SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2º

CENTO 126

NUOVA SERIE - 30 GENNAIO 1954

### PERCHÉ "PANE, AMORE E FANTASIA" PIACE AL PUBBLICO?

IL Gruppo Milanese Critici Cinematografici ha organizzato il 10 gennaio, al Cinema Corso di Milano, una visione speciale con referendum di Pane, amore e fantasia, di Luigi Comencini.

Degli spettatori intervenuti. 154 hanno consegnato le loro risposte, tutte - tranne una, firmata con uno di quegli pseudonimi che vorrebbero essere spiritosi e sono semplicemente idioti nettamente favorevoli al film. Anzi, la quasi totalità delle risposte, più ancora che favorevoli, sono entusiaste: molte asseriscono che Pane, amore e fantasia è una "cannonata", parecchie altre usano il qualificativo "ottimo" ed alcune defini-scono il film nientemeno che "capolavoro". Pochissime - una mezza dozzina - le risposte che. unitamente agli elogi, contengono anche delle riserve: un paio di spettatori hanno trovato un po' troppo caricaturale l'interpretazione di De Sica. un altro ha giudicato troppo comune e sfruttato il soggetto, un altro ancora non è soddisfatto del finale che giudica "non all'altezza della comme-dia": tutti però, anche con queste riserve, giudicano il film molto favorevolmente.

Svariate risposte rilevano la derivazione del film di Comencini dal precedente Due soldi di speranza di Castellani e un paio di spettatori arrivano persino ad anteporre, nella loro valutazione, il primo al secondo.

Un fatto che dimostra come, malgrado tutto il parlare che si è fatto di "neorealismo" il pubblico abbia ancora idee molto approssimative e confuse in merito, è la qualifica di "neorealista" da una parte degli spettatori al film di Comencini che ha invece un tono assai più dichiaratamente "favolistico" che non "realista".

Un elettrotecnico dichiara: " Pane, amore e fantasia è un film che si stacca dalla comune vicenda d'amore che si usa proiettare sui nostri schermi. Esso è, secondo me, una pellicola decisamente neo-realista, perché esprime esattamente il modo di pensare e di vedere degli abitanti di moltissimi nostri paesi ». Un orafo ritiene che « Pane, amore e fantasia è un film neo-realista perché i realiz-zatori si sono accostati alla realtà di un povero paese, e ai suoi abitanti, con comprensione e umanità e ne hanno reso un quadro vivo e sin-cero »; uno studente, "accanito del cinema", trova che Pane, amore e fantasia è uno dei migliori film da lui visti « anche per lo spirito neo-realistico fantastico »; un altro, definendo il film "magnifico", precisa: « lo considero tale soprattutto per quel tono che lo rende il primo film neo-realista contento d'esser tale. Non mi pare, infatti, che non si possa considerarlo un film neo-realista e, come tale, è il primo in cui la realtà non sia tragedia, ma commedia. la povertà non dramma, ma allegria » e un altro studente ancora - con piú esatta valutazione - giudica Pane, amore e fantasia " un bellissimo, riposante, ottimistico film, che ha, unico torto, un che di superficialità: il neo-realismo di Due soldi di speranza, s'è incontrato con la favola del Quiet Man ».

Un sesto spettatore asserisce: « questo film non fa che confermare le grandi possibilità del neorealismo cinematografico italiano »; un settimo scrive: " per la sua semplicità, per il suo senso umano anche se ironico - il che non toglie niente all'aspetto neo-realistico - questo è il tipo di film veramente buono »; una sarta loda « l'interpretazione realistica »; un altro spettatore trova il film « più reale del realismo »; un'operaia lo giudica ottimo « sia per l'insegnamento morale, sia per il verismo, riguardante la superstizione e la facilità di critica che vi è in tutti i paesini specie di montagna »; un altro spettatore ancora lo ritiene « film di semplice e squisita umanità che si riallaccia

in un fine realismo ai film tipo Due soldi di speranza e Napoletani a Milano »; e cosí via.

Non manca il solito benpensante (e benestante: un avvocato) che ha la fobia degli "stracci" che ci denigrano all'estero, il quale dopo aver criticato la parlata veneta di uno degli attori (rilievo fatto anche da altri spettatori) e dopo aver elogiato il film per tutto il resto definendolo "ammirevole" e "capolavoro", conclude: « Tanto che mi ha fatto dimenticare la mia avversione pel genere "neo-realistico" che è sinonimo di rappresentazione (e propalazione al mondo intero) della superstraccioneria italiana nei suoi aspetti più umilianti e diffamatorii per la Nazione. O forse ciò dipese anche dal fatto che la miseria qui è presente, ma non si erige proprio a protagonista sfacciata (come in Due soldi di speranza) ». Evidentemente deve trattarsi d'uno spettatore che presta piú attenzione a quanto avviene sullo schermo che non a quanto avviene nella vita: altrimenti avrebbe dovuto accorgersi che il fatto umiliante non è la rappresentazione cinematografica di quella "superstraccioneria" che gli da tanto fastidio, ma l'esistenza reale d'una "superstraccioneria" ancora piú diseredata, e non dimenticare che se la miseria diventa protagonista sfacciata sullo schermo è perché prima ancora è, troppe volte, protagonista tragica della vita.

Alcune altre risposte, pochissime, rilevano invece in Pane, amore e fantasia una mancanza di realismo: cosí un operaio riscontra nel film « umorismo sano e allegro, non troppo però realista » un altro spettatore osserva: « bel film, ma rea-

Altri spettatori hanno voluto individuare nel film determinate istanze sociali: " Trovo però che l'ottimismo da cui è pervaso tutto il film allontana lo spettatore da ciò che senz'altro il regista. per mezzo della trama voleva portare a conoscenza del pubblico, ossia la vita, la miseria e problemi di una troppo ignorante regione d'Italia », scrive un operaio. Di un altro poi, il quale vuol pure riscontrare nel film di Comencini determinate istanze sociali, ci sembra opportuno riportare l'intero testo della risposta nella quale benché vi siano affermazioni molto discutibili. come quella tendente ad attribuire a Pane, amore e fantasia istanze sociali più volute e precise che non a Due sold, di speranza - si riscontrano accenni di evidente interesse indicativo: « Anche se per Pane, amore e fantasia il riferimento al Castellani di Due soldi di speranza è d'obbligo, credo sia da considerarsi in un senso del tutto esteriore e derivato piú da un accostamento di modi che da un'intima necessità, Cioè, mentre il film di Castellani, sia pure non cercato, poteva avere qualche aggancio sociale, s'intende dominato da un bozzettismo prevalente in tutta l'opera, con Pane, amore e fantasia si assiste in un certo senso al fenomeno contrario: ad una ricerca vo-luta e ben cosciente di istanze sociali che spesso però, nonostante tutto, precipitano nel bozzetto (liberissimi poi gli autori di dire, in sede di presentazione, di aver voluto solo tratteggiare ambienti e figure umane). E in questo senso il film è tutto un florilegio, dalla presentazione iniziale del nuovo maresciallo (l'aria di cafoneria ingenua che vi emana) al gustoso, sia pure improbabile episodio del miracolo (punta polemica su certo fanatismo), alla festa popolare (scoperta dai nostri usi), alle battute ad effetto ("Terremoto?", "No, bom-bardamento" - "Bombardamento?", « No, terre-- "Ci sono sovversivi qui?").

Tutta una serie di figure che, contrariamente a Due soldi di speranga non riescono a comporsi e

a darci, per forza propria, la fisionomia di un paese (che geograficamente non sono riuscito a determinare nemmeno press'a poco). E da questo, anche il problema della lingua, non viene certo avvantaggiato, ma disperso in accenti "meridionali" non meglio identificati e in un "veneto" piuttosto inventato, frutto di esigenze coloristiche piuttosto esterne, piú che di una "traduzione" ad uso del regista come avveniva con Castellani. I punti di contatto con tale film sono del resto numerosissimi: la Lollobrigida che rifà il verso a Carmela, nelle sue canzoni "urlate per rabbia" con molta bravura, ma con ben minore vivezza; la rassegnazione fatalistica degli abitanti che però non scaturisce dai fatti, ma solo dalle parole di Don Emidio; la madre della Bersagliera, costruita sul tipo della madre di Antonio, con i suoi slanci ingenui, ma col suo fondo di egoismo interessato.

Per Due soldi di speranza in tema di rapporti tra narrativa e cinema, si è parlato di Rea: farlo per Pane, amore e fantasia sarebbe eccessivo, se non altro per il suo tono minore, in chiave di divertimento onesto, anche intelligente, soprattutto nostrano.

« Bisognerebbe approfondire il perché del successo ..

Il suggerimento finale è interessante e saremo lieti di aprire un dibattito sull'argomento: d'altra parte degli elementi indicativi in proposito si possono già rintracciare in alcune risposte al referendum, come ad esempio in questa, di una spet-

« Pane, amore e fantasia è un film di vita vera. semplice, morale. La realtà in questo film non è fatta di brutture che put essendo vere rendono il film pesante e noioso, ma è fatta di vita semplice, misera, ma piena di alti sentimenti umani e che raggiunge la felicità. A tutto il pubblico piace questo film e specialmente a quello composto dal popolo che non avendo una profonda cultura va al cinema per divertirsi, ed infatti si diverte o ride per le battute non artificiose, ma naturali, per tutta la trama ch'è molto vicina alla sua vita e divertendosi, senza accorgersene ne riceve profondi insegnamenti ».

E anche in quest'altra, pure di una spettatrice, un'impiegata: « Il "maresciallo" e la "bersagliera" sono due personaggi cosí umani, i loro sentimenti cosi spontanei e la loro vita cosi semplice che non si può fare a meno di ridere e piangere con loro, perché tutto ci è molto familiare »,

Sono due risposte dalle quali non è difficile trarre elementi per l'approfondimento richiesto dalla risposta precedente.

Qualche spettatore ha anche lodato il regista per aver saputo « far recitare Gina Lollobrigida senza costringerla a mostrarsi discinta o peggio », altri hanno sottolineato la felice riuscita del filmnella descrizione di tipi e di ambienti; altri ancora evidentemente suggestionati dalle formule della pubblicità cinematografica - hanno espresso il loro giudizio sotto forma di aforismi o di slogan, ed alcuni hanno - giustamente ed opportunamente - manifestato la loro indignata disapprovazione per l'inurbana impazienza dimostrata da qualche spettatore durante la presentazione del film, fatta dal regista.

Il referendum, pur nel numero limitato delle risposte, offre in complesso più d'un aspetto interessante in materia di conoscenza della psicologia del pubblico ed è per questo che abbiamo riportato con una certa ampiezza una parte delle risposte e che ci compiaciamo col Gruppo Critici Cinematografici per il proseguimento di questa iniziativa che - già attuata negli anni scorsi - merita di essere sempre più ampliata e approfondita.

## CIMEMA

### quindicinale di divulgazione cinematografica

Nuova serie Volume XI FASCICOLO 126 .

Anno VII - 30 Gennalo 1954

### Questo numero contiene:

Perché Pane, amore e fantasia piace al pubblico? II di cop.
Cinema-gira
C. Cercansi divi tipo esportazione 29
PIETRO SPERI Fatto spettacolare e fatto educativo 30
RICCARDO REDI La TV non è il cinema
ROBERTO PAOLELLA Il teatro lirico e lo schermo: "Giovanna al rogo" 35
LOTTE H. EISNER Troppo ignorati gli scenografi nel cinema tedesco 38
NORMAN G. DYHRENFURTH Si può insegnare a fare il cinema? 42
MARIO VERDONE Schedine per: Stiller. Il montaggio delle attrazioni
ROGER MANVELL Cuori teneri e teste dure
ERNESTO G. LAURA Università e Cinema: Un atto di cultura . 47
SERGIO TOFANI Anche il Brasile ha il suo Festival 48
JAIME POTENZE "Settimane" e "Festivals" in Argentina 49
bert. Marginalia: Attori in cifre 50
GIULIO CESARE CASTELLO Film di questi giorni
IL POSTIGLIONE  La Diligenza
Il Circolo Romano del Cinema e la censura , Lettere III 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 Lapierre, 240 rue Saint-Jacques. — Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul contocorrente 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: La glovane attrice scozzese Adrienne Corri in "The Kidnappers".



Down Adams in un'inquadratura del film Mizar, diretto da De Robertis.





Humphrey Bogart, Ava Gardner e Edmond O'Brien si trovano a Roma per partecipare alla lavorazione del film La contessa scalza; (a sintsfrei Bogart e la Gardner ad un coktail a Cinecittà in occasione del primo gira di manovella del film; (a destra) O'Brien con la moglie, Olga San Juan

#### ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: La contessa scalza (m Technicolor; «Figaro Film »: United Artists-Rizzoli-Haggiag), regista Joseph L. Mankiewicz, operatore Jack Cardiff, interpreti Ava Gardner, Humphrey Bogart, Rossano Brazzi, Valentina Cortese, Marius Goring, Edmond O'Brien, Marius Goring, Edmond O'Brien, Alberto Rabagliati; Trappola d'oro (Sirio Film), regista Marceilo Pagliero operatore Mario Montuori, interpreti May Britt, Vittorio De Sica, Marcello Pagliero, Gabriele Ferzetti, Teresa Pellati; Alvaro piuttosto corsaro (in Ferraniacolor; Titanus), regista Camillo Mastrocinque, operatore Tino Santoni, interpreti Renato Rascel, Tina De Mola, Flora Medini, le Peter Sisters e gli attori della ri-vista omonima; Papà Pacifico (dalla nota canzone di Fragna e Steili; Manenti Film), regista Guido Brignone, operatore Mario Albertelli, interpreti Antonella Lualdi, Frank Latimore, Nando Bruno, Carletto Sposito, Bice Valori, Agostino Salvietti, Marisa Valenti; Mambo (ambientato a Venezia, ai nostri giorni, il film narra le vicende di una donna, « ceduta » per denaro da un avventuriero ad un aristocratico che per ragioni di salute ha i giorni contati, del cui amore ella si renderà conto solo quando sarà morto: la scelta di Venezia quale teatro dell'azione, secondo quanto lo stesso regista ha dichiarato, è dovuta al fatto che « il suo contrasto fra una secolare civiltà e la vita moderna, fra il mondo veneziano autentico e quello turistico che in alcuni mesi dell'anno viene a turbare una certa struttura sociale, suggerisce pensieri di evasione, liberando drammaticamente passion, ed impulsi repressi »; produzione Ponti-De Laurentiis, distribuzione Para-mount), regista Robert Rossen (che ha sceneggiato il film insieme a Gui-

### 

do Piovene e Ivo Perilli), operatore Harold Rosson, interpreti Silvana Mangano, Michael Rennie, Vittorio Gassman, Shelley Winters, Catherine Dunham e alcuni danzatori della sua compagnia; Giovanna d'Arco al rogo (" traduzione in termini cinematografici e con i più opportuni mez-zi del cinema » dell'oratorio drammatico di Paul Claudel e Arthur Honegger; in Gevacolor e in Cine-mascope; Produzioni Cinematografiche Associate), regista Roberto Rossellini, operatore Gabor Pogany, consulenti tecnici per il colore e il Cinemascope Cardiff e Scoop, interpreti Ingrid Bergman, Tullio Carminati e tutti gli attori e cantanti che hanno preso parte allo spettacolo del San Carlo di Napoli (dove si stanno effettuando le riprese, mentre per le scene di massa la troupe si sposterà al Teatro Mediterraneo della Mostra d'Oltremare).

### Ancora un episodio...

...del film Tempi nostri è stato in questi giorni realizzato da Alessandro Blasetti: Totò fotografo per amore, per la Cines-Lux Film-Lux France. Esso narra le vicende di un uomo che recatosi sulla Via Appia per fare delle fotografie ad una bella ragazza si vede rubare la macchina fotografica da un lestofante il quale aveva acconsentito a ritrarre la coppia. Gli interpreti sono Totò e Sophia Loren. I sette episodi del film già realizzati sono i seguenti: Il bacio, Gli innamorati, Scena all'aperto, Il pupo, Casa d'altri, Don Corradino,

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Senso (o Uragano d'estate; Technicolor; Lux Film), di Luchino Visconti; Il prigioniero del Re (o La maschera di ferro; Ferraniacolor; Venturini), di Giorgio Rivalta e Richard Pottier; Attila (Technicolor; Lux-Ponti-De Laurentiis-Lux France) di Pietro Francisci: Schiava del peccato (Documento Film), di Raffaello Matarazzo; Il letto (un episodio: "Il divorzio »; I.C.S.-Terra Film-Cormoran Film), di Gianni Franciolini (altri tre episodi, in lavorazione in Francia, sono diretti da Ralf Habib, Jean Delannoy e Henri Décoin); Miseria e nobiltà (Rosa Film), di Mario Mattoli; Il grande addio (Flanagan Film) di Renato Polselli; Pellegrini d'amore (Forzano) di Andrea Forzano; La campana di San Giusto (Glomer Film), di Amendola e Mac.

In un comunicato...

...relativo all'attività degli stabilimenti cinematografici « Pisorno » di Tirrenia (riportato dal Notiziario ANSA) oltre ai titoli degli ultimi tre film qui sopra elencati (Il grande addio, Pellegrini d'amore e La campana di San Giusto), viene citato fra i film colà in lavorazione — anche un Le campane di Trieste di Max Calandri, da identificarsi probabilmente con il film Passione (di cui era stata da tempo comunicata, da queste pagine, la fine delle riprese). La società « Glomer Film », produttrice de La campana di San Giusto, si è intanto affrettata a diffondere una perentoria diffida in cui minaccia provvedimenti legali contro chiunque « direttamente o indiretta

mente possa concorrere alla realizzazione e allo sfruttamento di fiim contitolo uguale o simile », avendo esta acquistato in esclusività dalla Società Carisch di Milano i diritti di sfruttamento cinematografico della ombinima canzone di Colombino-Arona e del relativo titolo. Sempre a Tirrenia è quasi ultimato il montaggio del film Cronaca di due secoli (ex San Sepolcro) di Gioacchino Forzano, il film sospeso nel 1943 e condotto a termine recentemente, nel quale accanto ad alcuni attori oggi defunti — Ermete Zacconi, Osvaldo Valenti e Alberto Capozzi — appaiono anche Rossano Brazzi, Vivi Gioi, Guido Notari, Carlo Romano, Ernesto Sabatini e Gualtiero Tumiati.

Un altro film...

...che cambia titolo è Vecchio regno, di Piero Nelli, che si intitolerà invece La pattuglia sperduta.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Giorni d'amore (Ferraniacolor; Excelsa) di Giuseppe De Santis; Rompicollo (disegni animati in Ferraniacolor; Fax Film) di Giuseppe Raccuglia; La corda d'acciaio (Zodiaco Film) di Carlo Borghesio; Smarrimento (Filmosa) di Filippo M. Ratti; Cento serenate (Trionfalcine) di Anton Giulio Majano.

