come attore, a una comica nello stile dell'epoca. (In fondo alla pagina) La "diva" (Lea Padovani) si suicida.

CINEMA D'ALTRI TEMPI

NEI TEATRI di posa del Centro Sperimentale di Cinematografia sono appena terminate le riprese del film in Ferrania-color *Cinema d'altri tempi* (o *Vecchio cinema italiano*): e forse non solo il caso ma si direbbe quasi anche la materia del film hanno voluto riunire nella stessa troupe un gruppo di ex allievi del Centro. Dal regista Steno al suo aiuto Lucio Fulci, dal costumista e arredatore Piero Gherardi allo scenografo Beni Montresor, dalla segretaria di edizione Liana Ferri al truccatore Euclide Santoli, tutti i componenti la troupe tecnica (tranne l'operatore, che è Marco Scarpelli) provengono infatti dal Centro: ed è questa forse la ragione per cui — secondo quanto ci confermava uno dei produttori, Arrigo Colombo, anch'egli ex allievo della scuola, che assieme a Giorgio Papi ha prodotto *Cinema d'altri tempi* — la lavorazione si è svolta in un'eccezionale atmosfera di affiatamento, non sempre reperibile, purtroppo, nella consuetudine della produzione corrente.

Tale felice incontro di collaboratori, i quali hanno frequentato le stesse aule magari in epoche diverse e lontane nel tempo, come si diceva non può considerarsi — anche se in pratica lo è — soltanto casuale, data la materia stessa del film, che come indica il titolo, vuole rievocare l'epoca d'oro del cinema muto italiano che quasi tutti gli ex allievi hanno avuto fra l'altro occasione di conoscere direttamente dai film della Cineteca del Centro, anche prima che gran parte del patrimonio di questa venisse prelevato dai tedeschi durante la guerra e trasportato in Germania.

E' evidente che in nessun'altra arte come nel cinema, dove fatti ed elementi di natura tutt'altro che artistica hanno più spesso la prevalenza, appare verificabile la piena possibilità dell'« autocritica »: il cinema anzi è forse la sola arte cui sia consentito senza scandalo alcuno, di fare con i suoi stessi mezzi il verso a se stessa, ripropo-

nendo a distanza di anni cose e persone dimenticate, sottolineandone la caducità e denunziandone implicitamente, se occorre, la non-artisticità. Gli è che il cinematografo rimane purtroppo il più delle volte irrimediabilmente legato ad una determinata epoca: ed è proprio in quanto ora commovente ora ridicolo specchio del costume di un certo periodo e insostituibile documentazione della « moda » (intesa non solo come foggia del vestire, ma anche come negli atteggiamenti, nel modo di reagire dinanzi a determinati fenomeni, ecc.) che esso presta il fianco agli strali dell'ironia. E' assai diffuso ad esempio il quadro convenzionale che rappresenta agli occhi del pubblico d'oggi il cinema del passato, di cui sono divenuti quasi proverbiali il frenetico agitarsi delle ombre sullo schermo, il silenzioso dialogare degli attori boccheggianti, il gestire magniloquente o subdolo dei personaggi maschili, o quello serpentino e avviluppante delle immancabili « dive »: ma che cosa nascondeva quell'assurda esaltazione, cosa c'era dietro quella « finzione » portata alle sue estreme conseguenze? Quali erano



i motivi di certi eccessi, le ragioni di certe incongruenze? Ecco quel che il cinema dei nostri giorni dovrebbe cercare di scoprire.

Il cinema, come è noto, ha cominciato assai presto a farsi beffe del proprio mondo bugiardo e arruffato, prendendo di mira gli aspetti più curiosi e vulnerabili di un ambiente quanto mai insolito per il pubblico, visto « fra le quinte », o meglio « al di là » dello schermo: basti ricordare una fra le più illustri delle sue prime autocaricature, cioè il *Behind the Screen* di Chaplin, e via via *Movie Crazy*, *Show People*, *Shooting Stars* e in genere tutti quei film ambientati nel cinema contemporaneo, da *Bombshell* a *A Star is Born*, da *Bellissima* a *La signora senza camelie*. Ma solo a questi ultimi anni risale, naturalmente, la critica « retrospettiva », diretta cioè al cinema di una volta e basata essenzialmente sulle manchevolezze di una tecnica imperfetta oppure sulle stravaganze di un ambiente passato di moda. Si pensi ad esempio al trascorso mondo cinematografico degli Stati Uniti d'America, che però non si può dire abbia trovato a tutt'oggi un'adeguata descrizione: le fugaci o sommarie evocazioni contenute ad esempio in *Hollywood Cavalcade* o in *Singin' in the Rain*, in *Valentino* o in *You're my Everything*, in *The Perils of Pauline* o in *Incendiary Blonde*, sono quasi sempre affidate ad effetti più o meno pittoreschi in senso esteriore, anche se a volte sulla scorta di una documentazione abbastanza precisa, senza tuttavia giungere mai a un autentico approfondimento. Più puntuali e calzanti per lo meno in senso polemico, sono senza dubbio la convulsa ricostruzione dell'epoca muta in *Dreamboat* o la sua tragica sopravvivenza al giorno d'oggi in *Sunset Boulevard*: due film tuttavia nei quali il passato appare solo di riflesso e non è mai visto direttamente. Ma forse soltanto Clair, con *Le silence est d'or* ha finora saputo accostarsi con autentica ispirazione e con uno stile preciso al mondo del cinema di una volta: la sua felice rievocazione in chiave garbatamente ironica e ad un tempo patetica dei primitivi francesi, serve infatti da sfondo a una storia umanamente approfondita, e a tutta una serie di figure, rese credibili persino nei loro aspetti più macchietistici.

Una vera miniera di fatti e di personaggi, di cui ogni proiezione retrospettiva ci restituisce l'inconfondibile clima sotto la magica evidenza di una stilizzazione che anche se non raggiunge l'arte pare trovare



(Sopra) La Padovani e Walter Chiari in un tipico « si gira » dell'epoca, in *Cinema d'altri tempi*. Sotto) Altre due scene del film: la «diva» (Lea Padovani) che durante la guerra canta per i soldati (a sinistra); e il regista (Walter Chiari), la diva (sempre la Padovani) e l'operatore (Gianni Cavalieri) nell'ironica ricostruzione di una vecchia scena di «lavorazione» (a destra).

una ragione d'essere proprio nella sua ostentata esasperazione, è certamente il mondo del vecchio cinema italiano: un mondo che ci appare oggi come nettamente diviso e quasi combattuto fra la vacua visiosità del peggiore dannunzianesimo e la disadorna concretezza del verismo, i due indirizzi fondamentali della cultura italiana del tempo, corrispondenti esattamente alle due strade nelle quali bene o male — e con maggiore o minore consapevolezza — si articolò la stessa fisionomia stilistica della nostra cinematografia. La ricostruzione « storica » e il dramma della malavita, l'intrigo salottiero e la « tranche de vie », gli ambienti fastosi e mastodontici e i vicoli squalidi: fra questi estremi si agitano, ciascuno nella propria « sfera » d'azione, i fantasmi di « Maciste » e di « Za la Mort », di Lyda Borelli e di Francesca Bertini. Dinanzi a *Cabiria* e a tutto il cinema paludato e altisonante che a questo prestigioso titolo fa capo, sta ad esempio la serie popolare della *Topi grigi* e in genere dei film di Emilio Ghione; come accanto a *Ma l'amor mio non muore!* o a *Rapsodia satanica* ci sono *Sperduti nel buio* o *Assunta Spina*. Anzi in particolare, le figure inconfondibili di due pregevoli attrici, la Borelli e la Bertini, diven-

gono rispettivamente i precisi simboli dei due atteggiamenti: dannunziana, preraffaellita, aulica la prima, quanto digiacomiana, veristica, regionale la seconda.

Non è certo un compito facile trovare la formula che scoprendo i motivi delle apparenti contraddizioni del nostro cinema muto, riesca ad un tempo a restituirne intatto lo spirito giustificandone le intemperanze e collocandone le manifestazioni universalmente più note (non solo da parte degli studiosi di storia del cinema) in una puntualizzata prospettiva storica che di un'intera epoca tracci un quadro sintetico ma eloquente sul piano del costume.

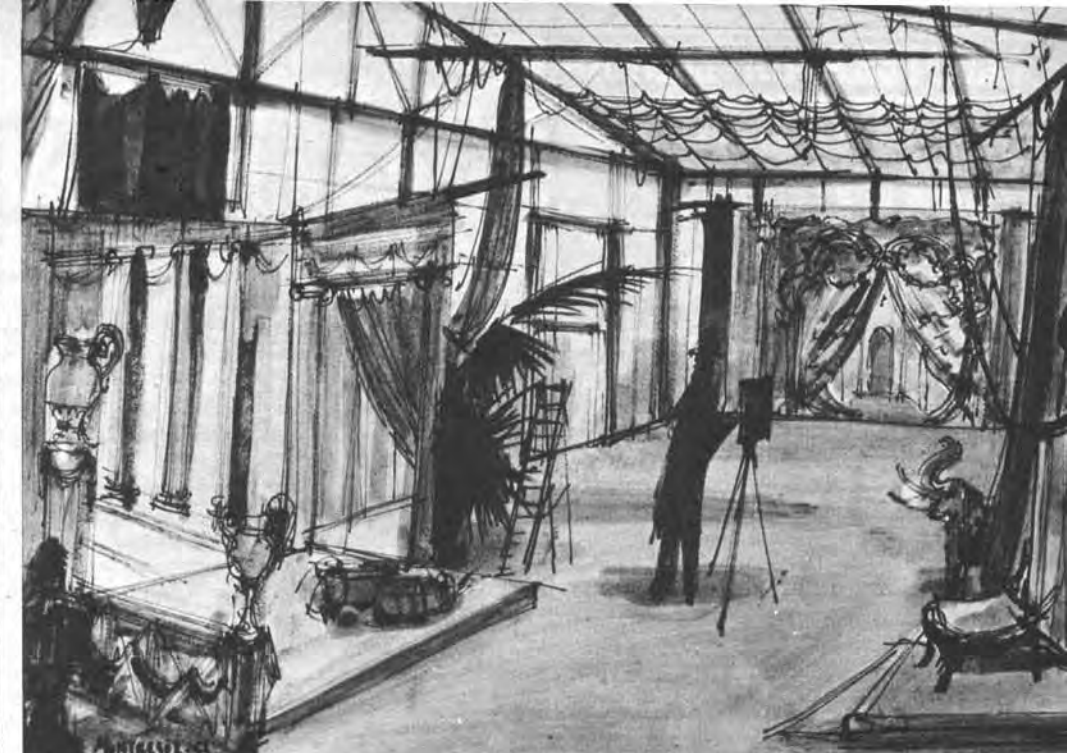
Secondo la recente tradizione inaugurata, come si è detto, in modo impreciso dal cinema americano e resa valida da Clair, anche *Cinema d'altri tempi* si propone di farlo attraverso il pericoloso e impegnativo filtro della satira, pur se attenuato — a quanto pare — da un'impostazione che oscilla fra la farsa e la commedia leggera, cui non manca persino un nostalgico tocco di direi inevitabile rimpianto.