Dopo le dimissioni...

di Antonio Petrucci da Direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, l'incarico straordinario di organizzare la quindicesima edizione della manifestazione è stato affidato al Dott. Ottavio Croze, che aveva già diretto le

edizioni del Festival di Venezia fra il 1935 e il 1942. La data d'inizio della Mostra - su richiesta degli Enti Turistici locali - era stata intanto spostata al 9 settembre poco prima delle dimissioni di Petrucci, il quale - nella sua lettera di dimissioni inviata al Presidente della Biennale, Senatore Giovanni Ponti - attribuisce al Consiglio di Amministrazione, responsabile del provvedimento (preso fra l'altro mentre l'avv. De Pirro era assente), l'intenzione di dare alla Mostra un carattere più festivalesco » (e qui il Petrucci si scusa del termine prescelto) « che tenga anzitutto conto degli interessi turistici cittadini »... « prescindendo da ogni altra considerazione ».

#### Il regista di "Disonorata"...

...cioè Giorgio Vittorio Chili è stato condannato dal Tribunale di Roma a un anno e sei mesi di reclusione e a 30.000 lire di multa, come colpevole del reato di truffa: la pena gli è sta-ta condonata. Il Chili era comparso dinanzi alla seconda sezione penale per rispondere dei seguenti reati (esclusa la truffa, tutti dichiarati estinti in forza della recente amnistia): truffa continuata ed aggravata per valore patrimoniale ingente, falso in scrittura privata continuato, falso continuato in cambiali ed assegni, abuso continuato di fogli in bianco, falso in atto pubblico, furto contimuato ed aggravato per l'abuso di relazioni di prestazioni d'opera, nonché usurpazione continuata del titolo di dottore.

### "L'arte di arrangiarsi"...

...(della Documento Film) è uno dei titoli depositati recentemente presso il competente Ufficio dell' A.N.I.C.A., di cui abbiamo notizia insieme ai seguenti: Navi senza poltrone (Excelsa); La ragazza dai capelli di rame (Lia Film), Storie di Via Veneto (Vittorio Calvino), Totocalcio benedetto (Domenico Manenti), Bug-Yargal e Mare amaro (Titanus). militare (Filmcostellazione), La bella di Roma (Comencini-Margadonna), Compagnia Schwarz (Giulio Nider-korn), La vita di Eleonora Duse e La vita di Sarah Bernhardt (Orso Film), Monna Vanna di Materling (Amato), La cavalcata delle Walkirie, 'incantesimo del fuoco e Il figlio di Napoleone (G.E.S.I. Cinematografica), Paolina Bonaparte e La Venere imperiale (Rizzoli Film), e per finire Le figlie di Babilonia (Prod. Gallone).



Uno degli interpreti del film La pattuglia sperduta (ex Vecchio regno) di Piero Nelli, tutti scelti non fra attori professionisti, ma fra gente del popolo. (Sotto) Totò in una inquadratura dell'episodio La patente (che fa parte del film Questa è la vita, basato su novelle di L. Pirandello), diretto da Luigi Zampa.

Con una doppia rinuncia...

...cioè quella della paternità del film da parte del regista e quella della firma del suo autore da parte della casa produttrice si è finalmente conclusa la vertenza fra Leonviola e la Bomba & C.-Zeus Film, provocata dalle modifiche apportate al film Il ponte dei sospiri senza il consenso del regista. Leonviola, dopo aver richiesto la simbolica "lira" quale indennizzo del pregiudizio morale lamentato, ha rinunziato infatti al sequestro del suo film (ordinato dal pretore di Roma), a condizione che esso continui a circolare — cosi com'è — senza il suo nome.

### Nel nuovo Governo...

... presieduto dall'on. Fanfani, il Sottosegretariato alla Presidenza del Consiglio per i servizi dello Spettacolo è stato conferito all'on. professor Giuseppe Ermini, deputato alla Costituente e nelle successive legislature. Il parlamentare democristiano,

nato a Roma nel 1900, è da ventidue anni professore di Storia del diritto italiano all'Università di Perugia, di cui è anche Rettore Magnifico fin dalla liberazione. Noto negli ambienti parlamentari per la sua cultura, oltre a numerosi testi scientifici sulla materia di sua particolare competenza, egli ha scritto fra l'actro un'importante monografia sull'Ateneo perugino, e ricopre attualmente la carica di vice presidente della Commissione Artistica della Camera e della Commissione in seno all'Ufficio Culturale del suo partito. Lo scambio delle consegne fra l'on, Teodoro Bubbio e il nuovo Sottosegretario per lo Spettacolo ha avuto luogo recentemente alla presenza del Direttore Generale dello Spettacolo, avv. Nicota De Pirro e i capi servizio della Direzione Generale dello Spettacolo.

### "Una vita per il cinema"...

...è stato lo slogan di una recente manifestazione organizzata a Roma dal Consorzio Stampa Cinematografica, ailo scopo di valorizzare l'industria nazionale attraverso l'incontro delle sue " forze vive ed operanti », di documentare l'opera dei maggiori esponenti del cinema italiano, e di rivendicare gli sforzi compiuti da ogni settore dell'industria medesima. Medaglie d'oro sono state assegnate a Nicola De Pirro, Eitel Monaco, Renato Gualino, Goffredo Lombardo, Franco Penotti, Giulio Manenti, Alessandro Blasetti, Isa Miranda, Amedeo Nazzari, Carlo Montuori e Leonardo Magagnini; penne d'argento a Bruno Beneck, Anacleto Tanda e ail'ufficio stampa della Lux Film; e nastri azzurri per i maggiori incassi del 1952-53 a Carlo Infascelli (Canzoni di mezzo secolo), alla United Artists (Limelight), e ad Angelo Rizzoli (Don Camillo, Il ritorno di Don Camillo e Puccini). I premi - le cui motivazioni venivano lette da Guido Notari - sono stati consegnati da

Gina Lollobrigida, alla presenza delle maggiori personalità del cinema italiano, intervenute alla cosiddetta « Gala del Cinema », che dopo questa sua prima edizione verrà rinnovata ogni anno.

...promosso dal Circolo Romano del

### Nel corso di un dibattito...

Cinema è stata votata all'unanimità una mozione che chiede al Parlamento Italiano di definire chiaramente i limiti della libertà artistica e i limiti della censura: partendo da un articolo della Costituzione in cui si afferma che l'arte e la scienza sono libere, e riconoscendo la necessità di un intervento moderatore della legge, la mozione nega la validità di ogni norma di carattere amministrativo che imponga limitazioni alla diffusione dell'opera cinematografica, e demanda il giudizio sulla medesima unicamente alla Magistratura, di cui il Governo come ogni cittadino o associazione ha diritto di invocare l'intervento, qualoni si ravvisi in un film una violazione delle leggi che tutelano la pubblica morale e gli ordinamenti costituzionali della Repubblica. Hanno preso la parola, fra gli altri, il documentarista Bollero, l'avv. Ozzo esperto in materia legale, il critico Trombadori, il giornalista Ma-rinucci, il produttore Theodoli, l'on. Corbi, Blasetti e Lattuada, tutti concordi — pur partendo a volte da opposte premesse — nel deplorare la confusa situazione derivante dalla mancanza di una precisa norma giuridica in materia di censura cinematografica, e sulla necessità che il Parlamento tenga conto di certi argomenti nell'elaborazione delle necessarie modifiche alia legge sulla cinematografia. Alla fine del dibattito che era presieduto da un cattolico, l'on. Mario Melloni, da un indipendente, lo scrittore Carlo Levi, e da un comunista, il regista Carlo Lizzani, si è deciso di nominare una commissione di studio del Circolo Roma-





Un'inquadratura del film Cronache di poveri amanti, tratto dall'omonimo romanzo di Vasco Pratolini e diretto da Carlo Lizzani.

no, di cui faranno parte il direttivo del Circolo stesso, gli onorevoli Melloni e Corbi, il marchese Theodoli e Giulio Cesare Castello, allo scopo di approfondire i problemi fondamentali relativi alla censura. Fra i numerosi presenti alla riunione erano anche Antonioni, De Santis, Germi, Vergano, Zampa, Amidei, Suso Cecchi D'Amico, Gian Luigi Rondi e Turi Vasile.

#### FRANCIA

Il "Museo del Cinema"...

...di Torino si è temporaneamente trasferito a Parigi, dove nei locali della Cinémathèque Française Maria Adriana Prolo - direttrice del Museo - ha aliestito una mostra col materiale a sua disposizione: dagli apparecchi « preistorici » (fra cui un « Teatrino delle ombre cinesi » di Carlo Alberto) alle prime macchine la proiezione, dai primi documenti tella produzione italiana a una dorumentazione su Cabiria (cui è dedi-rata un'intera saletta), dalla raccolta di oggetti relativi all'epoca delle « dive » (fotografie, manifesti, lettere, contratti, etc.), a quella che si riferisce particolarmente al primo dopoguerra (con " Za la Mort », " Maciste », i comici, etc.). L'esposizione è stata inaugurata dall'Ambasciatore d'Italia Pietro Quaroni, alla presenza della signora Bidault, del rappresentante del Centro Nazionale del Cinema francese e di varie altre personalità

### Maurice Cloche...

...regista di altri film di ispirazione cattolica, come Monsieur Vincent e Peppino e Violetta (quest'ultimo girato in Italia, e per alcune scene addirittura in Vaticano), realizzerà un film sulla storia dei missionari cattolici in Africa, da un'idea di Padre Bernier della Congregazione dello Spirito Santo. Dopo un viaggio di circa 30.000 km. nel Senegai, in Mauritania, nel Gabon e nell'Ubanghi, compiuto a scopo di documentazione, il regista si è « isolato dal mondo » ed è partito per l'Alpe de Huez dove conta di effettuare la stesura definitiva del soggetto; dopo di che si recherà nella Guinea, dove si svolgerà gran parte della lavorazione.

Sono terminate le riprese..

...dei seguenti film di co-produzione italo-francese: Mamzelle Nitouche di Yves Allégret, Le grand jeu di Robert Siodmak, Touchez pas au grisbi di Jacques Becker, e L'affaire Mauritius di Julien Duvivier: a proposito di quest'ultimo film, contrariamente alle voci messe in circolazione forse a scopo pubblicitario è confermato che l'attrice italiana Eleonora Rossi Drago — nonostante i recenti ritocchi fatti subire al suo naso — vi appare fra i protagonisti.

### GRAN BRETAGNA

Una co-produzione...

...anglo-americana è attualmente in preparazione: si tratta di The Black Prince, le cui riprese dovrebbero iniziarsi a primavera. Il film verrà prodotto dall'americano Walter Mirisch per la Allied Artists in compartecipazione con la casa britannica Associated British Pictures, e verrà girato in Technicolor e in Cinemascope.

### Il programma natalizio...

...'Round the World' di Ben Lyon e Bebe Daniels (un attore e un'attrice notissimi specie ai tempi del muto), trasmesso dalla BBC, comprendeva un'intervista da Londra a Bob Hope: l'attore americano — assai popolare anche in Inghilterra — parlava daila sua casa di Hollywood.

### Norman Wisdom...

...è il nome di un nuovissimo attore comico, del cui debutto si dice un gran bene: scoperto e lanciato da Earl St. John della Rank Organization, era finora apparso soltanto sul le scene e alla televisione. Il suo primo film, prodotto e diretto da Maurice Cowan e John Paddy Carstairs, si intitola Trouble in Store, il cui soggetto è stato scritto appositamente per il nuovo attore: si tratta di una vicenda che intende rialiacciarsi alla tradizione della "slapstick", nella quale il Wisdom pare riesca a creare un "tipo" inconfondibile. Accanto a lui appaiono Margaret Rutherford, Jerry Desmond e Lana Morris. Dopo tale risultato l'attore ha firmato un nuovo contratto con Earl St. John per altri due film.

Anche le "attualità"...

...verranno realizzate in Technicolor e in Cinemascope: così ha deciso la "British Movietone News", inviando fra l'altro in Australia Harry Lawrenson, ailo scopo di organizzare la conversione permanente del giornale cinematografico ai nuovi sistemi. Il primo documentario a colori e in Cinemascope sarà interamente dedicato ad una cronaca del viaggio intorno al mondo della Regina Elisabetta, le cui riprese — coordinate da Jack Ramsden — sono effettuate dall'operatore Paul Wyand.

#### U.R.S.S.

Su invito ufficiale...

...delle competenti autorità sovietiche, una delegazione cinematografica italiana si è recata a Mosca per esaminare le questioni commerciali connesse con l'esecuzione, per la voce "film", dell'accordo generale commerciale stipulato a Roma nel dicembre scorso tra il Governo italiano e quello dell'URSS, e per concludere un eventuale accordo cinematografico fra i due paesi. La delegazione è composta dall'avv. Eitel Monaco, presidente dell'ANICA, e dal dott. Emanuele Cassuto, direttore generale dell'Unitalia Film.

E' in progetto...

...un film da prodursi in compartecipazione con l'industria cinematografica francese: tale annuncio viene messo in relazione, dalla stampa
parigina, con un film sui balletti russi che il produttore Bercholz si proporrebbe da tempo di realizzare.
Quel che è certo è che il regista
Grigori Alexandrov e sua moglie,
l'attrice Liubov Orlova (apparsa in
quasi tutti i suoi film: fra cui Tutto
il mondo ride, Il circo e Primavera)
si recheranno presto a Parigi per
esaminare la possibilità di una coproduzione franco-russa, e per prendere contatto a tale scopo con alcuni
esponenti della cinematografia francese.

### CECOSLOVACCHIA

Fra i film piú recenti...

...sono i seguenti: Il calzaturificio, dal romanzo omonimo di T. Svatopluk (apparso nel 1930), regista K. M. Wallo, operatore Julius Vegricht, musica di Jan Kapr, interpreti Vitez-slav Vejrazka, Viiém Besser, Eva Kubesovà; Il segreto del sangue, da un soggetto di Vladimir Neff (un film biografico sull'eminente scienziato cecoslovacco, il dottor Jan Jansky), regista Martin Fric, operatore Jan Stallich, interpreti Vladimir Ràz, Jirina Petrovickà, Zdenek Stepanek; e due documentari a lungometraggio suil'Africa (che è anche il titolo del film, suddiviso in due parti), il cui materiale è stato girato da Jirì Han-zelka e Miroslav Zikmund nel corso di una spedizione in automobile attraverso il continente nero, compiuta fra il 1947 e il 1950: dai complessivi ventiduemila metri di pellicola gira-ta (una parte del viaggio si è svolta anche nell'America Latina) verrà tratto anche un terzo lungometraggio di ta!i film — negli stabilimenti di Gottwaldov — insieme ai due esploratori, autori delle riprese, il regista Jaroslav Novotny. I film saranno commentati da musiche ispirate ai ritmi e alle melodie africane, di cui sarà autore Zdenek Liska.

Martin Fric...
...appena terminato il montaggio di

Il segreto del sangue ha mando le riprese di un film tratto dal populare romanzo di Alois liritett. Le teste di cane, un ciassico della letteratura storica cecoslovacca, impermato sull'eroica resistenza degli intuitati guardiani delle foreste di frontiera contro gli invasori straniera, già ridotto in film prima della guerra. Il protagonista è Vladimir Ràz, lo stesso attore che ha sostenuto il ruolo del dottor lansky nel precedente film di Martin Fric. Le teste di cane, sceneggiato dallo stesso regista con la collaborazione dello scrittore [iri Marànek e di Otahar Kirchner, viene girato a colori.

#### U. S. A.

... sono all'ordine del giorno: dopo il

I problemi della censura...

chiasso provocato da The Moon is Blue ("La vergine sotto il tetto") e soprattutto da The French Line (presentato al pubblico contro il parere del "Breen Office" — l'ufficio di autocensura — che ha multato la R.K.O. per 25.000 dollari), si profila un'offensiva in grande stile contro il famoso "Production Code" che gli stessi produttori si erano imposto. Mentre l'arcivescovo di Saint Louis, Mons. Joseph Ritter, in una lettera pastorale mette in guardia i cattolici dal recarsi ad assistere alle indecents dange di Jane Russell in The French Line, per non commettere siguramente peccato mortale (pare che la stessa attrice si sia dichiarata d'accordo con i censori rifiutandosi di assistere alla prima del film) e mentre picchetti di donne e bambini recanti cartelli che sconsigliano i passanti di recarsi a peccare sostano dinanzi all'ingresso del cinematografo di Sant Louis dove il film si proietta naturalmente con crescente successo, il produttore Samuel Goldwyn ha inviato una lettera ad Eric Johnston, presidente della M.P.A.A., chiedendo un incontro di tutti i produttori firmatari del codice di produzione per discutere l'esigenza di modernizzare il codice medesimo - ormai antiquato — aggiornandolo secondo le esigenze non solo dell'industria ma anche del pubblico. Alla precisa richiesta di Goidwyn, appoggiata fra l'altro da Cecil B. De Mille, John-ston ha risposto prima evasivamente, chiedendo a sua volta proposte spe-cifiche da parte di Goldwyn circa eventuali rimaneggiamenti del codice, quindi comunicando alla stampa che le maggiori case cinematografiche e precisamente la Columbia, la M. G. M., la Paramount, la Republic, la 20th Century-Fox, i Universal e la Warner — gli avrebbero racco-mandato di « riaffermare ufficialmente la loro completa fiducia nell'attuale stesura del Codice Hays », deplorando ogni violazione del codice da parte di qualsiasi produttore. Mentre la polemica continua per ciò che si riferisce alla censura preventiva, viene comunicato che la Corte Suprema di Giustizia degli Stati Uniti ha stabilito che ogni provvedimento di censura nei riguardi di produzioni cinematografiche non è ammissibile, riaffermando cioè che le garanzie co-stituzionali concernenti la libertà di parola e di stampa si estendono anche al cinema: tali garanzie però - viene prudentemente precisato non comprendono la libertà di proiettare " qualsiasi film, in qualsiasi momento e in qualsiasi luogo ».

## CERCANSI DIVI TIPO ESPORTAZIONE

QUEST'ANNO il calendario delle manifestazioni internazionali — mostre o festivals che dir si voglia — è più fitto ancora del solito. Si apre, in pieno inverno, per noi di questo emisfero, con la prospettiva di un viaggio verso l'estate sudamericana, forte del richiamo costituito dal quadricentenario di San Paolo del Brasile, con annessi festeggiamenti, cui si aggiunge il carnevale canicolare di Rio. E non si tratta che della prima tappa di un itinerario, destinato a concludersi, sulle sponde della laguna, tra il fiorire delle prime brume autunnali. E' cominciato, quindi, automaticamente, il rovello dei simpatici amici di Unitalia, alla disperata ricerca di "divi" da impacchettare, imbarcare su un aereo e sciorinare nelle vetrine internazionali. Una fatica improba.

Il fatto è che i vari enti rappresentativi della nostra produzione sono, come ben sappiamo, fierissimi di tutto ciò che riguarda il suo aspetto industriale: numero di film prodotti in un anno, coproduzioni, supercolossi del costo di miliardi, produzioni a colori, in rilievo, in cinemascope, forse anche odorose. Ora, tra i motivi della loro fierezza è anche la riconosciuta esistenza di un certo numero di "divi" italiani di risonanza mondiale. Negli Stati Uniti Silvana Mangano è l'unica attrice che sia in grado di fare cassetta col solo suo nome pur non avendo mai lavorato a Hollywood. A Parigi la nostra Lolló nazionale è ormai di casa, e i suoi "deshabillés" fanno concorrenza a quelli della francesina Martine Carol. Ed anche Silvana Pampanini ha già simpatizzato con i parigini, i quali non per nulla le hanno confidenzialmente affibbiato quel nomignolo di Nini Pampan, che qualcuno ha subito sfruttato per una canzone ed un film. Insomma, cosce aiutando, il talento nazionale gode ormai di buona stampa all'estero, di una stampa, comunque, assai migliore che quella del ventennio fascista, ad onta degli sforzi minculpopolari di allora.

Ora succede - ed è ovvio - che quando c'è un festival la gente, oltre a Gary Cooper, cerchi anche attori italiani, per lo meno certi attori, e ancor meglio certe attrici. E questi o queste non ci sono mai. O quasi. La faccenda ha preso una piega tale da degenerare in scandalo. Prendete il caso di Cannes 1953: vi abbiamo mandato dei mediocri film, tanto più si imponeva che vi fossero degli attori in grado di attrarre simpatie. E invece non c'era nessuno. C'era Titina De Filippo negletta in un angolo, e comunque presente solo in quanto membro della giuria. Arrivò per un giorno De Sica, quale regista però, e fece le sue solite dichiarazioni ruffianissime, le quali bastarono ad assicurare a Stazione Termini, che non piacque a nessuno, una accoglienza, quanto meno, educata. Si aspettava febbrilmente la Lollobrigida, anche perché in programma c'era La pro-vinciale. I cablogrammi tra Roma, Cannes e Londra, dove la attrice girava in interni con Huston Il tesoro dell'Africa "se sprecorno". I vessilliferi di Unitalia, affranti, continuavano ad asserire energicamente che all'ultimo momento "un fil di fumo", o meglio il rombo di un aereo, avrebbe annunciato senza fallo l'arrivo della sospiratissima. Che non venne, naturalmente, all'ultimo messaggio, se non erro, manco rispose, e poi si scusò asserendo che il regista non l'aveva lasciata muovere. Il che sarà magari vero, ma potrebbe anche, chi conosce un po' i nostri polli, non esserlo. E comunque non

giustifica l'inurbana mancanza di forme verso organizzatori premurosi e cortesi fino all'eccesso come quelli di Cannes, I quali, tra l'altro, hanno una tecnica, per mezzo di speaker. proiettori potenti ed altre diavolerie, la quale consente, ai ricevimenti, di valorizzare al massimo la presenza delle stelle. Ne sa qualcosa Gary Cooper, che, insieme con Olivia De Havilland, Anne Baxter, Kirk Douglas, Edward G. Robinson, George Sanders, Zsa Zsa Gabor, Lana Turner ed uno stuolo di altri colleghi, rappresentava la cinematografia americana, reparto attori. Quella italiana, ripeto, era assente, a meno che non si volesse prender per buona la presenza di Rossana Podestà, quale protagonista di un film messicano. I nostri divi erano tutti occupatissimi, evidentemente, oppure, per dirla in maniera spiccia, "non gliene fregava niente", di fare, in fondo, il loro mestiere, con un minimo di sforzo. Perché nessuno mi verrà a raccontare che trascorrere una settimana primaverile e soleggiatissima al Carlton di Cannes, a spese di Pantalone, col solo obbligo di vedere qualche film, intervenire a qualche 'party" e, al massimo, concedere una "conferenza stampa" costituisce uno sforzo spossante.

E venne Berlino, con connessa solidarietà occidentale e tante altre belle cose. C'era l'immancabile Gary Cooper e molta gente ancora, ma gli attori italiani non c'erano. Un maligno il quale facesse riferimento, tra l'altro, alle incognite del viaggio per il "corridoio aereo" e sopra tutto alle incresciose notizie sulla "rivoluzione di Berlino est", rivoluzione di cui nell'ovest non giungevano neppure i pallidi echi, non andrebbe troppo lontano dalla verità. Ad onore della quale sarebbe scorretto non ammettere la presenza di Rossana Podestà, sempre quale protagonista del suddetto film messicano.

Fu la volta di Locarno. E finalmente qualcuno si mosse. Per l'esattezza, Marina Berti, Anna Maria Ferrero e Otello Toso, i quali trascorsero un paio di settimane nella quiete ticinese, menando esistenza ritiratissima e facendo educatamente capire che si annoiavano a morte. Il loro contributo alla mondanità della manifestazione, la loro stessa presenza alle proiezioni furono ridotti proprio al minimo indispensabile, fors'anche

un po' al di sotto.

Queste furono le così dette "ambascerie di italianità all'estero". Poi si andò a Venezia, dove qualcuno fece pur capolino. Ma, accanto ai grossi calibri del divismo internazionale (presenti, tuttavia, in misura ben minore che a Cannes, la cui organizzazione è più solerte nei riguardi delle stelle), era dato più spesso intravedere divette del Quadraro, in spasmodica attesa di un produttore il quale le notasse, che nomi solidamente accreditati.

Ed ora sta per aprirsi la serie, densissima, del 1954. E quelli di Unitalia cominciano a sudare freddo, a telefonare, ad implorare, a promettere, a blandire, a ricorrere ai santi del calendario e a quelli di via Veneto. Cominciano, come è già accaduto — e giustappunto il Sudamerica ben ne è edotto, a proprie spese — a ripassarsi il numero telefonico di Luciana Vedovelli, per il caso, assai probabile, che Silvana o Gina siano, vedi caso, "molto occupate", come mademoiselle Arlette in un lontano Follie di Broadway, di metrogoldwyniana memoria.

### FATTO SPETTACOLARE E FATTO EDUCATIVO

UNA constatazione che bisogna fare e che non vuole essere, per altro, di irrive-renza a nessuno è, nel bel mezzo del nostro secolo, questa: il grado di formazione culturale delle masse non corrisponde in al-cuna seria misura all' incremento dell'istruzione pubblica nelle sue varie branche (staremmo per dire che vi corrisponde in misura inversamente proporzionale). La ignoranza, l'insensibilità, la faciloneria allignano forse piú oggi che nel passato e costituiscono un fenomeno preoccupante, il quale finisce col far sorgere dubbi sulla reale efficacia formativa dell'istituto educativo, almeno nella sua attuale struttura, dalla scuola primaria alla Università. Le ragioni del fenomeno sono complesse, non ultima l'errore psicologico di quanti vedono nel titolo di studio (da noi i pezzi di carta han sempre avuto una grande importanza), diciamo cosí, un mezzo di riscatto dalla mediocrità e dalla miseria. Ma la causa fondamentale riteniamo di individuarla nell'opposizione, già latente all'inizio del secolo, ma ora sufficientemente palese seppur contenuta abilmente dalle sfere tradizionaliste e conservatrici, tra "umanesimo" e "attivismo", intendendo con questi due termini rispettivamente una concezione in gran parte contemplativa e intellettualistica della cultura e una concezione più aperta alle esigenze e alla sensibilità moderne, tendente, insomma, ad associare educazione e vita. E con ciò non vogliamo esporci ad alcuna facile osservazione o accusa di ordine politico; semplicemente notiamo come sia assurdo pensare che la personalità dell'uomo non possa svilupparsi e affermarsi fuori di determinati schemi o programmi o teorie pedagogiche, e che la 'nozione'', in largo senso, abbia piú valore della "for-

Ogni decennio o ventennio (il ritmo suppergiú con cui si succedono le guerre di una certa importanza) parte sempre con la lancia in resta contro il passato senza accorgersi, poi, che a un certo punto, dopo le ripetute affermazioni di principio, com-

mette gli errori dell'epoca precedente, quando addirittura quegli stessi princípi non re-stano lettera morta. Non è affatto vero che scuola e vita, nel reciproco adeguarsi delle loro esigenze, rappresentino costantemente la difesa dei valori spirituali e morali: se la scuola è generalmente soggetta all'autorità dello Stato, che vede in essa un mezzo per perseguire i propri fini, la vita sociale ha forme e regole diremmo quasi autonome e, in quanto tali, contraddicenti spesso agli orientamenti pedagogici e didattici della scuola. E' questa la ragione del problema contemporaneo, che potremmo definire della cultura inoperante, del sapere non già chiuso e rimuginato nel cervello del discente, ma "ospitato" temporaneamente nell'aula scolastica, come un estraneo di riguardo, e raramente assimilato. Se questo sapere non si collega in qualche maniera (sia pur essa elementare) alla vita attuale, prima nei suoi aspetti pratici che in quelli ideali e teorici, come potrà l'alunno considerarsi uomo di questa terra, con una coscienza e uno spirito critico in formazione?

Conquistare passivamente e (non raramente) per via di sofismi e astrattezze i giovani, oggi non è piú possibile. La scienza, la tecnica, la stampa, lo spettacolo, lo sport, la vita sociale stanno prendendo la mano all'educazione che rischia, cosí, di diventare una figura retorica e isolata dopo la splendida esperienza classica e romantica. Lo stesso metodo insegnativo (e si noti l'ironia, con il fervore che s'è prodotto intorno alla metodologia e allo sperimentalismo) va a poco a poco perdendo credito o almeno quell'aura di taumaturgia che si è acquistata in tanti anni, dall' '800 alla metà del secolo XX: nei casi piú discutibili il metodo, nel suo continuo "perfezionar-si", non fa che ricadere nell'artificio, nel meccanicismo, nel luogo comune, difetti che pur dovrebbe combattere; nei casi positivi, invece, è, in un certo senso, qualcosa di semplice e naturale, diremmo anzi di ovvio; e tanto che siamo tentati di ammettere che non esiste. Al fondo del metodo,

insomma non troviamo un tecnico ma una personalità, non una cifra, un calcolo piú o meno segreto, ma la vita stessa.

Ora, il cinema, divenuto in pochi anni oggetto di animate discussioni di carattere pedagogico e filosofico, sembrerebbe dovesse portare un notevole contributo alla soluzione del problema educativo contempora-neo, a soddisfare in buona parte le esigenze maturate, in seno alla società minorile, nel secondo dopoguerra. Ma le prospettive sono tutt'altro che chiare: soprattutto per-ché gli organi competenti hanno, in linea di massima, eluso l'eterno e pur fecondo dilemma di tutta la prassi educativa: in parole povere, "divertire o educare?" (si veda, in proposito, la lezione britannica, raro esempio, se pure un po' univoco e non sempre felice) e puntato decisamente sui "fini", anzicché sui "mezzi". Cosicché il cinema, da elemento rinnovatore dello spirito dell'insegnamento, rischia di venire imprigionato negli schemi della concezione tradizionale, di tradire, specialmente nei confronti dei giovani, l'istanza psicologica, la più "determinante" nel fatto contemplativo. Lo scrittore inglese Alexander Neill sostiene, nello spirito rousseauiano, che il bambino nasce buono e che l'adulto lo rende cattivo col volergli insegnare la morale. E' la verità dei paradossi. I ragazzi ben difficilmente sopportano di "entrare" in un discorso che non è fatto sulla loro misura e davanti allo spettacolo, si può dire, hanno sempre ragione: la loro sensibilità ha scarsa capacità di adattamento, accettano o respingono la partecipazione al fatto spettacolare e l'autore ''condannato' non ha al-cuna possibilità di appello. Evidentemente, non è possibile superare il simbolo meccanico degli espedienti insegnativi e l'astrattezza della lezione cattedratica se non si stabilisce una relazione fra due processi distinti, uno sul piano etico-intellettuale, l'altro su quello estetico o pseudoestetico.

Gli elementi caratteristici del fatto educativo sono lo sviluppo della personalità e la formazione del carattere: nell'una si definisce la fisionomia psichica e intellettuale dell'individuo, nell'altro la fisionomia etica. Gli elementi caratteristici del fatto spettacolare sono la finzione, meglio, la trasfigurazione della realtà e l'umanità; la prima rappresenta la "favola", l'invenzione dell'autore, la seconda la sostanza dei perso-naggi. Come si vede, i due fatti, quello educativo e quello spettacolare, hanno almeno due punti in comune: qualcosa li al-lontana dalla realtà immediata e qualcosa nello stesso tempo ve li fa gravitare. Ma ciò non basta: tale unità, dopo tutto, non giustifica il rapporto precedentemente posto. Perché si possa veramente parlare di spettacolo e educazione, occorre che la sintesi etica venga superata e resa funzionale da una sintesi psicologica, pertanto non piú esterna (come è esterna ogni legge morale che non sia compresa e vissuta) ma interna al soggetto, cosa viva dell'educando, interesse sincero, ragione fondamentale del suo comportamento di spettatore. Che cosa può

Due buoni film per ragazzi: Heidi (Son tornata per te) di produzione svizzera e diretto da Luigi Comencini (sotto) e Johnny on the Run, di produzione inglese (nella pagina seguente).



determinare quest'ultima sintesi se non un elemento che rappresenti il punto d'incontro dell'esigenza etica con l'esigenza spettacolare, che possa agire sulla psicologia del ragazzo e poi, di riflesso, sulla sua coscienza morale, in altri termini, che possa far vivere soggettivamente ciò che viene offerto oggettivamente? Questo elemento è la drammaticità, valore che possiamo dire formale se pensiamo alla realtà della vita, a cui lo spettacolo, infatti, attinge continuamente i suoi motivi. E' cosí che il fatto etico e culturale è, prima di tutto, un fatto narrativo ed emotivo: il contenuto perde i suoi caratteri astratti e statici e si scioglie in azione. La drammaticità che rende il linguaggio del regista incisivo, ritmico e quindi penetrante risponde al mobile, irrequieto temperamento dei ragazzi. Bisogna, dunque, restituire all'educazione il suo carattere di umanità, scoprire e valorizzare il lato drammatico dell'insegnamento. Se pensiamo che i ragazzi concepiscono per immagini e per sensazioni, che le nozioni e le idee vogliono acquistarle "in blocco", perché sono piú portati alla sintesi che all'analisi, e, nello stesso tempo, che il linguaggio gestuale è piú vicino alla realtà della natura fisica e umana che all'astrattezza del pensiero, più atto della parola ad esprimere gli impulsi dell'animo, si comprende il motivo della forza di attrazione, di comunicazione e di persuasione del cinema: l'immagine può fondere automaticamente contemplazione e intuizione, conciliare istintività primordiale dei giovani e moralità dell'esigenza educativa.

Il cinema, pertanto, può aiutare l'insegnante a capovolgere la concezione dogmatica dell'educazione, quella, cioè, che stabilisce a priori il proprio contenuto e, pur mostrandosi molto sollecita verso l'individuo, in fondo non ne rispetta la personalità (anche uomini geniali come Socrate e Rousseau non ne furono del tutto immuni). La pedagogia e la psicologia moderne insegnano che non si possono applicare "fini" come etichette alle capacità, ma che le capacità stesse, nel corso dello sviluppo, trovano il loro fine. Per tale ragione, il cinema-scuola deve far passare sullo schermo esperienze di ogni genere; suggerire al ragazzo motivi svariatissimi di vita, toglierlo spesso dalla realtà immediata per rituffarlo in un'altra dimensione della realtà più ricca, piú varia, piú dinamica, senza preoccuparsi eccessivamente di una dimostrazione, di levare un messaggio che rimarrebbe probabilmente inascoltato.

Se la natura gestuale dell'immagine permette al ragazzo di leggere facilmente l'inquadratura, soltanto il linguaggio emozionale può tenerlo incatenato al racconto visivo. Perché dramma è narrazione emotiva, rappresentazione di passioni in urto, contrapposizione di situazioni, ricerca di incognite. Gli adulti possono interessarsi anche alle vicende intellettualistiche, alle vivisezioni della psiche, al discorso visivo lento ma pieno di simboli, di analogie, di richiami, in altre parole, al racconto che non è racconto, ma descrizione di un'atmosfera, di uno stato d'animo complesso. Il ragazzo, no. Non accetta "residui" di pen-



siero, stati lirici, problemi psicologici: vuole l'azione, vuole che l'umanità del personaggio sia una cosa col gesto, che il gesto raccolga ed esprima tutta la carica umana del personaggio, che il buono o il malvagio, il vile o l'eroe siano tipi tagliati con l'accetta, sinceri, decisi nella loro direzione. Tensione e distensione, interrogativo e sorpresa sono fattori inconfondibili dell'emozione spettacolare, costituenti tutti insieme una misura e un ritmo applicabili non solo a determinati contenuti, ma a tutta la materia narrativa, ad ecezione del genere comico dove contano soprattutto l'assurdo, il doppio senso e la caricatura. Il linguaggio emozionale che molti, forse, avverseranno, ritenendolo superficiale e antieducativo, non è soltanto quello preferito dai ragazzi, ma l'unico che tenda, oggi, ad acquistare un valore in seno all' opera educativa. Se coi ragazzi si può ragionare poco e non è possibile che essi applichino le regole morali cosí come applicano quelle geometriche, e l'educatore è costretto a muoversi soprattutto nell'ambito della vita effettiva, viene di conseguenza che gli impulsi e gli stati d'animo negativi possono essere combattuti soltanto con impulsi e stati d' animo antagonisti, cioè con altrettante forze irrazionali soggettive capaci di neutralizzare naturalmente gli altri sentimenti. Di qui l'esigenza che il film rispecchi casi individuali, non una materia vasta e dispersiva che il giovane spettatore stenterebbe, poi, ad unificare, ma una materia ridotta, semplice, lineare, con un'idea-forza che sostenga l'azione dalla prima all'ultima sequenza, con un personaggio centrale dalla fisionomia morale inequivocabile. In tal senso, il cinema potrebbe far ritornare attuale il principio dell'educazione-imitazione dominante nell'età antica, propriamente omerica, quando i grandi personaggi della storia e dell'arte diventavano altrettanti simboli di ideali di vita.

Sappiamo, d'altra parte, che per i ragazzi anche la favola e il giuoco diventano realtà. Reale e irreale, antico e moderno, storico e leggendario, persona e animale diventano termini senza confronto. I ragazzi amano la realtà, la rappresentazione del vero, ma la realtà stessa li avvince sol quando ha carattere di novità, di originalità, di ecce-

zionalità e finisce con l'apparire quasi come inventata, còlta in una regione misteriosa. Il cinema per ragazzi, perciò, deve essere in gran parte concretezza di sentimento e immaginazione. Si potrebbe quasi parlare di realistica magia, da un lato per l'immediatezza e la vitalità del personaggio cinematografico, dall'altro per il superamento della misura umana propriamente detta. Ecco perché i disegni animati soddisfano pienamente l'esigenza contemplativa dei ragazzi. Essi rappresentano, forse, la sintesi spettacolare piú perfetta che il cinema ci abbia dato: si riallacciano alla tradizione favolistica classica e moderna mantenuta viva dai periodici illustrati per l'infanzia (dienuti, poi, da donatori, anch'essi debitori al cinema) ma ne indicano pure il superamento in una concezione che dà maggior rilievo al fatto poetico-giocoso che a quello moralistico.