Il soggetto del film, opera di Stefano Vanzina, Agenore Incrocci e Furio Scarpelli, è costruito su elementi inventati ma che più o meno vagamente si rifanno, su un piano





Alcune inquadrature e bozzetti di scene di Cinema d'altri tempi. (Sopra e sotto): Due scene al «Gatto grigio» con «Za l'Amour» (Maurice Teynac) e un bozzetto di Beni Montresor per la ricostruzione di una bottigliera romana. (A destra, in alto): Un teatro di posa, a vetri, ricostruito per una scena del film, e il relativo bozzetto, sempre di Montresor. (A destra, nell'altra pagina): L'esterno d'un vecchio cinematografo e il bozzetto di Montresor che è servito per la ricostruzione.



di moderata allusività, a episodi accaduti e a personaggi esistiti nella realtà. Esso narra infatti la storia di una contadina che, capitata nell'ambiente del cinema, diventa una celebre «diva» e finisce per sposare il regista che l'ha scoperta, mentre l'attore «Za l'Amour» che nel frattempo è riuscito a fare di lei una donna raffinata ed elegante, muore in miseria in un ospedale. Il regista, spiritato e nevristenico secondo il tradizionale ritratto dei «pionieri» è Walter Chiari, la «diva» capricciosa e «menichelliana» è Lea Padovani, e «Za l'Amour» il cadaverico «viveur» nonché «apache» gentiluomo è Maurice Teynac; accanto ai protagonisti appaiono Jean Richard che è l'attore comico, Luigi Pavese che è il produttore, Gianni Cavalleri che è l'operatore, Mirella Gagliardi nel ruolo di una «divetta» e Peter Trent in quello di un conte francese che secondo la moda dell'epoca si innamora invariabilmente dell'attrice. La vicenda che si inizia al tempo del Giro Ciclistico d'Italia del 1908, proprio nel corso del quale la macchina dei cineasti, al seguito del Giro, invade l'orto della futura «diva», e si conclude con la morte di «Za l'Amour», avrebbe — pare — l'ambiziosa intenzione di abbracciare, anche se per sommi capi, l'intera parabola del nostro cinema muto, il cui crollo industriale e la cui decadenza artistica nel primo dopoguerra, dinanzi alla schiacciante invadenza del giovane cinema americano, paiono dichiaratamente simboleggiati nella romantica figura di «Za l'Amour» (il cui elemento più allusivo sarà tuttavia probabilmente lo pseudonimo, insieme alla truccatura e al costume), un personaggio-chiave, dunque, nel quale soggettisti e sceneggiatori hanno di proposito concentrato gli aspetti più spettacolari di un decadentismo di maniera. A questa unilaterale e volutamente convenzionale impostazione che non pretende affatto di fare un fedele e completo ritratto di Emilio Ghione, non è certo estraneo lo stesso regista; il quale già una quindicina di anni fa aveva dato alcune paradossali e spiritose definizioni del personaggio (di cui «Za l'Amour» sarà soltanto una pittoresca

reminiscenza) da lui umoristicamente descritto nei seguenti termini: «...il francobollo commemorativo dell'epoca in cui tutto odorava di Paris, in cui anche i rubinetti delle cucine versavano "champagne", in cui i metropolitani per le strade regolavano solo la circolazione di "apaches" e "gigolettes"... Per forza vi doveste soprannominare Za la Mort, così come per forza i profumieri dovevano chiamare i profumi Parfum d'Orient: per imporsi alla generazione dei piegabaffi bisognava prendere il vocabolario e tradursi in francese...» (Steno: «72 righe su misura: Za la Mort»). Abbastanza significativo e sintomatico è infine il fatto che a sostenere tale ruolo sia stato chiamato appunto un attore francese. Comunque, più che sulla vicenda in se stessa che sarà forse un semplice pretesto narrativo o sulla fedeltà storica a fatti e personaggi realmente esistiti — non sempre possibile nel cinema o assolutamente necessaria, dato anche il tono caricaturale del film e la sua prevalente impostazione farsesca — Cinema d'altri tempi, a giudicare anche dalle prime fotografie, sembra voglia puntare essenzialmente sul gusto figurativo e sul divertimento quasi automatico della rievocazione: varie parti di esso, ad esempio, quelle «retrospettive», che saranno ovviamente in bianco e nero, (mentre tutto il film è a colori), vogliono ricostruire fedelmente lo stile e il ritmo dei film di una volta, mentre il tono fondamentale delle scenografie (e non solo di quelle dei «si gira» dell'epoca, ma fin dove possibile persino di quelle reali) dovrebbe apparire — almeno nelle intenzioni dello scenografo — piatto e sbiadito, quasi che tutto quanto si vedrà sullo schermo sembri sorgere da un ingiallito album di fotografie.

Aspettavamo da tempo un film sul vecchio cinema italiano, e confessiamo di attendere la prova di Steno e dei suoi appassionati collaboratori con viva curiosità: saranno essi riusciti a penetrare nello spirito di una materia così ricca di suggestioni e in certi casi davvero inedita e a svegliare dal lungo sonno i dissanguati fantasmi del nostro «cinema d'altri tempi»?

FAUSTO MONTESANTI



TELEVISIONE E FILM A CONGRESSO

AL PUBBLICO dibattito sulla televisione e sul film tenutosi durante il Festival Cinematografico di Edimburgo e durato due giorni, c'era nell'atmosfera un po' di quella eccitazione dell'epoca del film muto, quando l'avanguardia era attiva e si faceva sentire in Francia, o dei giorni del 1930, quando il documentario inglese stava cercando la sua strada in mezzo a un pelago infinito di discussioni. Il nuovo e insoluto problema che ci accingevamo a discutere era quello delle relazioni fra il cinema — e la forma artistica del film — e la sua nuova rivale, la televisione.

I principali oratori appartenevano a tre paesi: Gran Bretagna, Francia e America e rappresentavano i produttori di documentari (c'erano fra questi Basil Wright e Paul Rotha), i produttori di film per la televisione, un avvocato della televisione commerciale britannica (che parlò contro l'attuale monopolio della BBC), un rappresentante d'America il quale si occupa dei programmi educativi organizzati per la televisione dall'università nel Middle West, e due rappresentanti dell'UNESCO di Parigi. Con tanti oratori, inclusi molti del pubblico, vi furono più argomenti accennati che conclusioni e accordi presi. Ma tutti ci rendemmo conto che la nostra generazione ha il privilegio di essere responsabile del modo con cui si inizierà a far funzionare un nuovo mezzo di diffusione che, con tutta probabilità, diverrà più influente del cinema e della radio messi insieme. E il fatto che, sempre più e dovunque (specialmente in America), aumenti la tendenza ad adoperare nei programmi televisivi materiale filmato stringe ancor più il vincolo fra questi due mezzi così diversi.

Per darvi un'idea di quanto è stato detto in otto ore di discussione da sedici oratori, accennerò agli argomenti che sono ritornati più spesso alla ribalta.

Il primo gruppo di problemi riguarda l'organizzazione e l'economia della TV.

In Gran Bretagna il costo della televisione è ammortizzato dalle tasse d'abbonamento pagate dagli utenti del servizio radiofonico della BBC e dagli utenti della televisione; vale a dire che la radio aiuta a sovvenzionare la televisione. In America, chi paga i programmi televisivi è il cliente che fa la pubblicità.

Gli oratori di tutte le nazioni convennero che dovrebbe esserci qualche forma di pubblica responsabilità circa il modo con cui sono organizzati i programmi della TV, tanto se questa si basa completamente su interessi commerciali, come in America, oppure se è interamente retta da qualche ente pubblico come in Gran Bretagna, dove tuttavia la televisione commerciale entrerà fra breve in concorrenza con il servizio della BBC.

Vi fu un'accesa discussione da parte di coloro che sostenevano essere la televisione commerciale una cosa distinta da quella non commerciale; si concluse che c'era una notevole differenza fra la televisione commerciale e quella con programmi "offerti". La televisione commerciale funziona all'incirca come un giornale: accetta gli avvisi pubblicitari, però si riserva l'iniziativa e il controllo di tutti i suoi programmi. La televisione con programmi "offerti" permette invece alla ditta che paga la pubblicità di controllare i programmi da essa finanziati.

La conclusione generale fu che la televisione commerciale, benché tuttora passibile di abusi da parte di propagandisti meno scrupolosi, era più socialmente responsabile della televisione finanziata.

Vennero discussi anche i problemi della concorrenza fra TV e cinema. Ho avuto la sensazione che nessuno degli oratori pensasse che il cinema possa essere eliminato da un migliore e maggiore sviluppo della televisione. La gente si diventerà sempre a uscire di casa e a far parte del pubblico numeroso e vivo delle sale cinematografiche.

che: ci terrà ancora a veder proiettare quei film che richiedono le costose risorse della produzione elaborata, in teatro di posa e in esterni, e che possono essere proiettati in modo vantaggioso soltanto sui grandi schermi del cinema. Inoltre soltanto nella sala cinematografica si può proiettare con il giusto rilievo quel genere di film caratterizzati da una presentazione e da una interpretazione artistiche, e che richiedono la preparazione più attenta e minuziosa, e quindi più costosa. La televisione è fondamentalmente un mezzo di svago domestico, il cui pubblico, benché vasto, si raduna in piccoli gruppi nella propria casa, per godere, con gli altri membri della famiglia, alcune ore al giorno di divertimento vario. E' facile comprendere, quindi, che mentre il cinema verrà a rappresentare il divertimento eccezionale, per il quale vale la pena di uscire di casa e di pagare il prezzo del biglietto, la televisione sarà il divertimento sempre a portata di mano in casa. Ciascun mezzo appagherà le nuove esigenze del pubblico in maniere differenti, anche se talvolta sovrapponendosi l'uno all'altro. Il film girato apposta per la televisione sarà prodotto con una tecnica diversa e molto meno elaborata di quello prodotto per il cinema: più numerosi i primi piani e pochi i cambiamenti di quadri dovuti a diverse angolazioni della macchina da presa.

Alla conferenza di Edimburgo tutti furono d'accordo su questo punto: le continue variazioni che possono tanto arricchire l'interpretazione di un dramma in un film per il cinema, risultano spesso semplicemente senza scopo o addirittura irritanti sul piccolo schermo dell'apparecchio televisivo. L'efficacia della TV non consiste nelle elaborate composizioni fotografiche e nel ritmo degli stacchi, ma nella sincerità dell'interpretazione da parte degli attori o dello *speaker*, che quasi sempre recitano in primo piano.

La Outside Broadcast, con l'immediato contatto che crea fra lo spettatore in casa e gli avvenimenti del mondo esterno, fa della televisione una delle forze che esercitano maggiore influenza nel nostro tempo: ma la genuina arte del film non sarà mai soppiantata da queste nuove forze di svago visivo e informativo. Esse dovrebbero svilupparsi parallelamente al cinema vero e proprio; e l'affanno con cui Hollywood ha presentato di colpo tante novità, come il "grande schermo" e la 3D, non costituisce un'effettiva risposta alla televisione. La vera risposta sta nei film di sempre migliore qualità.

Mi limito poi ad accennare soltanto a un ultimo argomento di discussione: l'importanza, sottolineata ad Edimburgo dagli oratori dell'UNESCO, di creare una conveniente organizzazione per lo scambio dei programmi televisivi "incisi". Per quanto i vari servizi inglesi di televisione siano attualmente locali, non passerà molto tempo che diventeranno internazionali. Tale organizzazione servirà a colmare il difetto cronico della televisione: la necessità di un numero di attori più grande di quello che un solo paese possa fornire onde mantenere un alto livello di svago e di informazione durante le ore, che vanno sempre aumentando, dei programmi televisivi nella settimana.

ROGER MANVELL

Attori cinematografici e televisione: il cow-boy cantante Gene Autrey mentre sta osservando, sullo schermo televisivo, un altro famoso cow-boy dello schermo: Billy Boyd (Hopalong Cassidy).



1903-1953

IL PRIMO WESTERN HA MEZZO SECOLO



PROPRIO mezzo secolo fa, ossia nell'autunno 1903, veniva presentato al pubblico newyorkese il primo « western »: *The Great Train Robbery*, realizzato da Edwin S. Porter, per conto della Edison.

Terry Ramsaye, nella sua storia del cinema, « A Million and One Nights », racconta le circostanze che indussero il regista della Edison a realizzare *The Great Train Robbery*.