Il cinema educativo dovrebbe essere, quindi, non solo la puntualizzazione del rapporto umano fra ragazzo e ragazzo e fra il ragazzo, l'adolescente e l'adulto, ma soprattutto un panorama di tipi, di caratteri, di temperamenti, una rappresentazione dei difetti e dei pregi dell'uomo, un'azione varia e animata che culmini sempre col dominio delle passioni. Bisogna, però, rifuggire dagli schemi e dai contenuti "particolari", dall'addomesticare lo spettacolo, dal dargli un'impostazione dottrinale e moralistica. Non solo perché tutto il caleidoscopico mondo può essere ridotto alla misura psicologica del ragazzo, ma perché, altrimenti, si finirebbe coll' "ignorare" lo spettacolo e col mortificare la sensibilità dei giovani spettatori.

L'opera educativa è tutta qui, un'opera, cioè, che, in fondo, non si propone nulla in linea diretta e che è come un lungo discorso spassionato e sincero, una passeggiata realistica e fantastica con i ragazzi. Soltanto in questo senso è possibile sperare che il cinema aiuti gli insegnanti a superare la grande antinomia dell'esecuzione. l'essere e il dover-essere, a conciliare, cioè, l'esigenza di rispettare nei giovani la natura e l'esigenza di muovere la coscienza alla ricerca di una legge morale e sociale.

PIETRO SPERI



condo le esigenze. I concetti fondamentali di inquadratura e di montaggio si possono usare anche qui: naturalmente dei fattori particolari condizioneranno l'una e l'altra. Fattori tecnici, innanzitutto.

E tra di essi la "risoluzione"; credere che i limiti della risoluzione siano limiti molto gravosi per l'immagine e l'inquadratura è certo un'esagerazione, tuttavia è indispensabile tener presente che un volto in campo lungo non si riconosce piú, e, quel che è peggio, induce lo spettatore ad avvicinarsi allo schermo e scoprire cosí che l'immagine è fatta di righe. I campi lunghi si dovranno perciò usare con estrema parsimonia. Nella composizione dell'inquadratura di solito si tiene conto di un altro elemento: la curvatura dello schermo. Lo schermo dell'apparecchio ricevente, come è noto, è il fondo curvo di un tubo a raggi catodici: di esso si utilizza solo una parte, ma ciononostante gli angoli dell'immagine vengono sempre deformati. Il volto di un attore che venga ad occupare un angolo viene stirato in modo singolare. Particolarmente evidente è poi l'effetto nelle panoramiche, che come vedre-mo sono frequentissime: i visi che escono dal quadro per gli angoli sembrano venir tirati via per il collo o per i capelli e defor-marsi nella violenta operazione.

All'inquadratura, per quel che insegna l'esperienza diretta, non si pongono altre limitazioni. Invece si offrono considerevoli

## LA TV NON È IL CINEMA

LE FORME espressive — termine meno impegnativo di arti — che hanno visto la luce nel nostro secolo, hanno avuto un cammino difficile. Ad ogni passo sono intoppate in un equivoco, un malinteso. Per esempio, un notevole numero di persone, uomini d'affari, letterati, pittori, persino registi, hanno attraversato la via del cinema; e come ben sappiamo molto spesso ognuno di questi incontri fu un equivoco. Non è il caso di ricordarli tutti: basterà pensare al dannunzianesimo, al Film d'Art (sotto certi aspetti), all'avanguardia, al film musicale. V'era una causa, naturalmente, in tutti questi piccoli malintesi, ed era sempre la stessa: che tutte queste persone non sapevano che cosa fosse il cinema, non l'avevano mai visto, e cercavano di adattarvi un'esperienza diversa, profonda senza dubbio, ma disadatta.

Equivoci analoghi accaddero con la radio; furono meno clamorosi perché la radio è presa molto meno sul serio del cinema; si dubita delle sue possibilità espressive e soprattutto della sua autonomia. È quest'ultimo attributo per molti equivale inspiegabilmente a dignità d'arte.

Si fecero molte supposizioni sulla radio: se fosse solo una sottospecie del teatro oppure fosse la regione del suono puro; se fosse una povera voce mutilata del corpo, oppure risuonasse da spazi infiniti. Non è né una cosa né l'altra, naturalmente.

La stessa cosa — supposizioni e interpretazioni sbagliate — sta accadendo alla televisione. Teorici cinematografici autorevolissimi hanno scritto che la TV può valersi di campi lunghi e campi ravvicinati, eliminando quelli intermedi. Naturalmente non è vero. Altri hanno dettato regole sulla composizione dell'inquadratura che nessun tecnico TV si è mai sognato di applicare. La causa è sempre la stessa: si è creduto di poter applicare alla televisione delle esperienze differenti; e invece l'esperienza cinematografica e radiofonica, anche se fuse insieme, non possono essere sufficienti.

Si dirà che è possibile teorizzare a priori, partendo da concetti generali di estetica e di psicologia; e che se la televisione è un'arte non potrà sottrarsi ad essi. Le opinioni vanno senza dubbio rispettate, e se qualcuno crede di poter teorizzare a priori, lo faccia senz'altro. Basterà tuttavia ricordare che tutte le grandi teoriche del cinema vennero dopo molti anni dalla sua nascita; e che proprio la storia del cinema ci dimostra quanto spesso le teoriche a priori — numerose quelle sul cinema sonoro al suo primo apparire — siano fallaci.

Teorizzare la televisione lo si potrà fare solo conoscendo a fondo la televisione: prima come mezzo tecnico e poi come mezzo espressivo. Non potremo in alcun modo affermare — come si è fatto — che la TV deve avere lo stesso linguaggio del cinema, se non ne conosciamo le possibilità e i limiti. Fattori che vanno studiati dal vivo, con l'esperienza fatta direttamente sulle telecamere e sui monitor, nello studio e al banco di regía. Perché va da sé che stiamo parlando della televisione diretta, ripresa in studio dalle telecamere, e non del telecinema o trasmissione del filmetto televisivo.

L'analogia con il cinema è quanto mai evidente: anche la televisione racconta per immagini, parole e suoni; ed ha la possibilità di cambiare l'immagine a piacere o sevantaggi: l'elevata sensibilità del tubo di ripresa consente l'uso di piccole aperture e perciò permette di lavorare continuamente in pan-focus; la curva di sensibilità è completamente diversa da quella della pellicola, il contrasto facilmente regolabile e perciò il rapporto luci-ombre può essere attenuato a volontà. L'ombra violenta del naso sulla faccia, per esempio, non dà una macchia nera, come nella fotografia, ma appare veramente un'ombra naturale, sopportabile. L'illuminazione richiede perciò minor studio e soprattutto meno ricerca di effetti: può essere molto più naturale.

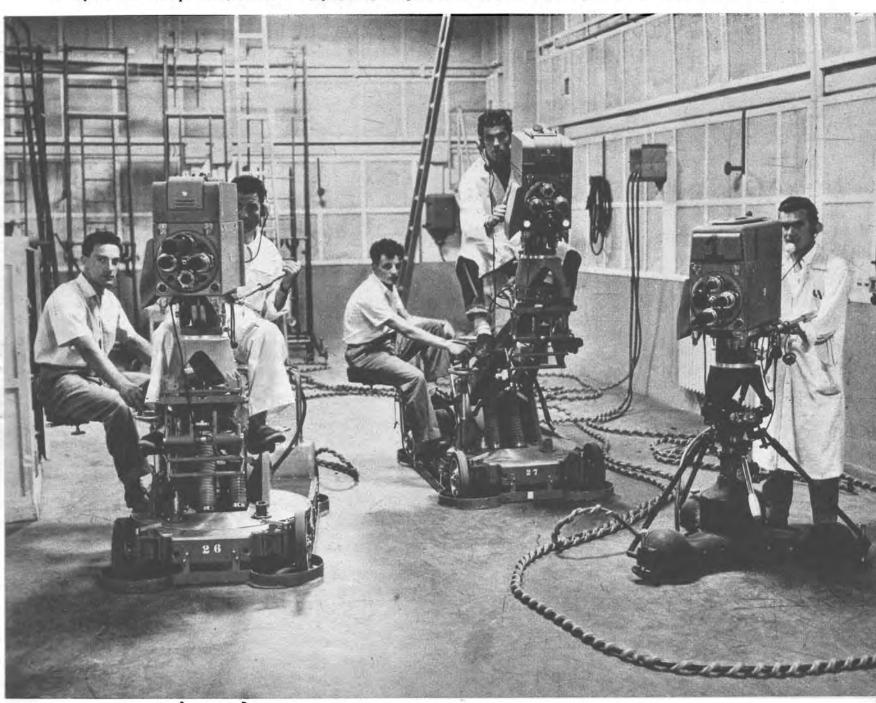
Poche dunque le differenze dal punto di vista figurativo. Notevoli invece le limitazioni che la tecnica televisiva imporrebbe ad un modo di narrare concepito cinematograficamente, ad una ortodossa grammatica cinematografica. Il principio fondamentale che regola una trasmissione televisiva è che mentre un'inquadratura viene trasmessa, l'inquadratura che deve seguire immediatamente deve essere già pronta sul monitor. Perciò il lavoro di regia si svolge nel modo seguente: il regista ha dinanzi a sé un numero di monitor corrispondente a quello delle telecamere (di solito tre) e su di essi vede le diverse immagini. Di queste egli sceglie quella che gli serve ed ordina al mixer di mandarla in onda: l'immagine appare perciò sul monitor di linea. Mentre questa viene trasmessa una delle altre telecamere dovrà prepararsi per l'inquadratura seguente; e a farle raggiungere la posizione e l'angolo richiesti ci pensa la segretaria di produzione dando ordini agli operatori attraverso le cuffie. Al momento opportuno il regista passerà all'inquadratura preparata, e cosi via fino alla fine.

Perciò la seconda camera dovrà preparare l' inquadratura seguente mentre ancora sta lavorando la prima. Da questa semplice e ferrea regola è condizionato tutto il montaggio televisivo, o meglio le differenze del montaggio televisivo rispetto a quello cinematografico. La prima conseguenza intuitiva è che la seconda camera non potrà mai trovar posto in quella parte della scena che appare nel campo della prima: in altre parole un controcampo vero — a parte il caso di una stanza particolarmente lunga che consenta di mettere le due telecamere in modo che si voltino le spalle — è impossibile. Ma non il solo controcampo: tutta una serie di relazioni e di inquadrature sono praticamente impedite da questo basilare principio che evidentemente è l'essenza stessa della televisione. Tanto per esemplificare e senza nessuna pretesa di fornir delle regole, ma solo basandosi sull'esperienza diretta dello studio TV, le relazioni impossibili sono: l'ingrandimento e la riduzione in asse, il controcampo vero, la soggettiva vera.

Il controcampo, insegna la grammatica del cinema, può esser in parecchi casi sostituito dalle inquadrature corrispondenti: e naturalmente nulla impedisce di piazzare due telecamere in modo da poter riprendere con inquadrature corrispondenti, ad esem-



(Sotto) Le tre camere da ripresa televisiva in azione: due su carrello e la terza su "pied de chariot". (Sopra) La ripresa d'una inquadratura di Settenote; (nella pagina precedente) una inquadratura di Apollo di Bellac; (nella pagina seguente) dalla trasmissione di Uno, due, tre.



pio, il dialogo di due persone. La soggettiva vera, che si ottiene mettendo la macchina da presa al posto dell'attore il cui volto è apparso sullo schermo con gli occhi rivolti dinanzi a sé, può essere sostituita da una pseusoggettiva. Oppure sarà una soggettiva falsa: la macchina riprenderà un oggetto o un attore da tutt'altra parte dello studio, alterando la topografia reale delle scene per costruirne una nuova puramente inventata. Per esempio il frammento di sceneggiatura:

1. P.P. X guarda dinanzi a sé e vede...

2. part. ...un gatto sul davanzale. può esser realizzato riprendendo le due inquadrature indipendentemente, con due telecamere diverse in due parti distinte dello studio. Il che evidentemente non sarà più possibile se aggiungiamo una terza inqua-

3. F.I. X si avvicina al davanzale e afferra il gatto.

A meno che non si disponga di più gatti simili disposti a passeggiare su vari davanzali eguali. Un'altra limitazione alla scelta degli angoli e al piazzamento delle telecamere è costituito dall'incrocio dei cavi. Ogni macchina, nelle sue corse attraverso lo studio per poter riprendere una dopo l'altra le molte scene di uno spettacolo televisivo, si trascina dietro il proprio cavo. Le altre camere non possono evidentemente passarvi sopra col loro pesante carrello. Sembre-rà una cosa ridicola ai teorici e ai critici del cinema: una di quelle imperfezioni tecniche che essi si rifiuteranno di prendere in considerazione; eppure l'incrocio dei cavi è uno dei gran nemici (o forse uno degli

"elementi formativi") di uno spettacolo TV, costringe a rimaneggiamenti di sceneggiatura e cambiamenti nell'azione dei personaggi.

Limitata da tanti impedimenti la telecamera ha dovuto rifarsi aumentando la propria mobilità; sfogandosi in carrelli, panoramiche e gru. Tutte le volte che non può montare il regista cerca di "giostrare". L'elenco delle cose che si possono e non

si possono fare in uno studio TV potrebbe ancora continuare, tuttavia mi sembra che due siano ancora da tener presenti per la loro importanza: l'impossibilità di riprendere esterni e la pessima riuscita degli inserti cinematografici con cui si tenta di sostituirli. Che non si possano usare esterni è una cosa evidente: le trasmissioni si fanno per lo piú di sera e un "esterno giorno" sarà quindi difficilmente disponibile. Ma anche se tale difficoltà fosse superabile e l'esterno richiesto si trovasse nelle prossimità dello studio, rimarrebbe nella maggior parte dei casi l'impossibilità di spostare gli attori dallo studio all'esterno senza interrompere la continuità della trasmissione. Tutte queste difficoltà consigliano perciò di eliminarli e di ricostruirli in studio.

Non interrompere la trasmissione: ecco l'imperativo a cui non ci si può sottrarre, a cui bisogna sacrificare tutto. Cambio d'in-quadratura, spostamenti delle telecamere, spostamenti degli attori devono rispettare rigorosamente questo principio di continui-tà. Un attore che debba spostarsi da una scena a un'altra impiega un certo tempo, durante il quale bisogna evidentemente mandar in onda qualche cosa: seguire il

personaggio mentre si sposta da un am-biente all'altro, fargli attraversar porte, ricostruire il suo percorso in modo continuo è quasi impossibile. Né si potrà dissolvere su di lui mentre è in un ambiente, e riattaccare immediatamente su di lui già passato in un altro: il tempo necessario allo spostamento verrebbe a mancare.

E' un caso che nella pratica dello studio ho visto presentarsi spesso e che per lo più si risolve con un inserto, oppure prolungando l'azione in uno dei due ambienti mentre l'attore si sposta di corsa dietro le scene. Valga il seguente esempio, tratto dall'adattamento televisivo de « L'uccello di fuoco » di Zilahy:

I. Il Commissario al telefono in portineria: Salgo da lei, Eccellenza.

2. Il Ministro al telefono nel salotto: Venga pure.

3. Il Commissario depone il telefono. Esce. Un agente resta presso il telefono, poi si siede.

4. Il Ministro, la Signora, e il Commissario nel salotto iniziano il colloquio...

L'attore che impersona il Commissario, durante la seconda metà dell'inquadratura qui indicata come '3) ha attraversato lo studio, ha raggiunto il salotto. Il regista ha tenuto l'inquadratura 3) fino a che non ha visto sul monitor che l'attore era pronto per l'inquadratura successiva. Allora ha or-dinato al mixer di cambiare inquadratura (con dissolvenza incrociata) e gli attori ormai pronti nel salotto hanno iniziato l'azione appena hanno visto accendersi il segnale sulla telecamera che li inquadrava.

Ho presentato tutti questi limiti - o meglio esigenze - del lavoro televisivo, paragonandolo al cinema per comodità del lettore, al quale la grammatica e le convenzioni del linguaggio cinematografico sono piú o meno note. E ciò potrebbe far pensare che la televisione non è altro che un cinema piú povero di mezzi, piú ricco solo di co-strizioni. Che è un modo di considerare

Ma tutte queste differenze hanno portato i realizzatori piú avvertiti e sensibili a considerarla come una forma di spettacolo diversa, che ha — senza voler teorizzare in sede estetica, Dio ce ne liberi — una dimensione particolare. Dire se si avvicini più al cinema, al teatro o alla radio potrà essere interessante di volta in volta, in sede di critica ad ogni singolo spettacolo; volerlo affermare su un piano generale, in linea di principio, mi sembra profondamente inuti-le e nocivo. La televisione oggi si orienta verso una forma di spettacolo con caratteri propri: un'azione che si svolge entro un numero limitato di ambienti, continua, molto recitata, raccolta. Si potrebbe dire che la TV molto piú del cinema e del teatro è costretta a concentrarsi sul personaggio, trascurando per lui l'ambiente. Ed anche che l'attuale televisione sente molto lo studio, quasi quanto il teatro sente il palcoscenico; mentre anche il cinema più scadente non sente affatto il teatro di posa. Una ambientazione realistica in uno spettacolo televisivo, alla luce dell'esperienza attuale, sembra

zardato. L'estetica, la codificazione del lin-guaggio, della TV nascerà dall'esperienza

poco probabile. Avanzare altre ipotesi, oltre a queste osservazioni provvisorie, mi sembrerebbe azdiretta, come è accaduto per il cinema. RICCARDO REDI



CON Jeanne au bûcher, l'oratorio dramnatico di Paul Claudel ripresentato a Parigi verso la fine del 1950, una nuova forma di spettacolo lirico sembra nascere, destinata certamente a rimpiazzare l'opera
classica come finora realizzata, nell' '800.
Il melodramma, dichiara George Hirsh direttore del conservatorio, non è piú cambiato
da Wagner ai nostri giorni. Bisogna invece
sviluppare il carattere plastico dello spettacolo, in modo che la luce possa tenervi un
ruolo importante. Quanto a Paul Claudel
egli non solo opina che l'opera debba liberarsi di forme che hanno fatto il loro tempo, ma che è giunto anche il momento di
aggregare al dramma un mezzo di espressione cosí potente come il film.

D'altra parte è ancora da osservare come da vari anni il cinema abbia cercato di ri-



## IL TEATRO LIRICO E LO SCHERMO

"Giovanna al rogo" al S. Carlo di Napoli, per la regía di Roberto Rossellini e l'interpretazione di Ingrid Bergman

creare sullo schermo il melodramma, rifondendone la materia, nelle sue forme aereate e dinamiche. Di questo ci siamo convinti la prima volta in cui abbiamo assistito alle proiezioni di Ivan il Terribile, dove Eisenstein elimina tutti gli aspetti convenzionali del vecchio teatro d'opera, sciogliendo la azione in dialoghi sontuosi che la tecnica dello schermo rende agili e viventi, mentre la musica mantiene loro il prestigio di un incantesimo nascosto e avviluppante, attraverso il quale la veemenza del verbo carico di orgoglio, di minacce e di familiarità, si risolve senza sforzo nel canto, seguendo il duplice arabesco della partitura orchestrale e di quella filmica. Fu infatti proprio allora che noi vedemmo, secondo il dettato di Claudel la scena trionfare « perché la sonorità era giunta a conferire una at-mosfera della cui creazione la parola sola non era capace », e pensammo che il cinema una volta divenuto signore incontrastato dei colori come dei suoni, sarebbe stato chiamato a creare, negli anni futuri, il nuovo melodramma preconizzato da Wagner, al quale egli intendeva fossero destinate a contribuire tutte le arti.