Dopo aver girato *The Life of an American Fireman*, Porter « si accinse casualmente a realizzare un soggetto di scarsa importanza cinematografica ma che ha però segnato il punto di transizione per un importante sviluppo della concezione del film a soggetto. Nel dipartimento pubblicitario della ferrovia Delaware, Lackawanna & Western c'era un certo Wendel P. Colton, un giovane che aveva avuto un'idea di notevole successo pubblicitario: la famosa "Phoebe Snow" che viaggia sulla "Road of Anthracite" (Strada dell'antracite) su un ritmo di cavallo a dondolo dei carri in corsa senza sporcare minimamente i suoi vestiti.

« Una modella da fotografo, Marie Murray (r) fu scelta da Porter per interpretare una versione cinematografica del ruolo di "Phoebe Snow", che fu girata sulla linea del Lackawanna, il che pose Porter in buoni rapporti con i funzionari di tale ferrovia. Fatto, questo, che fu fecondo di conseguenze.

« Poco tempo dopo, un giorno in cui Porter stava parlando di possibili attori, per alcuni brani d'una commediola, con l'acrobata scenografo e giocoliere Billy Martinetti, questi gli suggerì: "Conosco io un tale che fa parte d'una compagnia ambulante e recita in *The Great Train Robbery*".

« Questo titolo diede a Porter un'idea geniale. *The Great Train Robbery* era una produzione teatrale e non aveva nessun rapporto con il film che derivò poi da questa casuale menzione. Porter elaborò la propria idea, scrisse un memorandum sulle scene d'una semplice storia d'assalto a un treno, con un inseguimento, un episodio di ballo in un saloon e una fuga e con questo compì un passo avanti nell'ambito creativo di ciò ch'era stato *The Life of an American Fireman*.

« Porter iniziò *The Great Train Robbery* nell'autunno del 1903 e si preoccupò della scelta del cast. A quel tempo le panchine di Union Square, il posto di ritrovo degli attori di varietà e degli Amletti misconosciuti, costituivano la riserva di caccia della Biograph, della Edison e della Vitagraph in cerca di interpreti. Ma questo film richiedeva qualcosa di più speciale, degli "stunt-actor" (cioè degli attori che potessero interpretare anche parti rischiose).

« Frank Hanaway, un attore che aveva fatto parte della cavalleria statunitense si lasciò persuadere a recitare nel film perché occorreva un uomo che sapesse cadere da un cavallo lanciato al galoppo senza uccidersi, e per la parte del capo-bandito fu scelto George Barnes, un attore dell'Huber Museum, locale di varietà della 14ª Strada. In questa occasione si presentò allo studio della Edison anche un attore di vaudeville che aveva un proprio sketch da lanciare e cercava una possibile scrittura. Era Max Aronson, che per una delle consuete trasmutazioni teatrali di nomi era diventato a quel tempo Max Anderson: poco più tardi un successivo stadio di questo processo di trasformazione lo faceva diventare G.M. Anderson ed è lo stesso attore che divenne poi famoso col nome di "Broncho Billy", ma questa è tutt'altra storia. "Sapete cavalcare, Anderson?" gli fu chiesto. "Sono nato su un cavallo e cresciuto nel Missouri" fu l'asciutta risposta, pronunciata coi rudi modi propri del west. Aronson proveniva da St. Louis. "Sta bene" decise Porter "farete il bandito in questo film".

« Indi Porter convinse la Lackawanna a cederli a noleggio un



Edwin S. Porter, regista ed operatore di *The Great Train Robbery*.

treno speciale e le scene ferroviarie furono girate vicino a Paterson, nel New Jersey. In uno dei momenti più emozionanti, il fuochista, sostituito da un fantoccio, veniva gettato dal treno in corsa mentre questo si approssimava ad un alto ponte sul fiume Passaic. Il fantoccio cadde su un sottostante palo, proprio di fronte ad un convoglio che sopraggiungeva. Con un improvviso stridere dei freni d'emergenza il convoglio si fermò bruscamente provocando strilli e spavento tra i passeggeri: e quando le involontarie vittime dell'incidente scopersero l'inganno ne seguì uno schiamazzo.

« Le scene di cavalcata furono girate nelle foreste dell'Essex County Park, pure nel New Jersey. Porter, con i suoi attori, partì da una scuderia del West Orange che dava cavalli a nolo e tutta la troupe si diresse, cavalcando, verso la località in cui si dovevano girare le scene. Quando arrivarono a destinazione constatarono che mancava Max Anderson e poiché era ormai troppo tardi, oltretutto troppo dispendioso, per cambiare il programma di lavoro a causa della mancanza di un attore, Porter lo doppiò e tirò avanti. Essex Park risuonò così di violenti galoppi e di spari fragorosi.

« Alla sera, nel riportare i cavalli alla scuderia, Porter assunse



Marie Murray, «Phoebe Snow» in *The Road of Anthracite* di Porter.

informazioni sulla scomparsa di Anderson. "Ho perduto un uomo lungo la strada, si sa qualcosa di lui?". "Oh, quel bel tipo? Il cavallo se l'è trascinato attorno al blocco di case in fondo alla strada ed egli dopo averlo ricondotto indietro ha preso il treno per New York". Così si propagò la leggenda del primo "exploit" equestre di Broncho Billy. Nel film quindi Anderson appare soltanto nelle scene del treno. Marie Murray, la modella di "Phoebe Snow" compare invece nelle scene del ballo.

«*The Great Train Robbery*, ritmata con "inserts" (inserti) e "cutbacks" (ritorni indietro) nell'autentico stile cinematografico, termina con un pugno nell'occhio, costituito da un primo piano di Barnes impersonante un bandito che punta un revolver sul pubblico. Per l'epoca, il film era il tipo di realizzazione cinematografica che i cineasti ora reclamizzerebbero al pubblico come "una pietra miliare nel perfezionamento dell'arte cinematografica" e ai noleggiatori come "un successo folgorante".

«*The Great Train Robbery* fu proiettato in prima visione all'Huber Museum, all'Eden Museum e all'Hammerstein: e parecchia gente, con questo film come unica proprietà, ne iniziò le proiezioni in temporanee sale cinematografiche o in cinematografi ambulanti. In tutto il contado ci fu una nuova invasione con questo "thriller".

«Porter fece prontamente seguito a questo successo iniziale con *The Great Bank Robbery*, altro film simile al precedente. Il cinema era ormai un concorrente del romanzo popolare» (2).

Ramsaye parla di «inserts» — cioè di inserti, che non possono essere didascalie perché a quei tempi i film venivano presentati senza didascalie, in quanto l'elementarietà dell'azione le rendeva superflue e che non possono d'altra parte essere riproduzioni di lettere o altri scritti dato che nel film non ve n'è traccia (a meno che in qualche copia del film non vi fosse un inserto dell'ordine di servizio che il telegrafista consegna al capotreno) — e «cutbacks», ossia di montaggio con ritorni nel tempo. Si può quindi fondatamente supporre che «inserts» possa riferirsi — in collegamento a «cutbacks» — a inserimenti di scene diverse l'una nell'altra, cioè in definitiva alla presenza nel film di esempi di montaggio parallelo.

D'altra parte questa supposizione contrasta sia con l'affermazione di Sadoul («le découpage de *Great Train Robbery* est relativement moins évolué que celui de *Life of an American Fireman*»), sia con quella di Huff il quale dimostrando nel 1947 l'erroneità della supposizione di molti storici del cinema i quali, in base alla sceneggiatura desunta da un catalogo della Edison, attribuivano appunto a *Life of an American Fireman* un montaggio parallelo e altre invenzioni cinematiche, dopo aver premesso che «più tardi *The Great Train Robbery* non conteneva nessun accenno che egli (Porter) fosse consapevole di una tecnica così progredita», osservava: «Se veramente vi era montaggio di azioni parallele nel precedente film di Porter, perché allora questa trovata della narrativa drammatica è stata abbandonata fino a sei o sette anni più tardi, quando Griffith incominciò ad impiegarla per intensificare la sospensione d'animo degli spettatori nei suoi film della Biograph?» (3).

Inoltre la possibilità d'un montaggio parallelo in *The Great*

Train Robbery risulterebbe esclusa anche dalla sceneggiatura desunta dal catalogo Edison e riportata dallo Jacobs, dal Chiattoni e, in summa, dal Sadoul (4). Senonché le sceneggiature desunte dai cataloghi delle case, anziché dalle copie dei film, o — quando è possibile rintracciarli — dai copioni originali di montaggio, si sono dimostrate, (come nel caso di *The Life of an American Fireman*) non del tutto attendibili.

Ora, mentre la copia di *The Great Train Robbery* posseduta dalla Cineteca Italiana (che è un controtipo di quella posseduta dal British Film Institute) sembrerebbe confermare la sceneggiatura ricavata dai cataloghi Edison e quindi la tesi che denuncia in *The Great Train Robbery* una tecnica narrativa meno evoluta di quella del precedente film di Porter, un'altra copia del film pervenutami recentemente dall'America — e che per cortese concessione dell'amico Comencini ho potuto confrontare con quella della Cineteca — porta a conclusioni ben diverse.

In realtà, in questa copia — copia virata, derivata dal negativo anziché controtipata, e comprendente anche la sequenza della lotta sul tender, che manca invece in altre copie reperibili in Europa — è riscontrabile un montaggio parallelo che costituisce un evidente progresso nei confronti del montaggio di *The Life of an American Fireman*.

Non è però da escludere l'eventuale ipotesi che il montaggio della copia di *The Great Train Robbery* cui mi riferisco possa aver subito manomissioni posteriori. Infatti oltre a trattarsi di un montaggio singolarmente progredito per l'epoca in cui il film è stato realizzato, si deve anche rilevare che quasi tutti gli attacchi delle sequenze in montaggio parallelo sono ottenuti con giunte sulla pellicola positiva il che può far nascere qualche dubbio in merito alla loro autenticità, pur tenendo presente che essendovi quasi sempre mutamento di viraggio era necessario operare la giunta sul positivo. D'altra parte vi è un attacco di sequenze in montaggio parallelo nel quale, non essendovi cambio di viraggio, non risulta alcuna giunta sul positivo: il montaggio parallelo in questo caso (passaggio dalla sequenza 14 a 15) deve quindi esser stato effettuato sul negativo del film (5). Perciò, almeno in questo punto, la pellicola doveva comportare originariamente il montaggio parallelo, e tale constatazione renderebbe attendibile che anche gli altri sviluppi in montaggio parallelo possano essere, o tutti o in parte, autentici e non dovuti a posteriori interpolazioni.

Un chiarimento definitivo potrebbe comunque esser fornito da chi possiede il negativo originale del film, che era a suo tempo in possesso di George Klein. Interessante sarebbe anche poter esaminare una copia originale del successivo e simile film di Porter *The Great Bank Robbery*, perché se in essa si riscontrasse un montaggio parallelo analogo, questo fatto confermerebbe la credibile autenticità di tale montaggio pure in *The Great Train Robbery*: constatazione che anticiperebbe d'un lustro l'uso non sporadico di questo particolare espediente narrativo.

È ormai certo ed ammesso che la storia dei primi periodi del cinema, sia per la scarsità di documentazione autentica e probante — copie originali di film — sia per la difficile accessibilità delle eventuali copie ancora conservate, è sinora troppo basata su ipotesi, o su deduzioni, o su testimonianze indirette, che non sempre la realtà di successive scoperte conferma. Ritengo che esista parecchio materiale ancora o non noto, o non criticamente studiato: sia gli archivi privati di alcuni collezionisti, che gli archivi del Copyright a Washington e quelli di altre istituzioni, potrebbero forse, se aperti agli studiosi di cinema per un'agevole consultazione, riservare qualche sorpresa.

Da parte mia ritengo utile pubblicare la sceneggiatura completa di *The Great Train Robbery*, desunta dalla copia che ho potuto esaminare, lieto se qualcuno in possesso di più definitivi argomenti potrà dire una parola decisiva in merito a questo famoso film di Porter.

DAVIDE TURCONI

(1) Che divenne più tardi una «star», nota col nome di Mae Murray.

(2) Theodore Huff: *Sadoul and Film Research* (in «Hollywood Quarterly», vol. II, n. 2, gennaio 1947, Los Angeles).

(3) Terry Ramsaye: *A Million and One Nights. A History of the Motion Picture*, vol. II, pag. 416-418; New York, Simon and Schuster, 1926.

(4) Lewis Jacobs: *L'avventurosa storia del cinema americano*, Milano, Einaudi, 1952; Georges Sadoul: *Histoire générale du cinéma. Les Pionniers du cinéma: 1897-1909*, Paris, Editions Denoël, 1947; Antonio Chiattoni: *Il film western*, Milano, Poligono, 1949.

(5) Nel primo fotogramma della scena 15 — riprodotto nella sceneggiatura — è avvertibile la traccia che la giunta effettuata nel negativo in sede di montaggio originale ha lasciato, nella stampa del positivo, su quest'ultimo.

THE GREAT TRAIN ROBBERY

(Sceneggiatura desunta dal film)

SCENA 1 (m. 12,312)

Campo medio - viraggio ocra - interno dell'ufficio telegrafico d'una stazione ferroviaria: a sinistra, una porta e uno sportello sormontato da un orologio, al centro il tavolo del telegrafista, a destra una finestra che dà sulla linea ferroviaria. - Il telegrafista, in maniche di camicia è seduto al



suo tavolo di lavoro e sta consultando alcune carte. Senza che egli, intento al lavoro, se ne accorga, la porta viene cautamente aperta ed entrano due banditi, vestiti entrambi press'a poco al medesimo modo, ognuno con una rivoltella in pugno. Unico evidente dettaglio di differenziazione: il primo bandito porta un cappello scuro, il secondo chiaro: né l'uno, né l'altro sono mascherati (6). I banditi minacciano il telegrafista, che spaventato si



alza: essi, sempre tenendolo sotto la minaccia delle rivoltelle spianate, lo costringono a rimettersi al tavolo a dare il segnale di via impedita per fermare il treno che deve arrivare ed a scrivere un falso ordine perché il rifornimento d'acqua venga fatto al prossimo serbatoio, anziché alla fermata regolare di Red Lodge. Mentre il telegrafista eseguisce, dalla finestra dell'ufficio si vede arrivare il treno che rallenta e si ferma. Il telegrafista si alza, ma viene obbligato a risiedersi regolarmente al suo posto: il primo bandito sempre tenendo il telegrafista sotto la minaccia della pistola puntata si nasconde sotto il tavolo, e il secondo si accovaccia vicino alla porta. Allo sportello si affaccia il capotreno e il telegrafista, sotto la minaccia dei due banditi nascosti alla vista del capotreno, consegna a quest'ultimo il falso ordine di servizio. Il capotreno legge l'ordine, saluta con la mano e



se ne va. Il telegrafista si gira verso il bandito nascosto sotto la tavola, voltando quindi le spalle all'altro accovacciato vicino alla porta. Quest'ultimo si alza, impugna la pistola per la canna e col calcio colpisce il telegrafista



alla nuca facendolo cadere svenuto. I banditi provvedono quindi a rendere innocuo il telegrafista legandogli le mani dietro la schiena e legandogli le gambe.

SCENA 2 (m. 2,660)

Campo medio - viraggio azzurro - un tratto della linea ferroviaria: in primo piano nella metà di sinistra dell'inquadratura il basamento del serbatoio d'acqua dietro il quale si nascondono dei banditi: i binari attraversano obliquamente la metà di destra dell'inquadratura, su uno sfondo di campagna. - Entra da destra, in primo piano la locomotiva, che va a fermarsi a fianco del serbatoio. Il macchinista, in piedi sul tender inizia la manovra per il rifornimento d'acqua abbassando l'apposito tubo e manovrando alcuni tiranti (7).

SCENA 3 (m. 8,227)

Campo medio - viraggio ocra - scena come alla sequenza 1: ufficio telegrafico. - I banditi stanno terminando di legare il telegrafista, indi il primo bandito gli prende dalla tasca un fazzoletto e lo imbavaglia, mentre il secondo raccoglie la propria pistola che aveva deposta sul pavimento. Terminato di imbavagliare il telegrafista i due banditi si rialzano, dirigendosi



rapidamente verso la porta, la aprono e scappano, rinchiudendola dietro di sé, e lasciando il telegrafista svenuto e legato. Mentre i banditi escono, il treno si mette in marcia.

SCENA 4 (m. 8,797)

Campo lungo - viraggio azzurro - scena come alla fine della sequenza 2: serbatoio d'acqua. - Il macchinista termina il rifornimento d'acqua mentre i banditi nascosti dietro la base del serbatoio cautamente lo spiano. Terminato il rifornimento, il macchinista rimette a posto il tubo per il travaso dell'acqua, chiude la cisterna della riserva d'acqua del treno e scende dal tender sulla locomotiva. I quattro banditi si avvicinano cautamente al treno



e mentre questo sta mettendosi in moto salgono tra il tender e il vagone postale. Il treno, ormai avviato, accelera di velocità, in direzione del fondo dell'inquadratura.

SCENA 5 (m. 12,330)

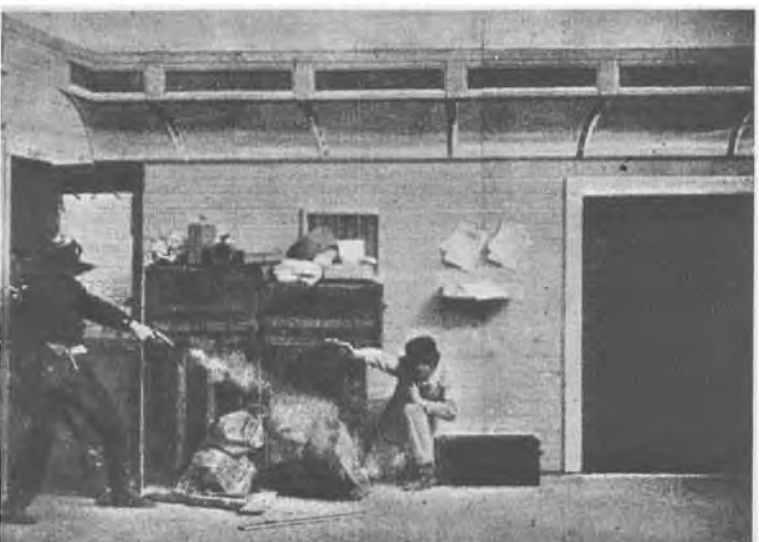
Campo medio - viraggio ocre - interno del vagone postale: a sinistra una porta chiusa e a destra uno sportellone aperto dal quale si vede sfilare rapidamente uno sfondo di campagna, in modo da dare la sensazione della velocità del treno: tra la porta e lo sportellone, alcuni bauli, i sacchi della posta, una mensola con dei fogli e la cassetta dei valori, aperta. - L'impiegato postale sta sistemando la posta: qualche rumore sospetto in direzione della porta attira la sua attenzione e lo mette in allarme. Egli accenna a nascondersi dietro i bauli, poi s'avvicina alla porta e guarda dal buco della



serratura. Deve aver visto i banditi perché si rialza dando evidenti segni di spavento: si precipita verso la cassetta dei valori e la chiude, nascondendo la chiave nella tasca dei pantaloni. I banditi sfondano la parte supe-



riore della porta e l'impiegato, impugnato un revolver si nasconde dietro i bauli, risoluto a resistere: non appena i banditi entrano egli spara, ma quelli rispondono al fuoco uccidendolo. Dei due banditi entrati nel vagone,



il primo esamina la cassetta dei valori, mentre il secondo si assicura che gli spari non abbiano attirato altra gente. Il primo bandito fruga addosso



all'impiegato postale per cercare la chiave della cassetta, poi tenta ancora inutilmente di aprirla.

SCENA 6 (m. 1,900)

Campo medio - viraggio azzurro - al centro dell'inquadratura parte superiore del tender e cabina della locomotiva, sfondo laterale di campagna ai lati della linea ferroviaria. - Dal basso entra nell'inquadratura un bandito



che sale sul tender, e portandosi verso la cabina della locomotiva minaccia il macchinista con la pistola spianata.

SCENA 7 (m. 5,605)

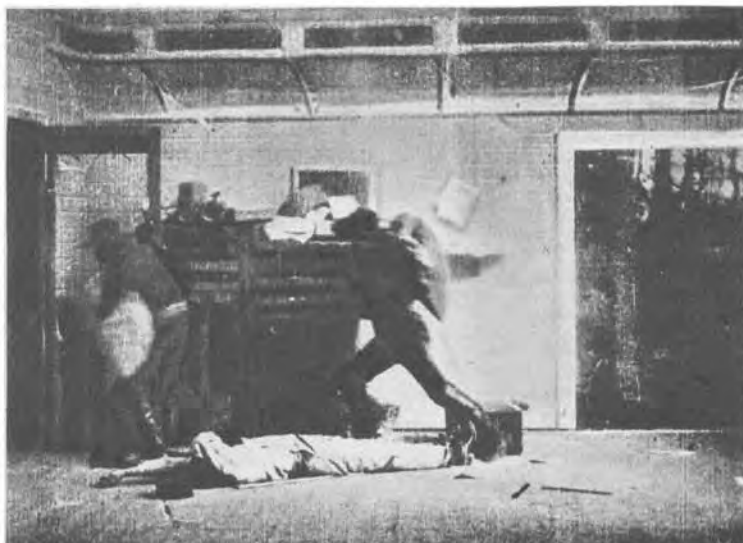
Campo medio - viraggio ocre - scena come alla fine della sequenza 5: vagone postale. - Un bandito tenta di aprire la cassetta dei valori mentre



l'altro sta di guardia. Visti inutili gli sforzi, colloca nel coperchio una cartuccia di dinamite. I due banditi si precipitano fuori del vagone chiudendo



la porta dietro di sé: la cartuccia di dinamite scoppia. I banditi rientrano (cambio di viraggio) (8) si impadroniscono dei valori e dei sacchi della posta e escono, sempre da sinistra.



SCENA 8 (m. 13,243)

Campo medio - viraggio azzurro - scena come alla fine della sequenza 6: tender e locomotiva. - Mentre un bandito tiene in rispetto il macchinista, un altro bandito sale anch'esso sul tender, entrando nell'inquadratura dal basso. Il fuochista, armato di pala, si lancia sul tender affrontando il secondo



bandito. Fra i due si impegna un corpo a corpo: il bandito riesce ad atterrare il fuochista e afferrato un blocco di carbone lo colpisce ripetutamente



sulla testa stordendolo, poi lo prende e lo scaraventa dal treno in corsa.



Liberatosi del fuochista il secondo bandito scende egli pure dal tender verso la cabina della locomotiva e si accinge a scendere dalla macchina, da destra mentre il suo collega obbliga il macchinista a fermare il treno.



SCENA 9 (m. 6,878)

Campo medio - viraggio azzurro - strada ferrata; a destra la testa del treno fermo, visto posteriormente. - Dalla macchina scende un bandito (9) che subito si volta e tiene sotto la minaccia della rivoltella il macchinista



che scende a sua volta, seguito dall'altro bandito, egli pure con la rivoltella in pugno. Sotto la minaccia delle rivoltelle spianate il macchinista si avvia verso il vagone postale e stacca la locomotiva e il tender dal treno. Sempre



minacciato e seguito da vicino dai banditi ritorna verso la locomotiva, vi risale, la mette in moto e la conduce alcuni metri più avanti (10).