Cosí pure e sotto questo profilo può essere interessante, considerare la recente esperienza di Raymond Rouleau, il quale nel presentare a Milano il suo Cirano di Bergerac ha riempito gli intervalli con proiezioni cinematografiche, continuando l'azione e facendo il ponte tra un atto e l'altro. Per tornare infine negli stretti limiti dello

Per tornare infine negli stretti limiti dello spettacolo lirico è ancora da segnalare il tentativo di Menotti di riportare sullo schermo il suo melodramma Il Medium. Solo che esso deve dirsi abbastanza fallito perché l'autore ha creduto seguire la via inversa di quella praticata da Eisenstein, trasferendo di peso sulla pellicola la materia del melodramma con tutte le sue convenzioni, rese ancora piú inaccettabili dallo stridente contrasto con la natura di una qualunque

azione cinematografica.

La organizzazione americana mostra, invece, di fare notevoli passi proprio sulla via tracciata da Eisenstein. Cosí abbiamo avuto l'occasione di assistere ad una proiezione (ripresa in passo 16) della Cavalleria Rusticana, trasmessa per televisione ove per quanto si tratti di uno spettacolo destinato alla grande massa del pubblico, la Cameos Company riesce a presentare un complesso in cui, pur risultando intatti i valori musicali dell'opera, l'azione assume una freschezza, una vivacità, un'efficacia di contrasti ed un rilievo drammatico autonomo, da far pensare proprio che il produttore Carlo Vinti, oriundo italiano, abbia trovato la via per volgarizzare la riforma del grande regista russo, sui circuiti della televisione. Unico

inconveniente, almeno per noi europei, è il fatto che essendo questi spettacoli pagati dalla pubblicità, lo sponsor è costretto ad interrompere ogni tanto l'azione per inserire il testo reclamistico e perciò i gorgheggi della prima donna vengono assai spesso sospesi per cedere il posto alla camicia di latte di Lola, che è opera della famosa casa di biancheria X o al rinomato vino spumeggiante, prodotto delle famose cantine della ditta Y. Cosí pure nell' Andrea Chènier lo sponsor sottolinea che il refrain della fanfara repubblicana, è stato eseguito dalla orchestra filarmonica di Baltimora. E quando in una operetta di Offenbach, il primo attore brillante dichiara che l'acqua non costa niente a meno che non si tratti di lacrime di donne, il presentatore interrompe il dia-

(In alto): Una scena della Cavalleria rusticana trasmessa dalla « Atlantic Television Corp. » ha offerto il destro al produttore per inserire la reclame di una casa di prodotti vinicoli (finanziatrice del film). (Sotto): Ingrid Bergman sotto il doppio fuoco del rogo e degli apparecchi cinematografici.





La proiezione della teoria degli angeli in movimento, che ricorda proprio lo "sciame mistico" (sopra) è stata una delle trovate migliori di Giovanna al rogo. Assai meno riuscita invece la proiezione della cavalcata del re (in basso) che richiamava i primordi dello spettacolo cinematografico.

logo per assicurare che i fazzoletti della casa Z non asciugano mai il pianto dei begli occhi femminili.

Ma questi sono dettagli: il necessario è constatare come la TV americana riesca già a presentare i più noti melodrammi in una estrosa veste cinematografica e a galvanizzare il vecchio cadavere dello spettacolo lirico europeo facendo circolare l'aria pura tra le polverose quinte del teatro d'opera.

I tempi appaiono dunque abbastanza maturi per trovare una soluzione verso la quale procedono con molta buona volontà tanto il teatro che il cinema. L'iniziativa del S. Carlo di Napoli di affidare la messa in iscena dell'opera di Claudel « Giovanna al rogo », ad un regista dello schermo era dunque da ritenersi una esperienza quanto mai auspicabile perché perfettamente rispondente alla mutata concezione dello spettacolo lirico ed in certo senso anche al gusto delle nuove generazioni. Roberto Rossellini aveva dunque non solo la precisa responsabilità di fronte a Claudel di tutta la parte plasti-ca dello spettacolo, ma ancora l'inebriante ruolo di dimostrare come ormai esista una qualità essenzialmente cinematografica di creazione artistica che può anche prescindere dello schermo e del proiettore, sia pure a costo di contradire tutte le teorie, che è dato leggere nei libri di Aristarco.

« Per comprendere una vita come per comprendere un paesaggio — scrive Paul Claudel — occorre scegliere il punto di vista e il migliore non è che il più elevato. La vita di Giovanna D'Arco culmina con la sua morte sul rogo di Rouen. E' da questa vetta del dramma (da me scritto per la signora Ida Rubinstein, in collaborazione di Honegger) che ella considera tutta la serie degli avvenimenti che ve l'hanno condotta, dai più vicini ai più lontani, dalla fine sino all'origine della sua vocazione e della sua missione. Si suppone quindi che prima del-

la definitiva esaltazione al grado che le è stato riservato sia consentito a Giovanna di prendere conoscenza del piano divino e di rendersi conto, da Domrèmy a Rouen e da Rouen a Domrèmy, del cammino che ella ha percorso e del punto ove voci irresistibili la traevano ».

Rossellini ha trovato dunque già prefigurata nella prefazione di Claudel la struttura di un racconto all'indietro, cosí familiare oggi agli scenaristi del film, la quale è nettamente sottolineata là dove il poeta afferma che « il punto di vista di Giovanna sul rogo è proprio quello dei moribondi al momento in cui questi vedono nell'ora estrema, svolgersi tutti i fatti della loro vita cui l'imminente confusione conferisce un significato definitivo. Immantinente tutto risulta chiaro allo sguardo che spazia da un orizzonte all'altro e dalla fine al principio ».

zonte all'altro e dalla fine al principio ».

Questo procedimento che Claudel impone, del racconto all'indietro è dunque una vera lezione a proposito del suo impiego che ha da essere perfettamente funzionale (come in Le jour se lève di Marcel Carné) e non del tutto arbitrario (come in Gelosia di Pietro Germi), appunto perché dicendo il punto di vista del moribondo il poeta pone esemplarmente l'accento sulla esigenza che il detto mezzo espressivo venga adoperato nei casi di intima necessità creativa e non a proposito di qualunque svolta del racconto.

Rossellini aveva dunque sotto questo punto di vista, di impianto cinematografico della sua opera di regista, la parte facilitata se non facile ed infatti egli si è servito egregiamente del dettato claudeliano, sviluppando l'azione con la visione di Giovanna moribonda sul rogo attraverso una bella sicurezza di movimento iniziale.

Viceversa lo spettacolo deve dirsi mancato proprio dove è possibile verificare l'originale apporto cinematografico di Rossellini, una serie di trovate quasi tutte irricevibili. Il ruolo della luce è innanzi tutto quasi sempre banale e perfettamente anodino mentre il senso del colore non va oltre le delizie del peggiore Technicolor (alla maniera di Cecil De Mille) e a cui proposito sembra che il regista abbia tenuto soprattutto presente la Joan of Arc americana diretta di Victor Fleming.

E' vero che nel poema di Claudel i giudici vengono presentati sotto la veste di animali allo scopo di sottolineare la loro matta bestialità; ma si tratta di una invenzione che già nel testo ci sembra troppo facile e la cui resa spettacolare ci appare, in ogni caso, abbastanza banale. Rossellini si attacca proprio a questo punto piú debole dello scenario poetico e fa ballare a lungo i suoi giudici travestiti da maiali, da asini, da volpi e da lepri, raggiungendo solo i risibili effetti dei cartoni animati, al tempo del

peggiore Disney. Un migliore risultato è ottenuto al principio con la teoria degli angeli in movimento, che ricorda proprio lo sciame mistico, di cui parla l'Ecclesiaste, e poco dopo con il transito di lanterne nella notte sopravveniente; ma questa è certo la trovata meno originale, perché direttamente inspirata a Fantasy di Disney e piú precisamente al-l'episodio dell'Ave Maria. Giungiamo cosí alla scena piú cinematografica di tutta la storia e cioè all'arrivo del re. Rossellini proietta questa sequenza su un fondo oscuro e attraverso una sovrapposizione di diapositive riesce a far manovrare, a scatti, l'effigie del sovrano montato sul destriero dandoci solo l'impressione di quel che poteva essere la tecnica dello spettacolo cinemato-grafico qualche secolo prima di Lumière, al tempo della lanterna magica di Robertson o per lo meno del Praxinoscopio di Emilio Reynaud.

Quanto al gusto coloristico di questa figurazione, Rossellini non va oltre quello della peggiore oleografia, mentre se egli fosse uomo di buona cultura cinematografica avrebbe potuto inspirarsi per esempio alle Images medioévales di William Novik, dove vedemmo animarsi tutte in una volta le miniature e gli incunaboli della biblioteca di Parigi: e la regina seduta presso una tavola di argento troneggiare su un sediolone di bronzo, il re fare la caccia nelle sue terre in mezzo ad uccelli variopinti, le duchesse gareggiare di eleganza con le dame del seguito ed i castelli sorgere con i loro veroni sporgenti nelle vallate verdeggianti e sui tetti rosa di Provenza disegnarsi le curve del belvedere.

Questo avrebbe dovuto essere l'ambientazione stilisfica del dramma al cuore di quel Medio Evo che rappresenta nella storia un periodo immenso, di cui gli splendori delle vetrate testimoniano oggi il simbolo raggiante. Invece e concludendo su questo punto, la regía di Rossellini deve solo essere ritenuta per il cinema una occasione perduta. Riconosciamo l'eccessiva intransigenza di questo giudizio, ma la verità è che noi non possiamo dimenticare in proposito le mira-







(Sopra, a sinistra) La proiezione del castello di Saint Ouen e (a destra) Ingrid Bergman e Tullio Carminati mentre provano la scena del colloquio tra Giovanna d'Arco e Frate Domenico. (Sotto) Un momento espressivo, anche se non eccessivamente felice, della Bergman nella scena del rogo.

bili scenografie del film di Dreyer nel Processo di Giovanna d'Arco, costituite da poche superficie bianche ed accecanti, intese a rappresentare senza sforzo l'ipocrisia dei giudici e dei vescovi: quando su quegli sfondi essi ci apparvero proprio come i sepolcri imbiancati, sui quali si abbatte la maledizione di Cristo, nella nota parabola dell'Evangelo.

La parte della protagonista è sostenuta da Ingrid Bergman.

Noi abbiamo sempre pensato che il ruolo di Giovanna D'Arco sullo schermo è ancora uno di quelli che invano hanno atteso di essere incarnati dalla Garbo. — Questa piccola contadina ignorante che non sapeva firmare se non col segno di croce ha scritto tuttavia — dice Claudel — un libro in lettere di sangue e d'oro ed era giusto che su tale libro fosse lei la prima a posare gli occhi. Perciò non meno giusto ci è sempre apparso che una tale parte fosse affidata a Greta Garbo, creatura non meno di Giovanna, fine ed istintiva, animale e delicata, capace di installarsi sul rogo come in una casa, con la sua tragica ed enorme miseria corporale ed il lirismo di grande iniziata.

Quanto alla Bergman la semplicità, la convinzione, la profondità del suo temperamento di interprete ci avevano in verità fatto sperare molti anni fa, che il cinema stesse per imbattersi in una nuova Greta Garbo. Non da ieri però abbiamo dovuto accorgerci, che la sua natura eccezionale stava per esser tradita dai registi hollywoodiani, come a suo tempo quello di Greta, il cui nome appare oggi legato, non meno di quello della Bergmann, ad una serie di sensazionali melodrammi del più autentico stile Metro Goldwyn-Mayer e quindi destinati ad essere inghiottiti dalla fossa fuia del macero. Gli americani sono perciò ingiusti quando dicono che Rossellini accanto alla macchina ammazzacattivi sta inventando quella ammazza-Ingrid e che la Bergman in Italia ha fatto dei bei figli e dei brutti film. La disdetta di questa attrice è stata questa volta quella di non essersi incontrata con Dreyer ma con Rossellini (parlo naturalmente della sua disdetta sul piano della esperienza artistica) il quale non solo con i famosi Fioretti aveva dimostrato quanto gli era impossibile assimilarsi la fede ingenua e sincera dei compagni di Francesco, la cui leggenda egli tocca con mani veramente profanatrici, ma ancora con un regista il cui temperamento è fondamentalmente inconciliabile col proprio; tanto l'arte di Ingrid appare volta verso la continuità interiore quanto quella di Rossèllini, materiata di effimeri momenti di inspirazione sia pure geniale.

Questo dissenso fondamentale tra regista ed interprete è reso poi ancora piú acuto dal fatto che il personaggio di Giovanna pur essendo cosí profondamente radicato nel suolo della civiltà europea come l'una o l'altra delle leggende fiorite sulle rive mediterranee è e rimane profondamente legato al senso e al significato della tradizione francese.

Risale ancora a quattro anni fa la dichiarazione sensazionale del padre Doncoeur, secondo la quale la famosa abjurazione firmata da Giovanna al cimitero di Saint Ouen, il 24 maggio 1431 rappresenta solo un abbo-minevole falso del Vescovo Cauchon, mentre appena l'anno scorso Jean Grimod si è fatto a sostenere che la pulzella non fu mai bruciata e che al suo posto venne arsa una strega, la cui testa sarebbe stata coperta da un largo cappuccio, per evitare che si scoprisse la sostituzione. Questo diciamo per dimostrare fino a qual punto il personaggio di Giovanna debba essere riconosciuto, secondo Barrès, come un gesto del territorio francese, un istante della sua eternità, un segreto che la sua razza lascia fiorire ad ogni avvento di stagione.

Ora, il pretendere che la Bergman attrice svedese dopo averci dato una Giovanna D'Arco americana, parlata in lingua inglese, interpretasse lo stesso personaggio non nella originale versione francese, ma nella infelice traduzione nostrana sta a dimostrare solo il pericolo di una di quelle combinazioni di cui Hollywood è maestra, ma della quale gli italiani hanno per forza dovuto soffrire una volta costretti a sentire la Bergman inseguire il verbo di Claudel, con la meticolosa precisione di un'allieva delle scuole Berlitz.

Anche per lei dunque un'occasione perduta. In ogni modo ci auguriamo che questa non sia l' ultima per la grande attrice a cui le circostanze piú diverse precludono le vie per darci il capolavoro; e per Roberto Rossellini, ancora troppo giovane per essere consegnato alla gloria delle retrospettive, le quali rappresentano abbastanza il cimitero degli elefanti di molti registi da tempo incamminati sul viale del tramonto.

ROBERTO PAOLELLA



# TROPPO IGNORATI GLI SCENOGRAFI NEL CINEMA TEDESCO

FRA le varie cause del declino dell'odierna produzione cinematografica tedesca è da tener presente quella derivante dal fatto che gli scenografi, i quali in passato avevano una rilevante importanza nella buona riuscita dei film cosiddetti "classici", sono oggi considerati come delle « entità trascurabili" (1). A tal proposito è significativo il fatto che nel "Tonfilm-Almanac" del Dr A. Bauer (pubblicato nel 1950 e contenente i dati sui film tedeschi prodotti dopo l'avvento del sonoro) tutti i nomi degli scenografi sano stati omessi. D'altra parte, molti scenografi, che avevano già lavorato ai tempi del muto, deplorano che i nuovi registi, as-sai meno qualificati dei loro predecessori, trascurino di seguire le indicazioni dei modellini dalle quali potrebbero invece trar-re suggerimenti sul dosaggio delle luci e su una intensificazione dell'atmosfera. D'altronde, questi nuovi arrivati pre-feriscono sempre l'uso dei primi piani per mostrare soltanto il vuoto viso dei divi e per sottolineare un dialogo prolisso: e se, per caso, hanno fatto girare qualche piano in campo lungo, nel quale l'ambiente evo-chi qualche "Stimmung", lo eliminano poi in sede di montaggio.

Conseguentemente, non è di molta utilità il fatto che parecchi scenografi dell'epoca d'oro del cinema tedesco siano ancora in piena attività. Robert Herlth, che fu con Walter Röhrig il grande scenografo di svariati film di Murnau, Herman Warm, architetto di Caligari, di Müder Tod e della seconda versione dello Studente di Praga, lavorino a Geiselgasteig, stabilimento cinematografico nelle vicinanze di Monaco. Otto Erdmann, scenografo della Strada senza gioia, Hasler che costruí le scene dei due ultimi film tedeschi di Lang — M e Testamento del Dr. Mabuse — sono a Berlino; Maurischat, scenografo di Ragazze in uniforme lavora negli stabilimenti cinematografici di Wiesbaden. Segnaliamo infine, per ultimi, ma non fra gli ultimi, due scenografi del trio dei

collaboratori di Lang per Nibelungen e Metropolis, Enrich Kettelhut e Karl Vollbrecht (mentre il terzo, il celebre Otto Hunte, il quale ha oggi settant'anni, ha smesso di lavorare per il cinema). (2).

Il cinema tedesco, nel quale il grande passato sembra sia stato spazzato via per sempre, e nel quale le radici d'una antica cultura sono state strappate, ignora oggi l'importanza d'una "'équipe" tecnica la cui qualità ed il cui raro saper fare sono stati in passato pressoché unici al mondo: si è dimenticato l'esempio d'un Caligari che deve la maggior parte della sua atmosfera allucinante alle scenografie impressioniste proposte da Herman Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann indipendentemente dal regista Robert Wiene il quale, passato il periodo dell'espressionismo, non ha poi realizzato che film mediocri.

"Chi è il signor Hunte? "mi ha ingenuamente chiesto un competente signore degli uffici stampa in occasione dello scorso Festival di Berlino, quando ho cercato invano l'indirizzo di Otto Hunte nel loro annuario del cinema. E' quindi comprensibile come abbia preferito, la prima volta che ho avuto occasione di tornare a Berlino dopo vent'anni, andare alla "recherche du temps perdu", procurandomi il piacere di parlare con i testimoni di un'epoca migliore, anziché recarmi nei cinema del Kurfürstendam a vedere i nuovi film spesso mediocri.

Illustriamo la parte di ognuno dei componenti il famoso trio dei film di Lang: Hunte, Kettelhut e Vollbrecht. Hunte era il pittore che creava gli schizzi, Kettelhut li trasformava in modellini pronti per la realizzazione e a Vollbrecht — che aveva debuttato come falegname nel "Theater-Atelier" Hartwig a Berlino, fabbrica di scenari per teatro dalla quale sono usciti molti celebri scenografi (3) — incombeva il compito di sorvegliarne la costruzione in teatro di posa. Questo autodidatta, che era un tecnico ac-



corto, ha inventato, ad esempio, l'ingegnosa mobilità del famoso dragone per la Morte di Sigfrido. Kettelhut ha precisato come avesse egli stesso disegnato a matita i contorni del mostro sul piano d'un tavolo in occasione di una delle molte discussioni preliminari tra Lang e i suoi collaboratori: tuttavia Vollbrecht effettuò lunghi esperimenti per riuscire a far funzionare il complicato meccanismo e per evitare che crollasse sui macchinisti incaricati di farlo funzionare. Questi tentativi molteplici e variati si accordavano perfettamente allo spirito di Fritz Lang che ha sempre amato sperimentare allo scopo di riuscire a realizzare qualcosa d'inedito e poiché Vollbrecht non si spaventava di nulla, tra le sue mani esperte tutto diventava possibile.

I diversi problemi connessi alla realizzazione del film venivano discussi in lunghe conferenze, chiamate "Regiesitzungen", che si prolungavano sino a tarda notte nelle tre o quattro settimane che precedevano il primo giro di manovella e Lang vi convocava tutto il gruppo dei tecnici, dal capo scenografo e dal primo operatore all'ultimo elettricista: in quel sottile ingranaggio, in quel complesso meccanismo dalle molte molle, quale era in passato l'organismo collettivo

(Sopra) L'attore Paul Richter nel personaggio di Sigfrido nel film di Lang I Nibelunghi. (In basso) Due altre inquadrature del medesimo film.





d'una "équipe" tecnica simile a quella di Lang, ognuno si piegava alle esigenze comuni, ma ciascuno concorreva egualmente a fare determinate osservazioni, a controbattere certi progetti o ad approvarne altri. Lang, lavoratore ardente e infaticabile, aveva saputo trovare dei collaboratori perfettamente "filmbesessen", dei "malati di cinema", dei fanatici del lavoro, come lui.

Che pazienza veniva impiegata nell'esecuzione minuziosa, quale coscienza veniva posta in un lavoro a lunga portata! Certamente si disponeva di tutto il tempo necessario e non bisognava sbrigare il lavoro in modo sommario e — come avviene oggi nei teatri di posa tedeschi, dove mancano i capitali — girare un film in 10 o 15 giorni.

"In passato — ci ha detto Kettelhut — lasciavamo in piedi a lungo le scene, mentre invece oggi, appena si è terminato di girare una determinata sequenza si demoliscono subito le costruzioni per rimpiazzarle con altre scenografie, perché si ha bisogno sia di reimpiegare il materiale che oggi costa assai, sia di utilizzare di nuovo lo spazio dei nostri teatri di posa, tanto rimpiccioliti dopo il 1945. In passato, prima di demolire una scenografia si attendeva il risultato: si aspettava cioè che il negativo fosse stato sviluppato, per potersi render conto se fosse necessario o meno girare di nuovo qualche inquadratura ».

Si faceva anche di piú: si giravano delle inquadrature di saggio, senza gli attori, per verificare poi sulle ''rushes'' se l'ambiente rispondeva con sufficiente efficacia all'azione e all'atmosfera: altrimenti si trasformava la scenografia prima della ripresa definitiva.

Lang condivideva questi metodi con altri registi del cinema muto, tuttavia i suoi procedimenti erano talvolta ancor più circospetti di quelli dei suoi colleghi: cosí Vollbrecht ha dovuto preparare per mesi e mesi un'area dell' "Ufa-Gelände", terreno incolto attorno ai teatri di posa di Neubabelsberg, vicino a Berlino, sul quale c'era l'abitudine di erigere vaste costruzioni, magari delle intere città, o dei paesaggi la cui estensione oltrepassasse le dimensioni dei teatri di posa, benché questi ultimi fossero molto grandi. Per ottenere la prateria disseminata di fiori della Morte di Sigfrido, Vollbrecht coltivava accuratamente il prato e vi piantava, ad una ad una, dall'autunno, delle piccole piante: e per girare le scene occorreva attendere fino a primavera perché tut-









(Sopra) Tre momenti della lotta di Sigfrido col drago, la cui ingegnosa mobilità era dovuta agli accorgimenti di Vollbrect. (A sinistra) Sigfrido nella foresta artificiale di cui parla l'articolo.

to fiorisse! E per la Vendetta di Crimilde si pazientò a lungo, finché cadde della neve, affinché la vedova di Sigfrido potesse inginocchiarsi su quello stesso prato fra le betulle. Si attese poi ancora piú a lungo che si formasse del ghiaccio autentico nel vasto bacino che fungeva da Reno invernale e nel quale Hagen doveva gettare il tesoro dei Nibelungi, perché i blocchi di ghiaccio forniti da una birreria si liquefacevano troppo presto sotto il calore dei proiettori (e macchinisti calzati con stivaloni di caucciú, discesero nell'acqua ghiacciata a trarre qua e là, grazie a cavi invisibili, delle vere zolle per farle muovere in modo verosimile).

Si è sovente rimproverata ai film tedeschi di quell'epoca l'atmosfera di vaso chiuso e quella certa aria di racchiuso che assumevano i paesaggi ripresi in un teatro di posa. Benché queste costruzioni sulla "Gelande" fossero esposte alle medesime intemperie dei veri esterni, i cineasti tedeschi avevano trovato in una certa misura un "Ersatz'' per il vaso chiuso e l'evocazione della ''Stimmung'', questa condensazione misteriosa dell'atmosfera cara ai tedeschi. Le alte impalcature con le enormi e multiple lampade (simili a quelle dei teatri di posa) concorrevano a curare il dosaggio sapiente delle luci: ma per creare l'incomparabile chiaroscuro della foresta folta e ombreggiata attraversata da Sigfrido sul suo bianco cavallo, Lang e Vollbrecht avevano combinato una specie di "Rundhorizont", evoluzione

d'una di quelle absidi che si utilizzano sulle scene teatrali. La foresta costruita sul terreno del "Gelände" reso artificialmente accidentato e ricoperto di vero muschio, di terra e di pietre, fu circondata da un vasto recinto (aperto sul davanti), alto 18 metri ed avente un diametro di 40 metri: sopra questo recinto Vollbrecht aveva fatto sistemare una specie di griglia in fil di ferro, sulla quale fece disporre delle tele di sacco che si potevano spostare a volontà. In questo modo il sole poteva passare, se necessario, attraverso le aperture: inoltre gli autentici raggi di sole si mischiavano alle luci delle lampade ed ai fasci di luce dei proiettori, in modo che tutti questi raggi di luce si incrociassero, fluttuassero, si mischiassero alla polvere che veniva fatta salire dal terreno grazie ai ventilatori, cosicché oggi, in questi punti del film, la luce tesse i suoi raggi tra i fusti serrati di alberi artificiali di cui erano stati costruiti solo gli alti tronchi, e l'aria sembra animarsi, tremolante di pulviscoli luminosi, mentre delle brume sfumano sotto un graticcio di smorzate iride-

Tuttavia questi effetti di chiaroscuro non bastavano ancora a Lang: egli fece sviluppare i pezzi di negativo di tali scene e fece proiettare la sequenza su una tela di fondo nera, dove l'immagine veniva a tratti fermata allo scopo di disegnare col gesso altri raggi più nitidi e di accentuare certe illuminazioni. Poi tutto fu rigirato di nuovo.

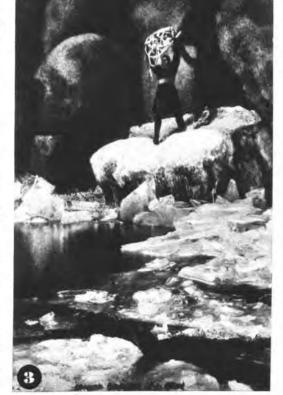
Per i paesaggi brumosi in cui Alberico, creatore delle tenebre, spia lo splendente eroe, il suolo era stato coperto da un graticcio di filo di ferro sul quale era stata collocata dell'erbetta, avendo però cura di lasciare delle aperture invisibili attraverso le quali una apposita polvere — utilizzata ordinariamente per spegnere gli incendi, e conosciuta in Germania col nome di "Total-Löscher" — saliva in spessa bruma.

Kattelhut ha precisato che per certi effetti veniva pure utilizzata la pittura diretta sul negativo. Cosi, in Metropolis quattro fasci di bianco vapore luminoso sembrano lanciarsi in quattro direzioni per conferire alla sirena della fabbrica sotterranea un'impressione di fischio stridente in questo film ancora muto: questi fasci devono tutta la loro luminosità allucinante alla pittura su negativo, come è d'altronde in parte avvenuto nel caso della "fantasmagoria di laboratorio" delle inquadrature della creazione del "robot", con alambicchi che si riempiono d'un chiarore fluorescente, tubi di vetro che luccicano bruscamente, mentre scaturiscono scintille e lampeggiamenti a zigzag e s'innalzano cerchi di fuoco. Cosí pure è stata dipinta su negativo la traiettoria abbagliante del razzo nel film La donna nella luna, mentre il volo del giavellotto che uccide Sigfrido - movimento rapidissimo è stato grattato sul negativo mediante uno spillo, solamente su 8 fotogrammi (Kettelhut ci rivela anche il trucco relativo al ferimento di Sigfrido: era stato allacciato attorno al busto dell'attore, sotto il vestito lacerato, una cinghia alla quale era stata fissata, anteriormente una punta di giavellotto, e posteriormente l'altra parte dell'a-

La "Spiegeltecnik" famoso procedimento di specchi riflettori di Schüfftan è stato utilizzato assai meno di quanto oggi si creda nei film di Lang: tuttavia, oltre che per

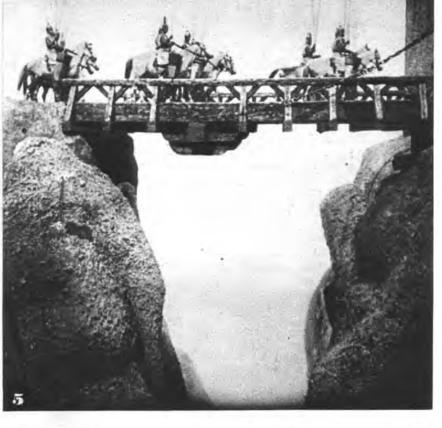






Alcune altre scene di Nibelungi:
(1) Il banchetto nel castello di Etzel;
(2) Hagen protegge Gunther nell'incendio del castello di Etzel;
(3) Hagen getta il tesoro nel Reno;
(4) Sigfrido e Alberico nel paesaggio brumoso accennato dall'articolo;
(5) e (6) due inquadrature del ponte levatoio di cui è pure cenno nell'articolo;
(7) la marcia attraverso le rocce all'inizio del film; (8) il saluto di Sigfrido a Crimilde.









certi effetti nelle caserme della città sotterranea in Metropolis, Lang se ne è servito per la costruzione del battello che deve ricondurre Brunilde, sequenza che manca nelle copie del Sigfrido oggi in circolazione. Lang non rifuggiva, quando lo riteneva necessario, dall'impiego di fondali di tela dipinta: ad esempio se ne è servito per le rocce di sfondo nella Morte di Sigfrido. Nella Vendetta di Crimilde, per le scene notturne in cui appare da lontano il villaggio degli Unni, luminoso, misterioso, Lang aveva preferito un orizzonte di gesso, sul quale tali effetti erano egualmente dipinti. L'effetto di cielo scuro dalle mille stelle scintillanti nella Donna nella luna è stato ottenuto da Lang facendo disseminare su uno sfondo di tela nera innumerevoli lampadine elettriche. In questo film inoltre, le vaste distese di paesaggi lunari erano state ottenute con un procedimento curioso: Vollbrecht aveva fatto "bollire" la sabbia

che doveva costituire un terreno vergine da ogni traccia umana ed al quale soltanto il vento sembrava aver conferito delle ondulazioni di superficie. Queste masse di sabbia furono versate su tele di sacco poste su impalcature di legno i cui intervalli erano sufficientemente larghi per non utilizzare troppo materiale.

Se Lang faceva lavorare, scavare e preparare dovunque il terreno per i suoi film, impiegava egualmente in certi casi i grandi mezzi: cosí, per la *Morte di Sigfrido* ha fatto costruire una specie di "Luftschacht", ossia un pozzo profondo 2 metri sotto il livello del "plateau", al cui fondo era posta la macchina da presa: in questo modo riuscí a creare l'impressione d'un ponte levatoio che sembra lanciarsi luminosamente attraverso un grande vuoto e che si stacca su un cielo limpido.

Ecco, scelte a caso, alcune indicazioni che possono aiutarci a renderci conto della stupefacente complessità dei procedimenti usati da Lang e dalla sua "équipe" tecnica durante gli ultimi dieci anni del cinema muto.



(1) In una conferenza, tenuta al Club Deutscher Filmarchitekten, a Monaco, il 22 febbraio 1951, Robert Herlath ha parlato a lungo di questo deplorevole disprezzo, del fatto assurdo che lo scenografo è solo un "Nurtchniker", del quale si parla "en passant" nelle critiche, mentre i giornalisti apprezzano spesso gli sforzi dell'operatore al loro giusto valore.

(2) Vi sono meno sopravvissuti dell'epoca gloriosa fra gli operatori — alcuni dei quali come Carl Hoffman e Guido Seeber sono morti e altri partiti per l'estero come Karl Freund, o Planer o Scüfftan. Uno dei pochi che restano, Fritz Arne Wagner è oggi costretto ad accettare dei film poco degni del suo talento od a girare film pobblicitari.

3) Otto Hunte, Eric Kettelhut, Paul Leni, Otto Ermann sono alcuni dei grandi scenografi che hanno cominciato da Hartwig.

### SI PUÒ INSEGNARE A FARE IL CINEMA?

« SI DEVE cominciare dalla gavetta; come fattorino di studio. Ecco quello che abbiamo fatto tutti noi pionieri del cinema. Niente si può insegnare all'Università. E' fantastico! ». Fino a pochissimo tempo fa, questo era il genere di commento che sentivo ogni volta che andavo a vedere amici e conoscenze negli studi di Hollywood.

Parte dell' atteggiamento di scetticismo che si riscontrava tra certa gente del cinema, scaturiva dall'idea generale che quelli che ne sanno meno finiscono poi con l'insegnare, e che il loro insegnamento non può essere efficace in quanto non è basato su esperienza personale. Si pensava anche che tutto l'insegnamento nel campo del cinema, sia presso le università che presso le scuole professionali, fosse ancora orientato verso la sola parte teorica, dando poca importanza al lavoro pratico in tutte le fasi della produzione. Nella maggior parte dei casi tali argomenti sono tuttora validi.

Per esempio, parecchie università americane possono offrire una gran varietà di corsi in cinematografia, ma il maggior numero di questi è costituito da analisi generiche, non tecniche, di film esistenti, o altrimenti di corsi meccanici sulla tecnica cinematografica. I corsi di estetica cinematografica in senso gnerale, che si tengono nelle scuole medie, ''colleges'' ed università, sono ottimi, ma il loro contributo alla formazione di futuri cineasti è certo molto scarso.

Quando iniziai la mia carriera di operatore, circa 18 anni fa, in Svizzera, feci ciò che tutti quelli che mi avevano preceduto mi avevano consigliato di fare: cominciai dal primo scalino. Il che significava portare macchine fotografiche, treppiedi, batterie ed attrezzature varie su e giú per le montagne svizzere. Dai migliori operatori europei cercai di apprendere il più possibile, ma la maggior parte di loro era piuttosto taciturna e a malincuore comunicava ad altri la sua parte di cognizioni. A quel tempo esistevano scuole per operatori sia a Monaco che a Parigi, ma per una ragione o per l'altra nessuno era particolarmente favore-vole ad assumere i diplomati di quelle scuole. L'opinione comune era che gli uomini che insegnavano in quegli istituti erano dei buoni parlatori, ma non necessariamente dei buoni esecutori, e ai loro allievi essi inse-gnavano molto di ottica, chimica, sensitometria e materie del genere, ma non abbastanza di tutto ciò che contribuisce alla formazione di un buon operatore. D'altro canto, se si vuole seguire il metodo dell'adde-stramento "sul posto", il procedimento per divenire un buon operatore che al tempo stesso abbia cioè l'abilità creativa di un artista e la conoscenza specifica di un uomo di scienza, è estremamente lento.

Molte volte, durante i miei anni di lavoro nel campo del documentario e dell'insegnamento, ho avuto occasione di deplorare il fatto che qualcuno dei miei assistenti non possedeva alcuna conoscenza al di fuori di quel po' d'informazioni che aveva raccolto qua e là da me, o da altri operatori e registi. Tra alcuni artisti e tecnici, persino negli studi di Hollywood, ho trovato una straordinaria mancanza di competenza, non soltanto in soggetti relativi ad altre fasi della produzione, ma anche nel loro stesso campo specifico.

Quanti scrittori sono dei buoni romanzieri, ma non hanno la piú pallida idea di quello che si può e non si può ottenere con una macchina da presa? Ho osservato parecchi registi in circostanze varie, i quali non sapevano nulla di fotografia, montaggio, suono o qualsiasi altro aspetto della pro-duzione di un film, eccettuato per la regía degli attori. Come può un uomo essere un buon regista, se non comprende l'importanza di una buona composizione, di creare un mondo con l'illuminazione, di una prospettiva del suono, della potenzialità di un montaggio al tempo stesso creativo e dinamico? Alcuni dei migliori registi sanno tutto questo, ma altri dipendono interamente dalla schiera di artisti e artigiani alle loro dipendenze. Piú di un film è stato diretto interamente dal primo operatore, o dallo scenografo, ma, naturalmente, è il regista che ne ha ricevuto gli onori. E' proprio su questi dati di fatto che la Sezione di Cinematografia dell' Università di Los Angeles, è andata costruendo la sua filosofia fondamentale. Durante il primo anno dell'esistenza di questa scuola, uno studente poteva ottenere un baccalaureato possedendo semplicemente i requisiti d'obbligo per qualsiasi altro College, seguendo il curriculum richiesto dalla Facoltà d'Arte Drammatica, e scegliendo soltanto quei corsi di cinematografia che rispondevano alla sua particolare preferenza. Come conseguenza noi finimmo con l'avere dei diplomati di College, i quali avevano una discreta preparazione generale, ma che non erano assolutamente dei cineasti completi, ossia pratici ed esperti in ogni fase della produzione cinematografica.

Uno dei primi passi verso il miglioramento di una simile situazione, fu quello di assumere del personale di prim'ordine, composto esclusivamente di professionisti. Avemmo cosí l'operatore Floyd Crosby, che vinse il suo primo Oscar con Tabu di Murnau, Curtis Courant, operatore di Monsieur Verdoux, La Bête humaine, Le jour se lè-

ve, ecc., William Shull, che creò importanti sequenze per Biancaneve, Bambi, Fantasia ed altri film di Disney, Wiard Ihnen, scenografo di Jane Eyre, e Time of Your Life, Harry Horner, scenografo di The Heiress, e il regista Irving Pichel.

e il regista Irving Pichel.