SCENA 10 (m. 10,108)

Campo medio - viraggio azzurro - linea ferroviaria con una parte del treno fermo, visto di fianco. - Dal primo vagone scende uno dei banditi impugnando due pistole: si volta verso il treno ordinando ai viaggiatori di scendere. I viaggiatori scendono con le mani in alto e si allineano lungo il



treno, sempre sotto la minaccia delle rivoltelle, sia del primo bandito, che di un secondo sceso dal treno alle spalle dell'ultimo viaggiatore. Il secondo



bandito inizia a farsi consegnare dai viaggiatori i valori che ognuno di essi porta addosso.

SCENA 11 (m. 5,392)

Campo medio - viraggio ocra - scena come alla fine della sequenza 3: ufficio telegrafico col telegrafista svenuto. - Il telegrafista rinviene, e tenta inutilmente di liberarsi delle corde e di alzarsi. Appoggiandosi sui gomiti



riesce a mettersi seduto; poi, aiutandosi con lo sgabello, ad alzarsi in piedi ed appoggiandosi al tavolo cerca di manovrare con il mento il tasto del telegrafo, indi ricade di nuovo svenuto.

SCENA 12 (m. 18.753)

Campo medio - viraggio azzurro - scena come alla fine della sequenza 10: treno fermo. - I banditi stanno svaligiando i viaggiatori del treno: uno di questi tenta di fuggire, ma una revolverata d'uno dei banditi lo stende



a terra. I banditi proseguono a depredare i viaggiatori e quando hanno finito fuggono col bottino, sparando in aria per intimidire le vittime, ed escono

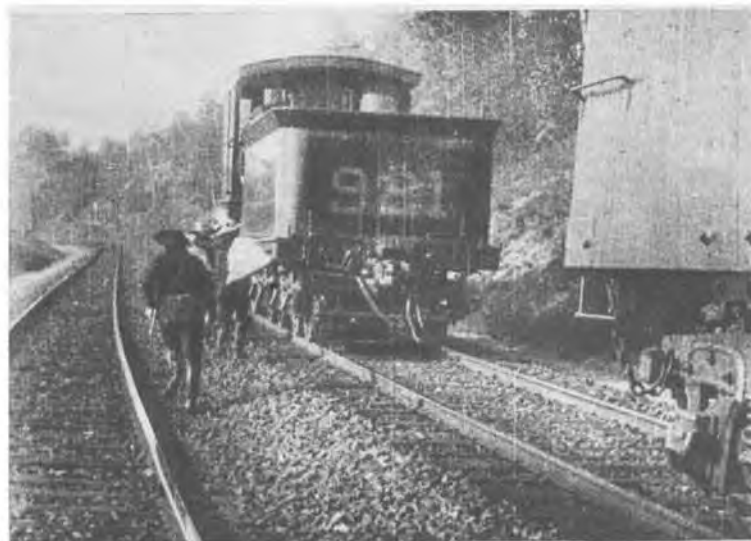


da destra. I viaggiatori si affollano attorno al compagno rimasto vittima del suo tentativo di fuga.



SCENA 13 (m. 6.954)

Campo medio - viraggio azzurro - scena come alla fine della sequenza 9: strada ferrata: testa del treno ferma, a sinistra dell'inquadratura e locomotiva col tender ferma qualche metro più avanti. - Entrano correndo da destra due banditi, ognuno con un sacco di bottino (11), seguiti da un



terzo e raggiunta la locomotiva vi salgono. La locomotiva parte (Campo lungo) allontanandosi dal treno.



SCENA 14 (m. 9.671)

Campo medio - viraggio ocra - interno d'una sala da ballo: a sinistra una porta, a destra una rustica impalcatura formata con due botti e un'asse, sulla quale sono sistemati due suonatori. - Uomini e donne stanno danzando:



entra un "piedi-dolci" che, non appena individuato, viene obbligato a danzare una giga mentre gli astanti si divertono a sparargli vicino ai piedi per

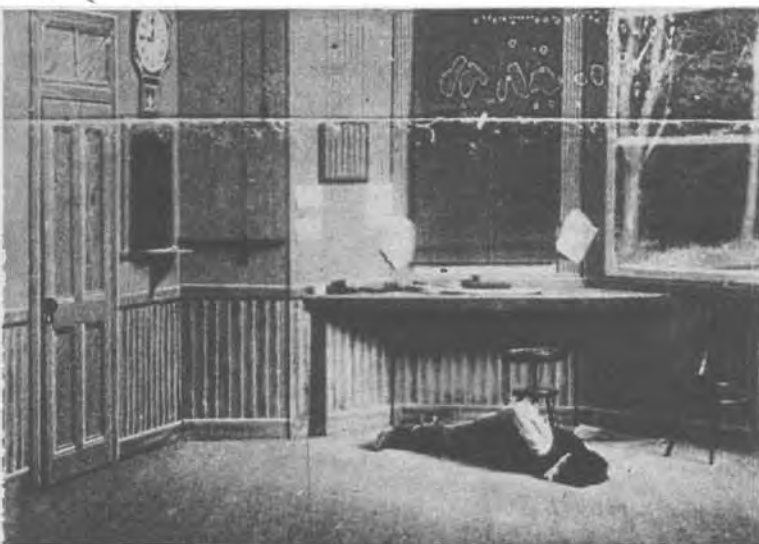


non lasciarlo fermare. Scappato il "piedi-dolci", uomini e donne proseguono la danza.

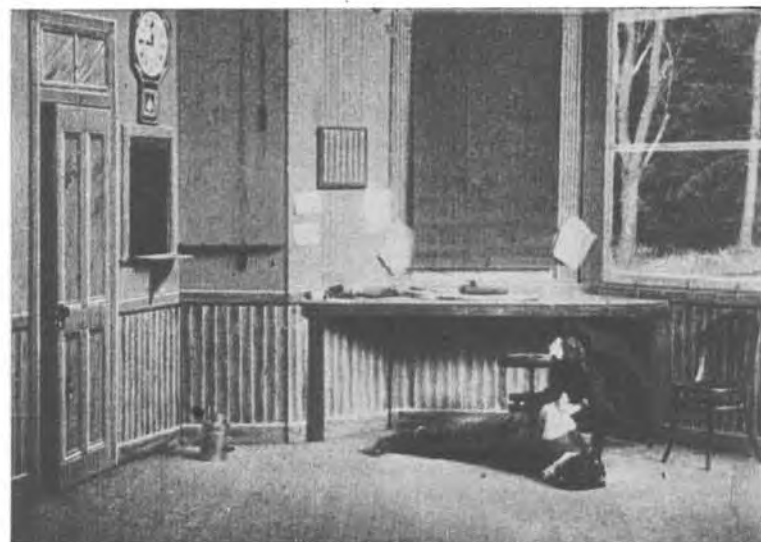


SCENA 15 (m. 8,759)

Campo medio - viraggio ocra - scena come alla fine della sequenza 11: ufficio telegrafico col telegrafista svenuto. - Si apre la porta ed entra una



bambina, la figlia del telegrafista che viene a portare da mangiare al padre. Alla vista del babbo svenuto e legato, la bimba corre presso di lui e tenta di slegarlo: non riuscendovi, prende il coltello che gli aveva portato insieme



al cibo e taglia le corde. Poi prende un bicchiere d'acqua e lo getta in faccia al padre per farlo rinvenire.

SCENA 16 (m. 5,016)

Campo medio - viraggio azzurro - strada ferrata. - Da destra entra la



locomotiva in corsa: si ferma e ne scendono i quattro banditi coi sacchi del bottino avviandosi di corsa giù per il pendio che costeggia a sinistra la



linea ferroviaria: la macchina da presa (*campo lungo*) li segue in breve panoramica prima orizzontale, da destra a sinistra, poi verticale, dall'alto al basso.



SCENA 17 (m. 10,355)

Campo medio - viraggio ocre - scena come alla fine della sequenza 14: sala da ballo. - Proseguono le danze. Improvvisamente la porta si spalanca



ed irrompe il telegrafista che racconta l'aggressione subita. Le danze vengono interrotte, gli uomini afferrano i fucili ed escono di corsa, da sinistra.



SCENA 18 (m. 15,276)

Campo lungo - viraggio azzurro - un bosco sulle pendici della montagna. - Dall'alto dell'inquadratura entrano i banditi che stanno fuggendo: scendono attraverso il bosco obliquando leggermente a destra: giunti nella



parte inferiore dell'inquadratura, voltano verso sinistra, guardano un ruscello e la macchina li segue con una breve panoramica orizzontale da destra a



sinistra, fino a scoprire quattro cavalli fermi in attesa. I banditi salgono sui

gono al galoppo, inseguiti a breve distanza da un gruppo di uomini, pure a cavallo. Gli uni e gli altri, pur galoppando a tutta velocità si scambiano colpi di rivoltella e di fucile e l'ultimo dei banditi, colpito, cade da cavallo:



cavalli e si allontanano verso il fondo mentre la macchina li inquadra con un'altra lieve panoramica, sempre da destra a sinistra.

si rialza tentando ancora di far fuoco sugli inseguitori, ma viene abbattuto e l'ultimo degli inseguitori si ferma per accertarsi che sia fuori combattimento.

SCENA 20 (m. 17,860)

Campo medio - viraggio azzurro - altro aspetto del bosco (simile però a quello della sequenza 18). - In primo piano, i tre banditi rimasti stanno



SCENA 19 (m. 11,248)

Campo lungo - viraggio azzurro - altro aspetto del bosco, con una stradicciola nel mezzo. - Dal fondo della stradicciola appaiono i banditi che fug-

guardandosi attorno per assicurarsi che nessun pericolo li minacci: i cavalli sono fermi poco lontano. Assicuratisi di non essere in pericolo, i banditi vuotano i sacchi del bottino e si accingono ad esaminarne il contenuto. Verso



il fondo dell'inquadratura entrano, da destra, gli inseguitori, che si avvicinano cautamente senza che i banditi assorti nell'esame del bottino se ne accorgano. Quando i banditi avvertono infine il pericolo che li sovrasta è ormai tardi: sono circondati, e non resta loro che ingaggiare una battaglia



SCENA 21 (m. 2,223)

Primo piano - viraggio azzurro. - Il capo dei banditi, Barnes, ripreso a mezzo busto su fondo scuro, punta il revolver verso il pubblico. Dissolvenza.



NOTE

(6) Una delle svariate inesattezze della sceneggiatura desunta dal catalogo Edison anziché dal film: mentre la prima parlava di « due banditi mascherati », nel film i banditi non portano maschera.

(7) Evidentemente questo montaggio deriva o da una errata interpolazione posteriore, oppure da un errore di Porter: il treno non può essere in realtà arrivato al serbatoio perché figura ancora in stazione. Infatti lo si vede partire, dalla stazione attraverso la finestra dell'ufficio telegrafico, alla fine della scena successiva.

(8) Al viraggio oca viene sostituito quello azzurro. Vi è anche un piccolo stacco di posizione dei personaggi (nell'ultima inquadratura oca i banditi stavano socchiudendo la porta, mentre nella prima inquadratura azzurra figurano già entrati), giustificato dal fatto che, essendovi cambio di viraggio, la pellicola è giuntata. In qualche altro punto della pellicola vi sono però alcuni piccoli analoghi stacchi, senza che la pellicola risulti giuntata.

(9) Nel collegamento di queste sequenze è evidente un errore: mentre alla fine della sequenza 8 si era avuta l'impressione che il bandito che lascia per primo la locomotiva scendesse da destra, qui lo si vede invece scendere da sinistra. Inoltre anche il paesaggio è diverso. Evidentemente le due scene, che nel film appaiono immediatamente legate, senza soluzioni di continuità temporale, sono state girate in momenti e località diverse.

(10) Nella sceneggiatura desunta dal catalogo si leggeva che il macchinista staccata la locomotiva dal treno « si allontana con essa di una trentina di metri mentre i banditi gli tengono le pistole puntate contro il viso ». Nel film la locomotiva — come è possibile vedere anche dalla fotografia — si allontana solo di sette od otto metri e non si vedono affatto i banditi con le pistole puntate contro il viso del macchinista.

(11) Anche qui c'è un errore analogo a quello della nota 9. Alla fine della sequenza precedente i banditi scappavano da sinistra verso destra, qui entrano scappando invece nella direzione opposta. Inoltre, sempre alla fine della sequenza precedente risultavano almeno tre binari, mentre qui ve ne sono solo due. Sequenze perciò girate in luoghi e momenti diversi (senza l'ausilio della « script-girl » che a quei tempi era ancora ignota e superflua).



disperata, nella quale vengono uno ad uno uccisi. Eliminati i banditi, gli inseguitori raccolgono il bottino.

FILM DI QUESTI GIORNI

IL PREZZO DEL DOVERE

(Above and Beyond)

Regia e produzione: Melvin Frank e Norman Panama - Soggetto: Beirne Lay, Jr. - Sceneggiatura: Melvin Frank, Norman Panama, Beirne Lay, Jr. - Fotografia: Roy June - Musica: Hugo Friedhofer - Scenografia: Cedric Gibbons - Malcolm Brown - Interpreti: Robert Taylor (Col. Paul Tibbets), Eleanor Parker (Lucey Tibbets), James Whitmore (Magg. Uanna), Larry Keating (Magg. Gen. Vernon C. Brent), Larry Gates (Cap. Parsons), Marilyn Erskine (Marge Bratton), Stephen Dunne (Magg. Harry Bratton), Robert Burton (Ten. Samuel E. Roberts), Hayden Rorke (Dr. Ramsey), Larry Dobkin (Dr. Van Dyke), Jack Raine (Dr. Fiske), Jonathan Cott (Duchet Van Kirk), Jeff Richards (Thomas Ferebee), Dick Simmons (Bob Lewis), John McKee (Wyatt Duganbury), Patrick Conway (Radiotelegrafista), Christie Olsen (Paul Tibbets, Jr.), William Lester (Pilota), Barbara Ruick (Mary Malone), Jim Backus (Gen. Curtis E. Le May) - Produzione: M. G. M., 1953.

SE SI BADA al tema, *Il prezzo del dovere* è, tra i film americani del dopoguerra, uno dei più importanti. Sempre badando al tema, lo si potrebbe considerare l'altro pannello di un ideale dittico, iniziato da *Gembaku-No-Ko* di Kaneto Shindo, la purissima elegia che il cinema nipponico ha dedicato alla tragedia di Hiroshima. Questo ultimo film, come si ricorderà, venne presentato a Cannes, dove non ebbe alcun riconoscimento, malgrado si staccasse piuttosto nettamente dagli altri in gara, dove anzi rischiò di non venir neppure proiettato, a causa dell'opposizione statunitense. Con *Il prezzo del dovere* gli Stati Uniti presentano adesso il loro punto di vista sull'avvenimento. Ma il punto di vista di chi ha inflitto la punizione non assorbe certo né può escludere quello di chi la punizione ha subita. Tutto invoglierebbe ad un raffronto

tra i due film, proprio da un punto di vista tematico, di "tesi", se non esistesse tra l'uno e l'altro un così grande divario di impostazione, di stile, di gusto. E' evidente che un'opera di sommo e pur atroce lirismo, sulla linea del Rossellini di *Paisà*, non può essere commisurata con un prodotto "made in Metro Goldwyn Mayer", anche se questo si presenti con tutte le possibili caratteristiche di pulizia e di dignità esteriore. Resta il fatto, del resto abbastanza logico, che per gli autori dell'uno come dell'altro film, pur tanto dissimili tra loro, non esistono "gli altri" se non come entità astratta e più presupposta che reale, gli altri con la loro "ragione" da valutare. Voglio dire che nel film giapponese si assiste allo scoppio e alle conseguenze strazianti di un castigo inaspettato, la cui provenienza è tuttavia sottintesa soltanto; in quello americano si assiste al processo di esecuzione di tale castigo, come soluzione rapida di una guerra interminabile e sanguinosa, senza andare oltre una generica considerazione delle centomila vittime innocenti (in realtà furono assai di più; il film ignora tra l'altro la seconda bomba, fatta scoppiare, pochi giorni dopo la prima, a Nagasaki), che si sarebbero rese necessarie per evitare ulteriori spargimenti di sangue nel mondo. Unico altro punto comune: l'espressione di una speranza che l'esperienza crudele valga ad evitare futuri macelli. Espressione poeticamente giustificata in *Gembaku-No-Ko*, sulle labbra di un popolo che cerca di considerarsi "espiatore" per conto dell'intera umanità, cavia dolorosa per mezzo della quale l'umanità stessa dovrebbe aver toccato con mano quali potrebbero essere le spaventose conseguenze di una futura guerra totale. Meno giustificata sulle labbra del protagonista di *Il prezzo del dovere*, il quale, sul punto di decollare per la sua atroce missione di "sgancio", trova l'estrema giustificazione per la sua coscienza turbata,

formulando l'augurio che il sacrificio degli innocenti a lui affidato valga a por fine non solo a quella in corso, ma a tutte le guerre: augurio plausibile nella sua prima metà piuttosto che nella seconda, dovendo fin da allora risultare chiaro a chiunque che il possesso di una così decisiva arma da parte di una nazione non avrebbe potuto rimanere a lungo esclusivo (lo dimostra la storia dell'umanità e dei suoi mezzi di distruzione), ma avrebbe determinato presto una nuova "balance of power", non si sa bene se foriera di pace o di guerra.

Il prezzo del dovere di Melvin Frank e Norman Panama, provenienti dall'attività in "équipe" quali sceneggiatori ma da tempo ormai anche registi delle proprie opere (tra le quali ricordo *Strictly Dishonorable*, 1951, da una commedia di Preston Sturges), affronta dunque un problema di interesse, quello relativo alla "moralità" della bomba atomica, ma tende a circoscriverlo strettamente, sia limitando l'azione sul piano storico (l'episodio di Hiroshima), sia concentrando il fuoco del racconto sulla figura dell'ufficiale incaricato di compiere la missione. Dalla prima circostanza deriva una certa maggior facilità di giustificare l'impiego dell'arma. Quando esso venne deciso, il mondo aveva ormai alle spalle sei anni di guerra devastatrice, il conflitto nel Pacifico tendeva, date le enormi distanze, a protrarsi in una serie di episodi di logorante cruenta. Così che l'opinione pubblica tirò comunque un gran sospiro di sollievo e solo a poco a poco si rese conto dell'entità dell'annientamento provocato dalla bomba. Il civile americano, al sicuro dall'offesa aerea, e quello europeo, ormai al di fuori dalla guerra distruttrice, barattarono senza troppo sforzo, nella propria coscienza, le centinaia di migliaia di morti civili giapponesi con le centinaia di migliaia di soldati (e anche di civili) d'ambo le parti, presumibilmente risparmiati attraverso una rapida conclusione del conflitto. Il film accenna solo "en passant" alla crisi di coscienza attraversata dai capi responsabili degli Stati Uniti, prima di giungere alla decisione. L'opinione pubblica viene, caso mai, polemicamente chiamata in causa alla fine, allorché il protagonista, reduce dall'impresa, ai giornalisti che gli domandano, per conto dei propri lettori, « come si senta », risponde, dopo un momento di esitazione e con una sfumatura di acredine: « E loro (i lettori, cioè il popolo degli Stati Uniti) come si sentono? ». La massima punta polemica si era tuttavia avuta poco prima, subito dopo lo "sgancio", allorché il capo missione aveva contrappuntato, con una smorfia eloquente di amarezza e di pena, la concisa frase di rapporto al suo comando: « Risultato buono ».

Il problema proposto dagli autori di *Il prezzo del dovere* è comunque di carattere privato e psicologico. Concerne il pilota prescelto per l'impresa, lasciato libero di accettarla o meno, ma vincolato in certo modo dalla sua qualità di militare ad eseguire un ordine da altri impartito e repugnante comunque alla sua coscienza umana più immediata, anche se da lui considerato

(Sotto e in alto della pagina seguente): Due momenti de *Il prezzo del dovere*, che — se si bada al tema — è fra i più importanti film americani del dopoguerra, anche se non manca di evidenti convenzionalismi. (Nella pagina seguente, in basso): Una scena del *Ritorno di Don Camillo*.



giusto nel quadro di una più larga, politica e magari anche umana, valutazione delle cose. Considerato entro tali limiti, il processo psicologico del racconto può anche essere accettabile, grazie allo sforzo palese per esteriorizzare le reazioni del pilota nella loro variabilità. Il colonnello Tibbets del film, infatti, accetta la missione dopo una riflessione brevissima (il suo « sì » è sostituito dal particolare della mano che schiaccia il simbolico pulsante), ma il racconto non manca di presentarci i suoi tormenti, i suoi ritorni sul dubbio. Vero è che il dubbio maggiore non concerne tanto l'opportunità di eseguire la missione quanto la responsabilità di decidere se essa debba considerarsi tecnicamente a punto e sicura, la responsabilità quindi di non "sprecare" un'arma tanto nuova e potente con un lancio intempestivo ed imperfetto. Ciò sminuisce il peso delle sue esitazioni, le quali sono d'altronde risolte secondo moduli retorici, allorché egli, recatosi dal generale suo immediato superiore per cercar di scaricare su di lui tale responsabilità, lo trova ferito in seguito ad un incidente e trae da questa circostanza lo stimolo per rinunciare alla "viltà" che aveva in animo. Nel conto dei convenzionalismi spettacolari, riconducibili a tante altre opere del genere, va poi messa tutta la parte riguardante i rapporti dell'ufficiale con la sua famiglia, in particolare con la moglie. Il conflitto nasce dall'isolamento e dalla segretezza assoluta cui egli è costretto dalla natura della sua missione e viene esasperato in maniera spesso fittizia. Dati per ammissibili il nervosismo, l'irascibilità, la incomprendimento umana derivantigli dalla stanchezza e dal peso della responsabilità, non si riesce facilmente ad accettare le conseguenze estreme di "rottura" con la moglie cui essi vengono portati. Un minimo di "self-control" da parte dell'uno e di elasticità mentale da parte dell'altra avrebbe consentito una più serena valutazione dei fatti e di conseguenza una convivenza.

S'intende che il personaggio della moglie è quello che permette agli autori le evasioni spettacolari volte a "scaricare" l'atmosfera tesa del racconto: come quando la donna, cui è stato fatto credere che gli scienziati atomici i quali si aggirano per il campo in camicie bianche sono degli idraulici, chiama disinvoltamente uno di essi affinché le agiusti un rubinetto guasto nella cucina.

Quest'ultimo, del resto piacevole, particolare può dare un'idea di quello che è il film, inevitabilmente inficiato dalla indefinibile patina "M.G.M." da cui è avvolto. La serietà dello sforzo è evidente già nella ricerca di una problematica, la fattura è accurata, specie nello sfruttamento di materiale d'attualità, l'interpretazione di Robert Taylor, sebbene poco varia di espressioni, è dignitosa, eppure il tono generale è assai limitatamente autentico. Si sente la confezione in istudio (quella da cui talvolta evadono certi film bellici o spionistici della Fox, grazie ad un impegno più nettamente cronistico e realistico d'ambientazione e di tecnica), si sente la traduzione, sia pur diligente, sul piano spettacolare di un tema di impegno superiore alla portata di un metodo produttivo che non si smentisce. Con tutto ciò, l'opera ha numeri bastevoli per esser considerata insolita; il che, in tempi in cui tutto è *solito*, e non soltanto ad Hollywood, basta a render doverosa la sua segnalazione.