Robert Siodmak, uno dei migliori registi di Hollywood, ci è stato di grandissimo aiuto permettendo ai nostri studenti di assistere al suo lavoro. Avendo alle spalle un'esperienza sia teorica che pratica delle fasi più importanti della produzione cinematografica, gli studenti furono in grado di parlare con gli artisti e i tecnici del posto, e formarsi cosi delle opinioni sui vari metodi di affrontare i problemi cinematografici. Dopo aver assistito alla ripresa di The Great Sinner, fu particolarmente interessante ed utile ascoltare l'operatore del film, George Folscy, in una conversazione sul metodo di illuminazione indiretta da lui adottato.

Durante il primo e secondo anno accademico, una studente della Facolta d' Arte drammatica, oltre che a corsi di recitazione, tecnica di scena, regía, storia del teatro e corsi generali sul teatro, radio e cinema, deve iscriversi a corsi di lingue straniere, storia, psicologia, cultura militare, educazione fisica, inglese, e altre materie letterarie.

Una volta passato al terzo anno però, lo studente può iniziare la sua specializzazione in una delle tre forme dell'arte dello spettacolo. Nel caso della specializzazione in cinematografia, è obbligatorio frequentare i seguenti corsi: tecnica del film (un corso generale che include tutte le fasi della produzione cinematografica), montaggio, storia del cinema, fotografia, suono, regía, e tre corsi di applicazione sperimentale, consistenti in un intenso lavoro pratīco per la produzione di qalsiasi tipo di film, sotto la supervisione della Facoltà. Lo studente deve inoltre frequentare corsi di letteratura e teatro, piú un certo numero di corsi a scelta, che devono essere approvati dall' assistente di Facoltà, e che sono poi altri corsi





(Sopra e nella pagina precedente); Scene di lavorazione in interno e in esterno di due film rea-lizzati dalla Facoltà d'arte drammatica dell'Università di Los Angeles a scopo didattico. (Sotto): Il regista Jean Benoit-Lèvy (al centro) in visita alla Facoltà, assiste ad un'esercitazione di ripresa.



di fotografia, montaggio, regía, recitazione, trucco, animazione, produzione, disegno, colore cinematografico, sceneggiatura, tecnica del documentario, ecc. Ciascuno dei suddetti corsi comprende sia lezioni universitarie che lavoro applicato, offrendo allo studente vastissima opportunità d'imparare attraverso l'esecuzione diretta.

Soltanto agli studenti più promettenti viene permesso di continuare gli studi per la laurea in cinematografia. In tal caso bisogna frequentare un ulteriore anno e mezzo all'università, intensificando il lavoro sulle fasi tecniche ed estetiche del film. Lo studente dovrà presentare una tesi, o sotto forma di lavoro di ricerca o sotto forma di vera e propria produzione cinematografica. E' a questo punto che lo studente ha veramente la possibilità di provare le sue capacità creative. In alcuni casi gli è dato di poter scrivere, dirigere, fotografare, mon-tare e produrre un film completamente da solo, e in altri egli può dividere le responsabilità e il lavoro con un altro studente, fungendo l' uno da soggettista-regista-produttore e l'altro da operatore-montatore. Il film presentato sarà giudicato come un prodotto dovuto esclusivamente al talento e al lavoro dello studente, e la funzione della facoltà sarà puramente supervisiva. In tal modo si sono potuti scoprire talenti ecce-

Dove mai, nel campo commerciale, potrebbe un giovane aspirante cineasta trovare una simile opportunità? Dovrebbe probabilmente passare anni e anni a fare il fattorino o il garzone o l'aiuto d'ufficio senza aver mai occasione di dar prova della sua capacità. Sono sinceramente convinto che la tecnica e l'arte del cinema possono essere acquisite soltanto attraverso il lavoro diretto. Alcuni individui hanno trascorso tutta la loro vita nei teatri di posa senza imparare a fare un film: la specializzazion estrema che caratterizza l'attuale ambiente di lavoro dello spettacolo, non può permet-tere di studiare o sperimentare tutti i passaggi di una produzione.

Invece di indulgere, come fanno tutti, sul piccolo piacere di mettere in ridicolo e sminuire tutti gli sforzi compiuti dalla televisione, vorrei approfittare di tutti i vantaggi che il mezzo televisivo può offrire. Fino a quando non avrà avuto la possibilità di svilupparsi maggiormen-te per se stessa, l'uso dell'attrezzatura televisiva potrà offrire allo studente di cinematografia una straordinaria opportunità per

lo studio della composizione, illuminazione, movimento di macchina, regia e montaggio, senza che sia necessario rischiare nemmeno un centimetro di pellicola. Mentre operatori, registi e montatori eseguono il loro rispettivo lavoro, il resto degli studenti può osservarli dalla cabina di controllo, sotto la guida dell'insegnante che contemporaneamente svolge un lavoro di critica. Si potrebbe inoltre riprendere tale lavoro con una macchina Kinescope, in modo da dare agli studenti la possibilità di rivedere il proprio lavoro e di correggere in tal modo i propri errori. Questo tipo di addestramento per futuri cineasti non soltanto rivoluzionerà i metodi di insegnamento, ma preparerà gli studenti per un eventuale lavoro artistico nel campo della televisione, dando loro una completa istruzione in ogni aspetto dell'arte teatrale.

Nel frattempo, dove troveranno lavoro i nostri studenti?

 Una piccolissima percentuale troverà la propria strada negli studi di Hollywood, attraverso contatti personali con figure importanti dell'industria cinematografica. Molti di loro sanno che, date le attuali condizioni di disoccupazione, le loro possibilità di superare le barriere dei sindacati, sono decisamente limitate.

2. Una percentuale assai piú elevata la-vorerà nel campo del documentario e del film didattico, lavoro per cui tali studenti sono naturalmente ben preparati. Gran par-te di tale produzione verrà effettuata nel-

l'Est o nel Mid-West.

3. Le università americane stanno formando facoltà per le arti audio-visive e cinematografiche, a capo delle quali verranno nominati insegnanti accademicamente e professionalmente degni di un tale incarico.

4. Film di ogni tipo per la televisione offriranno lavoro a giovani, geniali cineasti, che hanno imparato a lavorare con pic-coli finanziamenti. E' verissimo che parecchi tentativi fatti in questo campo non hanno dato dei buoni risultati, risolvendosi nel fallimento economico dei relativi produttori, ma tra un anno o due anche il successo nel campo finanziario sarà una realtà più concreta.

5. Da ultimo, ma non di minore importanza, la televisione avrà bisogno di uomini e donne con una buona preparazione acca-demica, e che siano perfettamente compe-

tenti in tutte le materie teatrali.

Vorrei che poteste vedere i film che i no-stri studenti stanno producendo, e che poteste raccogliere le entusiastiche relazioni delle altre università sul loro lavoro. Un noto produttore e regista di Hollywood ne è rimasto talmente colpito, che ha suggerito di inviare alcuni dei suoi personali assistenti all'Università di Los Angeles.

Il programma della facoltà può essere brillantemente riassunto attraverso le parole del suo presidente: « L'università si propone di addestrare uomini e donne che in seguito andranno in altre università, collegi e scuole medie, ad addestrare la futura ge-nerazione. Se tali valori saranno diramati dall'ateneo di Los Angeles e da altri istituti, noi dovremmo avere un sempre crescente gruppo di giovani ben preparati che contribuiranno al miglioramento del teatro, del cinema, e della radio, che arricchiranno le comunità teatrali, e che daranno un significato al documentario e all'insegnamento dell'arte cinematografica ».

NOEMAN G. DYHRENFURTH

### STILLER IL MONTAGGIO DELLE ATTRAZIONI

II. MONTAGGIO delle attrazioni ha avuto il suo teorico in Eisenstein, ma il primo che l'abblicò con costanza e convinzione fu Mauritz Stiller. Per lui, i testi letterari e gli scenari cinematografici avevano valore soltanto se non mancavano di "attrazioni" come ne offrivano i libri di avventure. L' "attrazione" poteva essere costituita da un funerale sulla neve o da una fuga di renne, da un incendio o da un assalto di lupi (i quali, poi, non erano che cani, come - poniamo - nella Leggenda di Gösta Berling, dove a molti cani-lupi erano state applicate code di piombo perché non scodinzolassero). Ed era cosi costante il persegui-mento di tale metodo, che in Stiller diventava come parte di un programma lungamente meditato.

L'attrazione più celebre dei film di Stiller si vede forse nell'antologia di Alberto Cavalcanti Film and Reality. Un gregge di renne spaurite corre trascinandosi dietro l'attore Einar Hansson, rimasto legato a una corda, e che finisce per morire sulle rocce. E' una sequenza di una suggestione unica, magistralmente montata: e fu una "attrazione", cosí concepita e realizzata, che Stiller introdusse nel film per averla scoperta, per caso, nei laboratori della Svenska Filmindustri, durante la proiezione di alcune scene di un documentario sulle renne, girato in Lapponia. « Stiller ebbe immediatamente un'idea brillante - racconta a questo proposito Victor Sjöström -: mettere al posto delle pecore del racconto di Selma Lagerlöf, da cui il film era tratto, le renne. Fece fermare la proiezione del documentario, usò le scene adattandole al suo racconto, e vi aggiunse alcune inquadrature indispensabili, con fotografie, in primo pia-no, del giovane eroe del film ».

Oggi quel brano, tratto da Gunner Hedes Saga (La leggenda di Gunnar Hedes, presentato in "Film and Reality" come The Old Manor, Il vecchio castello) resta uno dei pezzi di bravura di Stiller; ma in realtà non era che una sequenza non girata dal regista svedese, anche se soltanto nella Leggenda di Gunnar Hedes, aveva stupendamente, profondamente, acquistato un senso.

L'odalisca di Smolna

Nel 1923, quando l'atmosfera cominciava a farsi meno propizia, in patria, per il cinema svedese, Mauritz Stiller ebbe in mente di realizzare un film a Costantinopoli. Aveva letto un racconto di Bengt Idestam Alqvist, intitolato "Odalisca di Smolna" che descriveva una emigrazione di russi dall'U.R.S.S. rivoluzionaria, e dove una fuggiasca finiva in un harem.

Stiller restò colpito dal racconto, ne cercò l'autore, e preparò con lui uno scenario cinematografico.

La organizzazione del film doveva essere curata dalla casa tedesca Trianon. Stiller intendeva portare con sé tutti i collabora-tori abituali, tra cui l'operatore Julius Jaenzon e lo scenarista Hylten-Cavallius, e i propri divi che, come un producer americano, teneva a sé legati per contratto: Greta Garbo, anzitutto, ed Einar Hansson.

I progetti di Stiller erano molto ottimisti. Racconta lo stesso Idestam-Alqvist, in un libro di prossima pubblicazione in Italia, Dramma e rinascita del cinema svedese, che sua intenzione era di girare a Istambul. Lungo le spiagge del Bosforo vi erano tante meravigliose scene naturali, che non occorreva spendere del denaro per architetture sceniche da costruire in studio. Avrebbero, inoltre, beneficiato del caldo sole mediterraneo, e delle comparse, che sarebbero sta-

te pagate a poco prezzo.

Il film, dopo molte difficoltà, fu finanziato sia da parte tedesca che svedese. Anzi fu proprio la Svenska Filmindustri che dette il primo acconto. La troupe parti per Natale, fornita di congrui mezzi. Furono giorni magnifici. Gli svedesi godettero il sole e il paesaggio del Bosforo, spesero largamente in alberghi, automobili e distrazioni. La Garbo ebbe come strenna natalizia una magnifica pelliccia. Ogni sera Stiller e la sua vedetta partecipavano a feste danzanti. Ma ad un tratto, racconta Idestam-Alqvist, vi fu un momento di terrore. I denari erano finiti. La Trianon era stata coinvolta in uno scandalo finanziario e non poteva più pagare. " Il film », narra il soggettista, " divenne un capitolo chiuso prima d'essere cominciato ». Gli svedesi, completamente al verde, rientrarono a Berlino coi biglietti pagati dalla legazione. Greta Garbo non divenne Odalisca di Smolna. Eppure, v'è da credere, con questo personaggio mancato, era più vicina che non si pensi al "tipo" che ella avrebbe successivamente creato ber lo schermo.

### L'ultimo progetto

Tra i film non realizzati da Stiller ve n'è uno, rimasto senza titolo, di cui parla Victor Sjöström, in "Come lo ricordo", una prefazione alla pubblicazione in lingua inglese dell'Istituto Svedese di Stoccolma, "The Classics of the Swedish Cinema". E', insieme, una commossa rievocazione degli ultimi giorni del grande amico scomparso:

u Verso la fine del 1928 ritornai a casa da Hollywood per far conoscere ai miei bambini il Natale svedese. Passando per Londra, mi fu data la triste notizia che Stiller era malato: non mi dissero che si trattava di una cosa seria. Appena arrivato a Stoccolma andai immediatamente a trovarlo all'ospedale. Entrato nella sua stanza, vidi un uomo segnato dalla morte. Quale gioia nel rivederci! Stiller aveva lasciato Hollywood un anno prima, contento di ritornare in Svezia. Ora sapeva che io dovevo arrivare e mi attendeva con impazienza. Gridò come un bambino quando mi scorse, e io

feci un grande sforzo per controllare la mia emozione, al vederlo cosi malato. Parlammo a lungo, anzi fu quasi sempre lui a parlare, bevemmo dello champagne in piccoli bicchieri, come ci permise il dottore, e quando lo lasciai era allegro e di buon umore. "Se vivrò sarà per merito tuo",

"Naturalmente andavo ogni giorno a trovarlo. Una vecchia signora finlandese, Alma Söderhjelm, ed io, eravamo le uniche persone ch'egli desiderava ricevere. Ma s'indeboliva sempre più. Un giorno, appena tornato a casa, dopo essere stato con lui parecchie ore, l'infermiera mi telefonò dall'ospedale che Stiller voleva vedermi nuovamente. Desiderava che tornassi da lui al più presto perché aveva qualcosa di molto, importante da confidarmi. Pensai che volesse parlarmi del suo testamento. Non l'aveva ancora fatto; ma, del resto, era tipico,

in lui, agire cosi.

" Corsi all'ospedale e rimasi con lui più di un'ora, attendendo ansiosamente che mi parlasse di ciò che desiderava. Invece non disse nulla d'importante. Infine entrò l'infermiera e mi pregò di andarmene perché non poteva permettermi di restare troppo a lungo presso di lui. Allora Stiller si disperò. Mi prese per un braccio e non voleva lasciarmi uscire. "No, no", gridava, "devo ancora parlargli". L'infermiera ci divise e mi spinse verso la porta. Tentai di confortarlo dicendogli che ci saremmo parlati l'indomani. Ma la sua disperazione divenne più forte e con il volto bagnato di lacrime mi disse: "Voglio raccontarti il soggetto per un film: un grande film, un film umano, e tu sei il solo che possa realizzarlo". Ero cosí commosso che non sapevo cosa dire. "Si, si, Moje, verrò domattina presto e me ne parlera": fu tutto quello che potei balbettare. Lo lasciai che piangeva nelle braccia dell'infermiera...

" Ma non vi fu domani. Il giorno dopo Stiller era senza conoscenza; provò a par-lare, ma per quanto mettessi l'orecchio vicino alla sua bocca, non riuscii a comprendere cosa balbettasse. E non so se lui stesso capisse quel che diceva. Continuò a fissarmi... E qualche giorno dopo morí ».

### Nascita di Moses

Mauritz Stiller non era nato in Svezia. Lo consideravano un finlandese-svedese, discendente della minoranza svedese che si era stabilita da secoli in Finlandia. La sua famiglia, però, era ebrea di origine russa. Allorché aveva presentato i suoi primi tren-tasei film era ancora un russo. Prese la cittadinanza svedese nel 1922, l'anno prima di realizzare La leggenda di Gösta Berling.

Il suo vero nome era Moses, o Mosje. Gli amici lo chiamavano Moje, e poteva essere una derivazione tanto di Mauritz che di

Suo padre aveva appartenuto alla banda militare di un reggimento russo: la banda era l'unico reparto consentito, nell'esercito, agli ebrei. Nato a Kritjev, nella Russia Bianca, fece il servizio militare a nord di Mosca. Abitò a Helsinki, dove s'era spostato il proprio reggimento, e qui si sposò. Moses nacque il 17 luglio 1883. Mori a Stoccolma all'età di quarantacinque anni, 1'8 novembre 1928.

FA SEMPRE piacere notare che un film modesto e di poche pretese ottenga quel successo che di solito il pubblico delle grandi città riserba solamente per quei film grandiosi che sono costati fior di quattrini e sono sostenuti da un'enorme pubblicità. Voglio qui parlare del recente film inglese, intitolato The Kidnappers, che deve la sua fortunata carriera al modo simpatico e abile con cui il regista Philip Leacock ha sa-puto portare sullo schermo le sorprendenti avventure di due ragazzi. I due giovanissimi attori sono Jon Whiteley, di otto anni (che è apparso per la prima volta in Hunted con Dick Bogarde) e Vincent Winter di quattro anni. Ma dei ragazzi parlerò piú tardi. Adesso voglio dire qualcosa del film, della sua storia ambientata con belle riprese del paesaggio in Scozia. I fatti, tuttavia, avvengono una cinquantina d'anni fa a Scotchtown, nella Nuova Scozia, e quindi l'ambiente che si vede nelle riprese è pro-prio quello naturale, almeno per quegli scozzesi che allora lasciarono il loro paese nativo per inoltrarsi nei vasti territori del Canadà.

La famiglia che il film presenta è quella di Jim Mackenzie, ottimamente interpretato dall'attore scozzese Duncan MacCrae



### CUORI TENERI E TESTE DURE

che per la prima volta ha ottenuto una parte di grande impegno. Egli deve apparire "temuto, ma non amato". È infatti è rigido, austero come un quacchero, energico e testardo e per di piú nemico acerrimo di tutti quei dannati boeri — "olandesi" boeri li chiama — che hanno ammazzato suo figlio nella guerra sudafricana. L'azione comincia con l'arrivo dei due nipoti rimasti orfani, Harry e David. Subito essi provano un esagerato timore per il nonno accigliato e pungente, persino nella barba, che si cava le scarpe ogni volta che esce dall'abitato, per non sciuparle. E' naturale quindi che solamente alla nonna, rappresentata con commossa comprensione da Jean Anderson,

il piccolo Davy confidi il suo segreto desiderio, che è quello di possedere un cane.

Ma, tenere un cane, non rientra nelle consuetudini della famiglia di Jim Mackenzie il quale ha ben altre cose a cui pensare e specialmente impedire ai vicini, che sono olandesi, di impadronirsi di un appezzamento di terreno, che egli in buona fede crede sia di sua proprietà, e inoltre impedire alla figlia piú giovane, Kirsty, d'incontrarsi e di scambiare parola con l'uomo ch'ella ama, ma che è, anche lui, olandese. E' da vedersi come Duncan MacCrae sappia rendere accettabile, da un punto di vista umano, anche questo personaggio scontroso. Io penso che ci sia riuscito perché l'ha preso sem-

pre sul serio, cioè tenendo sempre presente soprattutto la sua intima, essenziale bontà, e insomma quel suo senso di rettitudine per quanto sia nascosto o appaia controverso. Non si è mai permesso, neppure per una volta, il minimo accenno a una qualche deformazione caricaturale. Si direbbe che MacCrae volesse assomigliare a Bernard Shaw, a un Bernard Shaw invecchiato ma divenuto meno aspro, e domina, con la sua presenza, il film. A mio parere si tratta di una delle migliori interpretazioni di questi ultimi anni.