MISCELLANEA

La Republic Pictures si è affrettata, al fine di battere sul tempo la Fox ed il suo Cinemascope, sul quale abbiamo riferito da Venezia, a lanciare sul mercato alcuni film, realizzati secondo un sistema solo apparentemente analogo, chiamato "Vast Vision". Non so se l'impresa sia destinata a costituire un affare per la Republic, certo rischia di creare un duplice danno alla Fox, dato che il "Vast Vision" non è se non una grossolana contraffazione, una sorta di tur-

lupinatura per i gonzi, destinata a determinare diffidenza nei confronti del sistema più serio, il quale avrà la disgrazia di giungere dopo. Lo schermo concavo del Cinemascope può, come è noto, adattare le proprie dimensioni a quelle della sala dove è installato (andando da un minimo di sette ad un massimo di ventiquattro metri di larghezza; ma lo "standard" efficiente americano è intorno ai diciannove metri e mezzo per sette e mezzo), ferme restando però

GIULIO CESARE CASTELLO

(Continua in terza di copertina)





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

LUCIANO DENTE (Roma). - Cinema non ha mai pubblicato estratti della sceneggiatura di Due soldi di speranza; chiedi il copione a Castellani stesso, che abita a Roma e ha il nome sull'elenco telefonico. Ma — inutile aggiungere — non ci sperare; probabilmente egli ne è sprovvisto. Un lato bizzarro dei registi sta appunto in questo: terminato un film, difficilmente essi ne possiedono una copia integrale, al massimo conservano qualche foto, un monte di ricordi e un mazzo di recensioni. Quanto alle recensioni, diciamo pure che essi sono sensibilissimi, anche se sovente ti sparano un: « Dei critici non mi curo, è il pubblico che decide! ». Prova a tenere una rubrica di critica, sia pure su un quotidiano minore o su un settimanale di scarsa importanza, poi presentati al regista che da te abbia avuto, in passato, qualche "pettinata". In nove casi su dieci egli ti ripeterà a memoria le frasi sfavorevoli che gli hai indirizzato dalle colonne di carta stampata; oppure, nell'ipotesi più ottimista, ti "canterà" i brani apologetici da te firmati. Quindi è buona regola usare la misura, specie con quei registi che, poveri di intelligenza (e ce ne sono), ti aggrediscono usando le tue frasi in un modo assolutamente inadeguato e forzandoti alla discussione proprio quando i loro film, squallidi, non offrono alcun appiglio per un discorso lungo e serio. Poiché questa mia risposta comincia col nome di Castellani, voglio precisare che il regista di Due soldi di speranza non è incluso nell'elenco dei "poco intelligenti". Anzi, è proprio il contrario: Castellani è un uomo col quale la discussione dà sempre eccellenti risultati e può costituire per un critico un'esperienza preziosa.

ELIO R. (Roma). - Truman Capote ha scritto i dialoghi per Stazione Termini e per Beat the Devil; di più non so, in campo cinematografico. Nessun film è stato tratto ancora da Altre voci, altre stanze. L'arpa d'erba è nata come commedia per Victor Moore, ed è stata rappresentata a Broadway con scenografie di Cecil Beaton.

PAOLO DELLA TORRE (Milano). - Cortometraggi pubblicitari a passo ridotto? Perdonami se te lo dico schiettamente: mi sembra una impresa quasi impossibile. Prima di

tutto perché il giro del « pubblicitario » (come si dice in gergo) è già al completo, con tanto di registi specializzati (in che cosa, non saprei, ma si definiscono « vecchi del mestiere » e conviene lasciare loro quest'illusione), con tanto di operatori che all'occorrenza diventano attrezzisti, macchinisti, elettricisti e così via; e con tanto di attori disposti a strofinarsi i denti con il dentifricio X, a spalmarci il viso con la crema L e ad aprire e chiudere frigoriferi, sorridendo, per una spesa minima. E' un giro chiuso, questo del film reclamistico, forse più ermetico di quello dei doppiatori romani: comunque tentare non nuoce. Ma qui c'è l'ostacolo numero due, quello, a vedere mio, insuperabile: la macchina da presa. Tu possiedi « cineprese » da 8 e 16 millimetri, mentre il film pubblicitario viene realizzato in 35. « Ingrandiamo in laboratorio » dici tu. « Che convenienza abbiamo a servirvi da voi, quando i soliti fornitori ci danno un film di grana buona, pulito in proiezione, e girato nel formato normale? » ribattono gli agenti pubblicitari che hanno in appalto la réclame nei cinematografi. Pensaci, amico; quanto agli indirizzi, puoi rivolgerti tranquillamente al direttore di un cinema milanese (ad esempio, al dottor Tamaro, presso l'Odeon) e avrai tutte le informazioni che desideri.

G. E. S. (Schio). - Film « gratuiti » da proiettare nell'ambito di un circolo, potete trovarne soltanto presso i cineclub. Le case di noleggio praticano sconti, ma non arrivano al punto di rinunciare al compenso: e non è un criterio sbagliato, dopo tutto. Per gli indirizzi (numerosi), per l'elenco dei film e per le modalità conviene consultare l'Annuario del Cinema Italiano a Formato Ridotto (edizione 1953) che la rivista Cinema ridotto ha pubblicato. Chiedete il volumetto alle Edizioni Cavallaro, via delle Alpi Apuane 11 c, Roma.

ROMANO BONUCCI (Bologna). - « Narratage » è il termine più indicato per designare quel racconto « fuori campo » che s'ode in molti film, ossia quella specie di gruccia che sostiene tanti lavori imprecisi, tanti « prodotti » che altrimenti non passerebbero all'esame di chi esige la storia stringata e limpida.

La tecnica nell'impiegare il « narratage » rispetta di solito la regola di far parlare un personaggio (e di farlo vedere al pubblico); e mentre l'ometto si butta nei ricordi, la macchina da presa compie un'escursione nel passato. La voce insiste, spiega anche i « sentimenti » (il che, per un regista, è un comodissimo espediente); cosicché un film, anche nato storto, ha tutta l'aria d'essere portato in salvo.

P. FERRARESE (Adria). - Ai tuoi quesiti imperniati sul problema del passo ridotto, risponderà Giorgio Trentin nella sua rubrica.

ALDO PIERRI (Napoli). - Requisito primo indispensabile dello schermo è d'essere luminoso; e la luminosità (se non mi sbaglio; e perciò vorrei che qualcuno mi correggesse se ho detto delle sciocchezze) si ottiene con la trasformazione dello schermo in superficie riflettente. Penso che basti una mano di vernice d'argento per dare ad un cartone la parvenza di un buono schermo. C'è chi bagna la tela; chi preferisce il muro bianco dipinto a smalto; e chi, per tagliare corto, chiede uno schermo preparato industrialmente ai negozianti di oggetti d'ottica.

GUIDO BAIocchi (Milano). - Cinema non è edito dalla casa editrice di Bianco e Nero; il primo è pubblicato a Milano, il secondo a Roma. Del resto basta dare un'occhiata alle due riviste, là dove portano gli indirizzi, e le indicazioni indispensabili. I numeri arretrati di Cinema che ti occorrono devono essere richiesti direttamente all'amministrazione della Casa Editrice Vitagliano, via Serio 1, Milano. Dato che, abiti a Milano, perché non fai una visita alla redazione per cercare gli articoli dedicati a Disney e a Chaplin, che ti stanno tanto a cuore?

A TUTTI. - Pubblico l'elenco dei numeri arretrati di Cinema esauriti presso il nostro magazzino (e che pertanto, nel caso che qualcuno intendesse ottenerli, dovranno essere richiesti d'ora in poi ai lettori mediante la rubrica « Cambi e acquisti »). I fascicoli introvabili; portano i seguenti numeri: 9, 11, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 51, 53, 59, 60.

LOTARIO (La Spezia). - Ja Ruskaja interpretò nel '25 una parte importante nel film Giuditta e Oloferne.

CARLO LEPANTO (Pavia). - E' vero, in « Salto mortale », nella parte della duchessa appare una vecchia attrice del cinema tedesco. E ti dirò anche il suo nome: Dorotea Wieck. Non ti deve stupire questo fatto; Elia Kazan in Germania s'è servito di molti attori poliglotti, del cinema teutonico (come ad esempio, quel Paul Hartman, di buona memoria; ora in America alla televisione, in un programma con la mai dimenticata Fay Wray). La Wieck aveva già recitato a Hollywood; molti la ricordano in un film di Mitchell Leisen intitolato, se non mi sbaglio, « Il canto della culla ». Falsa è dunque la notizia secondo la quale la Wieck sarebbe morta in un bombardamento in tempo di guerra. Lo sceneggiatore Robert Sherwood è proprio l'autore della « Foresta pietrificata », ma in questo « Salto mortale » m'è parso poco abile; infatti il merito maggiore del film (se di meriti si può parlare) va cercato nella regia di Kazan che

ha salvato le solite capre e i fatidici cavoli. Quanto a Terry Moore non ti sei sbagliato: è la stessa che recitava per la Columbia in filmetti rosei, alcuni anni fa.

UN CINEASTA DI BUONA MEMORIA (Napoli). - E dai con gli pseudonimi balordi! E anche immeritati, perché confondi Hergesheimer con Ehrenburg. Di quest'ultimo è infatti il soggetto di Die Liebe der Jeanne Ney che George W. Pabst ha girato nel 1927. Hergesheimer ha invece scritto il romanzo dal quale Edmund Goulding ed Henry King hanno derivato la sceneggiatura di Tol'able David (nel 1921) diretto da King. No, nessun film mi risulta sia stato tratto dai lavori di Herman Hesse.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

FRANCO MARILLA (Castello 4416 - Venezia). - Cede in blocco i primi cento numeri di Cinema, nuova serie, e il Filmlexikon.

GIOVANNI VENTO (Via Satrio 33, Roma). - E' disposto ad acquistare l'intera collezione di Cinema, vecchia serie, oppure acquista i seguenti numeri sciolti: dal 61 al 69 incluso, 73, 74, 76, dal 78 al 97 incluso, dal 99 al 106 incluso, 108, 109, 114, 116, 117, 120, 126, 129, 140, 142, 145, 157, 166, 167, 169, dal 171 al 179 incluso. Cerca inoltre la Storia del cinema di Francesco Pasinetti, e la collezione intera (altrimenti i numeri sciolti) di Cinematografo di Alessandro Blasetti, e di Bianco e nero vecchia serie.

DOMENICO ACCONCI (Picciocorana; prov. Pistoia). - Cerca il n. 53 di Cinema, nuova serie.

LELLO CAMPANA (Via dei Milles, 19, Bologna). - Cerca numeri di Cinema, vecchia serie. Cede Cinema, nuova serie, dal n. 28 al n. 115. Cede annate complete, 1952, di Scenari e Dramma.

L'ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO (Via del Plebiscito 107, Roma). - Cerca: Les Cents Visages du Cinéma (Paris, 1947, 1^a edizione) di M. Lapierre; Vom Werden deutscher Filmkunst (Berlin, 1935, 3 voll.) di O. Kalbus; Filmen (Copenaghen, 1941, 3 voll.) di O. Brunderhoff; Le Cinéma et ses hommes (Montpellier, 1947) di Colpi; Screen World (1953) (IV vol.) di Daniel Blum; El Cine de América Hispana (Buenos Ayres, 1946) di F. Madrid; The British Film Yearbook (edizioni posteriori a quella del 1947-48) di Peter Noble; Cinema, vecchia serie, nn. 11, 12, 68, 85, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96. Cede: Cinema, vecchia serie, nn. 2 (senza copertina), 6, 8, 13, 22, 34, 45, 71, 72, 79, 97, 102, 105, 106 (due copie), 111, 112, 127, 129; e di Cinema, nuova serie, i nn. 13, 14, 51.

ROBERTO LANZAFAME (Via Garibaldi 111, Catania). - Cede: Il cinema italiano di Carlo Lizzani e Cinema italiano (dall'almanacco del 1939). Cerca: Vecchio cinema italiano di Eugenio Ferdinando Palmieri.

CIRO BAGLIONI (Dorsoduro 3593, Venezia). - Desidera acquistare libri, riviste, giornali e ogni pubblicazione attinente al cinema. Pregha chi gli scrive di indicare chiaramente i prezzi.

CONCERTO

CHE I « Piccoli » di Podrecca siano arrivati anche sullo schermo è per noi motivo di allegrezza, e come critici, e come spettatori « dai 3 ai 93 anni »: anzitutto documentano sulla celluloidale una delle più belle iniziative teatrali della nostra epoca, poi contribuiscono, con i loro collaudatissimi *sketchs*, anche alla formazione di un repertorio di film per ragazzi, di cui vi è necessità, poiché le sale, gli spettacoli, gli esperimenti di produzione di film per la gioventù, vanno aumentando, e non è lontano il dì che avremo sale e film per i fanciulli, sol che le nuove Camere si mettano d'impegno, con l'amore con cui vi si dedicò la on. Colini Lombardi, a varare la famosa legge protettiva, rimasta arenata dopo aver superato brillantemente gli esami di Montecitorio, nella precedente legislatura.

Infine, terza e non ultima ragione, a noi che abbiamo ammirato i pupazzi francesi dello Starevich (ricordiamo *Fiore di felce, Zanzabella a Parigi*), o quelli cecoslovacchi di Trnka e di Zeman (ultimo quel capolavoro incompreso, presentato a Venezia, che si intitola *Vecchie leggende cèche*), i film dei « Piccoli » provano che le tradizioni italiane in tema di pupi e marionette sono tra le più alte (Sicilia insegna) e ricordano a chi apprezza tanti consimili spettacoli stranieri che Podrecca, in quarant'anni di attività svolta in trentasei paesi, ha creato il fenomeno marionettistico più importante del mondo.

Va elogiata, quindi, la Thetis Film, e il suo Alberto Ancilotto, di averci dato lo scorso anno *Music-Hall* e *Circo*, ed oggi *Concerto* (presentato col film *Il turco napoletano*) ed altri, altrettanto fortunati, *sketchs*.

Se una critica si deve fare a *Concerto* — il numero famoso del pianista e della cantante Sinforosa Strangoloni — è l'inserzione gratuita di quegli spettatori che vorranno giustificare le riprese — immaginiamo — ai fini dell'ottenimento dei « premi » davanti al Comitato Tecnico. E poi, dato che nel numero in sé non vi è nulla da dire, perché è perfetto per « tempo » ed esecuzione, ci sia consentito tornare sul problema dei titoli di testa: fin quando i nostri cineasti, impegnati a riprodurre *paro paro* l'allestimento di un motore o di un frigorifero, una mostra di quadri, o, come in questo caso, un numero di marionette ideato, messo in scena, realizzato, dal buon papà Podrecca, ritengono giusto, per la sola fatica di aver « diretto » la fotografia, di ordinarsi un tabellone con la scritta « regia di »?

In pellicole come *Concerto* non si dovrebbe parlare di « regia cinematografica » (autore e regista rimane sempre Podrecca), ma se mai di « cura », di « impaginazione », di « allestimento cinematografico ». Non è vero che di ogni film esiste un regista che sopranza autore e collaboratori, ed anche *Concerto*, nel suo caso limitato, lo dimostra. La regia cinematografica di *Concerto* sta a Podrecca, come un vetro sta all'acquaforte su cui è stato apposto.

Se abbiamo insistito su questo caso, che d'altronde avevamo rilevato anche in *Circo* e *Music-Hall*, non è per uno speciale appunto ad Ancilotto, che stimiamo per altre sue autentiche « regie », ma per dare un parere su una questione, che a molti apparirà secondaria, e che per noi investe tutta una serie di principi e di convenzioni sbagliate, attualmente vigenti nel mondo del cinema.

MARIO VERDONE

(Continuazione della pag. 183)

le proporzioni tra larghezza ed altezza: 2 e 55 per 1 circa. La concavità massima raggiunge il metro e sessanta. Lo schermo del «Vast Vision», a parte il fatto che è notevolmente più ridotto in larghezza rispetto a quello del Cinemascope veduto a Venezia (il che dipende anche, appunto, dalle dimensioni delle diverse sale, ma comunque limita la resa spettacolare che è supremo fine di simili tecniche), presenta un rapporto larghezza-altezza più ridotto. Manca cioè quello stacco imponente di larghezza rispetto allo schermo normale che ha reso tanto suggestivi alcuni tra i saggi veduti del Cinemascope. Si aggiunga che la concavità di tale schermo, essendo esso meno allungato, più tozzo, risulta accentuata rispetto a quello della Fox, e si comprenderà come al ridotto effetto spettacolare venga a sovrapporsi un fastidioso effetto di realtà irrealmente a semicerchio, il quale è ben lungi dal determinare l'illusione di profondità e di immersione nel quadro, caratteristica frequente del Cinemascope. Il colpo decisivo al «Vast Vision» è tuttavia dato dalla assenza della stereofonia. Questo esperimento ha dimostrato per assurdo come gran parte dell'illusione di profondità derivi proprio da un perfetto funzionamento del dispositivo stereofonico. In conclusione, *Il mare dei vascelli perduti* (*Sea of Lost Ships*, 1953) di Joseph Kane non desta altra impressione, eccetto quella di notevole ingrandimento dell'immagine, derivante da un semplice, volgare slargamento, mediante lente, dell'immagine consueta, registrata sulla pellicola (mentre, come è noto, l'immagi-

ne del Cinemascope viene compressa in sede di ripresa e poi fatta espandere in sede di proiezione, attraverso un duplice gioco di lenti, con un effetto di cui questo non può, comprensibilmente, essere che un inappagante surrogato, nato dall'improvvisazione frettolosa). Nella fattispecie è stata sterilmente ingrandita tutta una serie di luoghi comuni emotivo-sentimentali, cari da decenni al genere avventuroso americano, e non basta certo la generica ambientazione nel mondo di una «ice-patrol» (cioè di una flotta per la salvaguardia della navigazione dal pericolo degli *icebergs*) a far attribuire al film la più pallida delle ragioni d'essere.

GIULIO CESARE CASTELLO

Il ritorno di *Don Camillo* (1953) di Julien Duvivier è l'inevitabile appendice del *best seller*; dopo il clamoroso successo commerciale di *Don Camillo*, era logico che la produzione riportasse sullo schermo quei personaggi che erano stati accolti con tanto calore al loro primo apparire.

Non sappiamo se, in termini di *box-office*, il film eguaglierà nel «termometro degli incassi» il suo predecessore, rimane però incontrovertibile che i risultati conseguiti, come vedremo, sono ben modesti.

Il film poggia innanzitutto su una equivoca impostazione: quella, cioè, della *bonarietà* eletta a sistema per superare divergenze di carattere politico o ideologico.

Un tale semplicistico indirizzo programmatico, pur nella sua superficialità, potrebbe forse richiamare il Capra di *È arrivata la felicità* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1940) o di *L'eterna illusione* (*You can't*

Take it With You, 1938), ma esiste invece una sostanziale differenza tra la posizione dei due autori. Gli eroi di Capra tentano di raggiungere, per mezzo della *semplicità* di spirito e di cuore, solamente una pacifica convivenza, di modo che non esiste alcuna contaminazione di piani ideali.

Nel contrasto fra Don Camillo e Peppone, invece, ci si vale di questa semplicità (che è a carattere essenzialmente sentimentale) per superare un dissidio ideologico, che (conciliabile o meno per sua natura) può e deve essere affrontato soltanto sul piano razionale, senza intrusioni emozionali.

Tutto ciò, prescindendo dal fatto che nel «piccolo mondo» di Guareschi più che di sentimento è opportuno parlare di sentimentalismo, sia pure non attribuendo a tale espressione un significato spregiativo, ma solamente ricollegandola a quella *formamentis* che ha trovato nel «Cuore» di De Amicis la sua espressione più tipica.

Tralasciando poi l'impostazione ideologica la quale, come si è visto, è un vizio base del soggetto che si riverbera (naturalmente ingigantito) nella traduzione visiva del libro (necessariamente assai più schematica di questo), va notato che il film è il ricavato di una serie di bozzetti di situazioni montate e risolte nel corso di una breve novella, ecc., sì che l'opera si basa quasi esclusivamente sulla successione di elementi narrativi a sé stanti, senza che un filo conduttore le conferisca unità e ragione d'essere.

Il filo conduttore nelle intenzioni degli autori avrebbe forse dovuto essere rappresentato dalla voce fuori campo (non ci si riferisce, come ovvio, alla voce del Cristo, ma a quella che commenta l'azione), ma in effetti essa si è limitata esclusivamente a spiegare monotonicamente ciò che stava succedendo, per cui le «ragioni» dei fatti (per loro natura trascendenti i fatti stessi) anzi che scaturire dall'azione o da notazioni visive, vengono chiarite dall'esterno. Da ciò non poche evidenti forzature ed un appesantimento del ritmo del film.

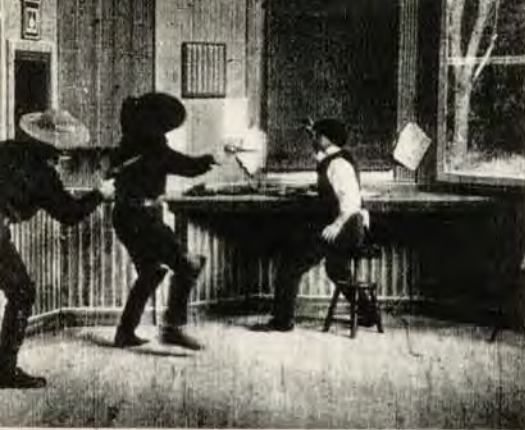
Si pensi, per esempio, al ritorno di Don Camillo al suo paese: Peppone, che pure si è battuto per il suo rientro, ha volutamente ingannato la popolazione sull'ora di arrivo del parroco, per non fargli assaporare troppo il gusto del trionfo: come logica conseguenza il prete, che si aspettava una accoglienza festosa, non trova alcuno ad aspettarlo.

Il piccolo inganno del sindaco e le ragioni «di prestigio» che l'avevano indotto a tale imbroglio sarebbero state presentate senza dubbio in modo maggiormente incisivo se non fosse intervenuta la voce fuori campo a commentare inutilmente, e stolidamente, il fatto.

In conclusione l'intera opera appare slegata e frammentaria e neppure l'interpretazione è riuscita a sfuggire alla generale sciattezza che domina il film.

La città che non dorme (*The City That Never Sleeps*, 1953) di John Auer ed *Il grande incontro* (*Champ for a Day*, 1953) di W. A. Seiter, confermano le osservazioni fatte a proposito del sistema Republic «Vast Vision» già oggetto di una nota precedente. In entrambi i casi si tratta infatti di film ben modesti, ai quali la tecnica del *panoramico* (ferma alle iniziali esperienze) non è riuscita ad attribuire alcuna nobiltà, anche solamente artigianale.

VICE



Alcuni fotogrammi del primo "western", "The Great Train Robbery", del quale pubblichiamo - nell'interno - la sceneggiatura integrale con una completa documentazione fotografica