Ma ho accennato in principio ai ragazzi che sono stati quelli che hanno strappato grida d'entusiasmo non solo al pubblico,

Tre scene del film di Phil Leacock The Kidnappers, opera modesta e di poche pretese che ha incontrato successo. (In alto): i due ragazzini Jon Whiteley e Vincent Winter, Duncan MacCrae e Jean Anderson in una delle ultime scene del film (MacCrae ha venduto le scarpe per comperare un cane); (sotto a sinistra): il piccolo Winter ha commesso un peccato e deve essere punito; (a destra): i due ragazzi con il bimbo da essi rapito.







(Sopra, sotto e nella pagina seguente): Tre momenti della farsa Trouble in Store, con l'attore Norman Wisdom da qualcuno presuntuosamente paragonato al Chaplin delle vecchie comiche.

ma alla stessa critica. A poco a poco infatti la storia si condensa intorno ad essi, specialmente quando, e nella maniera piú innocente, essi rapiscono un bimbo (è un olandese anche questo!) per andarlo a nascondere in un posto ben sicuro e tenerlo come un cane, dal momento che non possono tenere un cane vero.

Se non che avviene di conseguenza che l'ingenuo rapimento del bimbo metta in moto la giustizia dei grandi, e il ragazzo più grande deve affrontare un processo, non certo in un'aula di tribunale ma davanti a un consesso molto alla buona, e familiare, come si addice a quella giovane comunità.

Non ho il diritto di guastare un poco la freschezza del film, rivelandovi come vada a finire. Dirò soltanto che, per me, The Kidnappers, è uno dei pochi film che mi abbiano rallegrato in questa stagione. E' semplice, veramente umano, bene interpretato e ben diretto. Philip Leacock, il regista, che ha imparato alla scuola del documentario, vanta al suo attivo come primo film a soggetto quel The Brave Don't Cry, rievocazione di una tragedia mineraria in Scozia, ch'era stato incluso nella selezione dei film che rappresentavano l'Inghilterra al Festival di Venezia del 1952. E con questi due film, Leacock ha dimostrato di voler essere spontaneo e naturale il più possibile, nel risalto dell'azione, evitando con ogni

cura il falso eroismo del dramma artificioso.

Ho parlato già altre volte in queste mie "Lettere da Londra" di quelli che io defi-nisco i film degli attori e di quelli che sono i film dei registi. La differenza sta in questo, che in alcuni film si sente la presenza continua del regista come presentatore e quasi come commentatore del film, e si sente tale presenza con quella ricerca d'uno stile personale paragonabile alla manifestazione del talento d'un attore. Esempi di film che sembrano opera essenzialmente del regista sono Citizen Kane e The Magnificent Ambersons di Orson Welles come pure i migliori film di Ford, di Capra e di Carol Reed. Ma in altri casi, invece, il regista preferisce tirarsi da parte e lasciar gli spettatori sotto l'impressione piuttosto d'una straordinaria interpretazione come quella, ad esempio, di Celia Johnson in *Brief Encounter*. Questo è appunto il caso dell'ultimo film di George More O'Ferrall tratto dal romanzo The Heart of the Matter di Graham Greene (film del quale "Cinema" ha già avuto occasione di parlare, nel resoconto dell'ultimo Festival veneziano).

O' Ferrall è arrivato al cinema dopo aver ottenuto una certa notorietà come regista di commedie per la televisione. In tal genere di lavori l'importanza del regista nel mettere in scena il lavoro è poca e si limita, tutt'al piú, alla sorveglianza degli attori. Da quando perciò O'Ferrall è diventato noto anche come regista cinematografico, e si dedica ai film d'attori, mi sembra che questa preferenza sia una conseguenza, una eredità della sua pratica nella televisione.

In Trevor Howard egli ha trovato un efficiente e sensibile attore che ha già lavorato sotto la guida dei migliori registi e specialmente di David Lean in *Brief Encounter* e di Carol Reed in *The Third Man*. E' un attore coscienzioso e ha quell'esperienza del cinema per cui sa esattamente quale dev'essere l'espressione cinematografica di un interprete. La sua interpretazione



è basata in special modo sul significato dello sguardo, piú che sulla voce, e su pochi nervosi movimenti del corpo, ch'è una sobria, quanto mai efficace maniera di rappresentazione, e in lui George More O' Ferrall ha trovato l'interprete ideale, l'attore che esprime piú di quanto non dica a parole.

Trouble in Store è una brillante ripresa del genere delle "torte in faccia" e delle "botte da orbi", per la prima volta presentato dall'indimenticabile Mack Sennett, una quarantina d'anni fa. Si tratta quindi di una serie di situazioni farsesche che servono di pretesto per mettere in evidenza la particolare vis comica di un attore, in questo caso Norman Wisdom, il quale dai suoi amici più affezionati è stato paragonato al Charlie Chaplin delle comiche in due bobine.

Norman Wisdom proviene dal music-hall e dalla televisione, e Trouble in Store è il suo primo film. Vi appare come commesso in un grande emporio di Londra, in attesa di una promozione che non viene mai, per le continue discordie col direttore. Il raffronto ch'è stato fatto tra questo film e i primi di Chaplin è perlomeno inesatto e non giova ne a Chaplin ne a Norman Wisdom, in quanto non corrisponde alle caratteristiche della comicità dell'uno e dell'altro. Wisdom ha un suo proprio genere di svagaggine trasognata che non si deve confondere con l'assorta e intima malinconia di Chaplin; ha una sua laboriosità comica che non si può paragonare alla vivacità misurata o a quel piacevole riserbo di Chaplin, che calcolava ogni sua mossa nella armonia di una composizione perfettamente soddisfacente. Ma, tolto di mezzo il paragone inefficace, Norman Wisdom come appare in Trouble in Store è un comico di grande avvenire, anche se lo lascia soltanto intravvedere in un film, come questo, che non ha molta invenzione comica, né ambizione d'originalità.

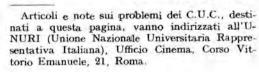
ROGER MANVELL

## UN ATTO CULTURALE

DA QUESTO numero, Cinema dedicherà stabilmente una pagina all'Ufficio Cinema dell' UNURI, cioè all' attività dei Centri Universitari Cinematografici Italiani, Mentre ringraziamo la rivista per l'ospitalità concessaci, desideriamo precisare che questa nostra pagina non vuol essere meramente informativa — a ciò bastano i comunicati stampa - ma servire ad avviare una discussione su ciò che si fa negli Atenei per il cinema, su come si potrebbe fare di più e meglio. Troppo spesso, infatti, sorgono in Italia iniziative tendenti ad una divulgazione generica della cultura o alla sua organizzazione che rimane però fine a se stessa, senza presupposti e senza mete: sono questi i troppi "fatti" della vita culturale del Paese, "fatti", cioè fenomeni che generano, sí, un certo movimento, come ogni fenomeno, ma che presto cadono nel vuoto perché non inseriti in un discorso piú vasto. L'attività dell'UNURI vuole invece essere un "atto", cioè un fenomeno che in-cide perché nato dalle esigenze di una zona della nostra società ben determinata - l'Università - e tendente ad una meta precisa. Il nascere d'una nuova Università italiana, in cui migliore, sotto l'aspetto umano, sia il rapporto professore-studente, ma dove anche la struttura dello studio e del lavoro scientifico sia rinnovato per adeguarlo al diverso rapporto umano. I Centri Universitari Cinematografici, come quelli teatrali e musicali, sono iniziative "dal basso", che partono dalla base studentesca (come nelle prime università medioevali dove erano gli studenti a scegliere i loro maestri) e ricche perciò di fermenti sollecitatori di una nuova cultura, che vediamo come mezzo accademico e piú legata alla società nazionale: i C.U.C. partecipano alla creazione dell'intellettuale della nostra generazione che è certo diverso da quelli precedenti, se non altro per i motivi umani che gli vengono da certe esperienze non dimenticabili, come la Resistenza. La pagina di Cinema, come altre su altre riviste che ci auguriamo possano nascere, servirà dunque a chiarire a noi stessi il discorso che intendiamo fare e a discutere gli aspetti della nostra azione. Vorremmo che tutti gli amici — nell'UNURI e fuori dell'UNURI, studenti, professori, critici - intervenissero in questa discussione che apriamo oggi: non intendiamo, infatti, fare una rubrica, ma istituire un "portico" ospitale sotto cui si possa insieme, gente nota e sconosciuta purché abbia qualcosa da dire, conversare civilmente per "produrre cultura", perché i C.U.C. non restino un fatto organizzativo ma sostanziale della vita intellettuale del cinema italiano.

Concludendo, non vorremmo che qualcuno pensasse di noi che vogliamo, con certi discorsi fare "politica" in senso partitico: purtroppo l'attuale momento del cinema italiano è pieno di diffidenze. Ora « i C.U.C hanno una politica culturale nel senso che, dopo aver fatto una scelta attraverso l'U-NÛRI e le nostre elezioni degli organi direttivi, ci siamo incanalati nella visione della vita universitaria, che non è una visione di partito, dove non si fanno questioni di partito, ma che è una linea precisa. Si tratta di "uscire" in forza del fatto che apparteniamo ad una generazione nuova, ad una generazione giovane, ad una generazione svincolata dai presupposti su cui è nata la generazione intellettuale che sta finendo. Per questo noi abbiamo un tipo di cultura che sia impegnata verso i problemi del nostro tempo, impegno che precede il momento in cui la cultura diventa impegno di parte. Però è già "politica", se non altro nel denunciare la situazione del nostro tempo e nel cercar di vedere la misura del contributo della cultura al rinnovamento della nostra categoria e della nostra società. Quindi sarebbe assolutamente falso se i C.U.C. volessero per far piacere a tutti, per accontentare tutti sul piano della cultura, scindere il momento esclusivamente artistico dal più ampio momento culturale che vede il cinema non solo come fatto d'arte, elemento di contemplazione creativo, ma anche come documento del tempo e mezzo di modificare il tempo. Noi crediamo nell' attività dei C.U.C. proprio perché si inseriscono nell'Università e partono dall'Università che ha per sua funzione propria di formare le nuove generazioni e può contribuire alla trasformazione della società ». Queste parole dicemmo in un intervento al Convegno di La Spezia: vorremmo che fossero chiare e servissero effettivamente ad una discus-

ERNESTO G. LAURA





# ANCHE IL BRASILE HA IL SUO FESTIVAL

NEL quadro delle manifestazioni organizzate per festeggiare il quarto centenario della città, San Paolo ha organizzato il primo Festival Cinematografico Internazionale che si preannuncia, perlomeno dal numero delle adesioni, abbastanza importante. Ventitrè Paesi, tra cui Stati Uniti, Giappone, Francia, Messico, Svezia, India, Inghilterra, Argentina, Italia, oltre, naturalmente, il Brasile, si fanno rappresentare al Festival che non riveste comunque carattere di competizione e si svolgerà dal 12 al 26 febbraio. Crediamo sia effettivamente la prima volta che un Festival di questa importanza abbia come cornice le pareti altissime dei grattacieli e come accompagnamento l'assordante traffico di una metropoli. A questo proposito, erano sorti dissensi da parte di coloro che si facevano paladini di un Festival lontano da tutto a da tutti, di un Festival, appartato, intimo, senza troppi occhi indiscreti, di un Festival, insomma, che c'è ma non si vede. Giustamente e fortunatamente ha vinto il sano concetto originario che, essendo la città di San Paolo, in definitiva, la festeggiata, la sua popolazione aveva il sacrosanto diritto, se lo voleva, di presenziare al fastoso cerimoniale di un Festival, di assistere alle proiezioni senza costosi e scomodi spostamenti, di ammirare i famosi e numerosi divi che in quei giorni saranno presenti in città. Un Festival, quindi, che uscirà dalla tradizionale torre di avorio per vestirsi di abiti cittadini.

Il quartier generale del Festival sarà localizzato in un blocco di edifici del centro del quale fanno parte il Marrocos, (uno dei piú lussuosi cinema di San Paolo) un edificio chiamato Trocadero e l'Hotel Esplanada.

Al Festival si affiancheranno altre interessanti rassegne, fra le quali avranno un posto speciale le cosiddette "Giornate Nazionali" ossai presentazioni di film stranieri esibiti in altri paesi ma ancora inediti in Brasile. L'Italia, che aveva a suo tempo rinunziato all'organizzazione in San Paolo della "Settimana del Cinema Italiano", sarà largamente rappresentata in occasione della sua "Giornata", benché per ora, solo I vitelloni di Fellini sia dato come sicuro partecipante. La Francia invierà: Le Salaire de la peur di Clouzot, Belles de nuit di Clair, Les Enfants de l'amour di Moguy, Les Compagnes de la nuit di Habib, Si Versailles m'etait conté di Guitry, L'Etrange désir de M. Bard di Radvany, Thérèse Raquin di Carné e Destinées di Delannoy, Pagliero e Cristian Jaque. La Spagna ha iscritto quattro film tra i quali Dona Francesquita e Flamenco. Sui film che invieranno gli altri paesì non si sa ancora nulla di certo.

Nella stessa data del Festival maggiore avremo anche il Festival del documentario al quale parteciperanno Canadà, Jugoslavia, Portogallo, Svizzera, Perú, Stati Uniti, Austria e Italia; quest'ultima con due documentari, Poesia della danza e La moderna siderurgia italiana.

Dal 15 al 23 febbraio saranno pure presentati film per ragazzi e film educativi e scientifici specialmente selezionati da Jean Painlevé

Infine la commissione esecuitiva, con uno sforzo degno del miglior successo, ha organizzato una Mostra retrospettiva internazionale, che conterà opere di capitale interesse storico e artistico, e la Seconda Mostra retrospettiva del cinema Brasiliano, la quale ultima precederà il Festival e sarà costituita da una rassegna vasta, e speriamo sufficientemente completa e rappresentativa, di quanto si è fatto in Brasile dai primi tempi del muto ad oggi. L'interesse su-

scitato l'anno scorso dalla prima Mostra sembra garantire l'esito della seconda che vede riunite, dopo un duro lavoro di ricerca e di raccolta nei quattro angoli del Brasile, ben trenta opere.

Tornando a parlare del Festival vero e proprio, gli Stati Uniti sono stati i più solleciti nell'annunciare i titoli dei film che li rappresenteranno: Hondo di John Farrow, Glenn Miller Story di Anthony Mann, Julius Caesar di Mankiewicz, How to Marry a Millionaire di Jean Negulesco.

Il Giappone sarà presente con Aquile del Pacifico di Ishiro Honda e con un secondo film del quale non si conosce il titolo. La Francia invierà Giulietta di Marc Allegret, L'Amour d'une femme di Jean Gremillon, Le Blé en herbe di Claude Autant-Lara, Le Guerisseur di Yves Ciampi. L'Italia ha sinora annunziato tre film: Pane, amore e fantasia di Comencini, Muso duro di Bennati, e Il sole negli occhi di Pietrangeli.

Conquest of Everest rappresenterà l'Inghilterra e sembra che uno dei membri della comitiva di quella escursione farà parte della delegazione inglese. La Svezia, al contrario, non ha ancora comunicato dati precisi sui due film che ha promesso di inviare. Il Brasile, dal canto suo, sottoporrà i suoi film al giudizio di una commissione che deciderà sulla convenienza o meno di presentarli.

Attori, direttori e personalità del mondo cinematografico, facenti parte delle delegazioni o specialmente invitati dalla Commissione, si daranno appuntamento a San Paolo e numerose manifestazioni di carattere extra cinematografico saranno organizzate in onore degli ospiti che termineranno il loro soggiorno brasiliano a Rio de Janeiro durante il famoso carnevale carioca.

La carne al fuoco è, senza alcun dubbio, molta; anzi, troppa e non sappiamo come saranno risolte certe concomitanze e certi accavallamenti che potrebbero finire per pregiudicare una perfetta riuscita. Tutto dipenderà dall'organizzazione ed anche dallo spirito di sacrificio di coloro, e sono molti, che hanno tutto l'interesse ed il dovere di non perdere niente del vasto programma.

SERGIO TOFANI

(A sinistra). Un'inquadratura di O Cangaicero, il film brasiliano presentato l'anno scorso al Festival di Cannes e che sarà presto proiettato anche in Italia nei normali circuiti spettacolari. (A destra): Un'inquadratura di Il sole negli occhi di Pietrangeli, che sarà dato al Festival di San Paolo.





## "SETTIMANE" E "FESTIVALS" IN ARGENTINA

SEBBENE sia indubitabile che le comparazioni sono odiose, non si può certo iniziare una corrispondenza con cui si voglia fare il resoconto della settimana del cinema italiano e di quella del cinema francese che hanno avuto luogo a Buenos Aires con quindici giorni di distanza, senza fare il punto sullo stato del cinema europeo di radice latina. L'Unitalia ha presentato Due soldi di

speranza, Altri tempi, Il cappotto, Ladri di biciclette, Guardie e ladri, Processo al-la città e I sette dell' Orsa Maggiore. La Unifrance, a sua volta, ha programmato Jeux interdits, Dieu a besoin des hommes, Adorables créatures, Madame de..., Le Sa-laire de la peur, Thérèse Raquin, e Bellesde-nuit. L'inclusione del film di Delannoy fu decisa all'ultimo momento in sostituzione di Les Orgueilleux, il che fece dire ad un critico che l'apporto aveva avuto la sua ragione di essere nella esigenza che il film di Clément non rimanesse isolato nella sua autenticità francese. Perché, se esaminiamo le schede di ciò che è stato presentato, potremo trovare cinque co-produzioni francoitaliane e soltanto due esempi di film interamente autoctoni. Al contrario le sette pellicole italiane lo furono senza alcuna contaminazione.

Per il pubblico argentino, che conosceva O.K. Nerone, ma ignorava Ladri di biciclette, cosi come ignora la produzione di Luchino Visconti (con l'eccezione di Ossessione) e non ha avuto modo sino ad ora di vedere neppure una sola pellicola di Michelangelo Antonioni, la mostra venne ad illuminare tutta una serie di film che, a dir poco, sono indispensabili nell'archivio mentale di ogni spettatore provveduto. E' anche certo che avrei preferito Prima Co-

munione all'opera presentata con la firma di Blasetti e che non si sarebbe certo perduto nulla lasciando riposare le atrocità di Duilio Coletti, ma ''les affaires sont les affaires' e, va a saper perché, si suppone che il prestigio italico possa guadagnare qualcosa da questa squallida pellicola che è stata girata sulla Marina. I produttori italiani, ed i loro uomini politici, dovrebbero rendersi conto che all'estero si sa già che l'Italia è culla di civiltà e cultura e che non è affatto necessario fornire spiegazioni in merito alla malattia fascista, felicemente vinta, almeno nei limiti della penisola.

nei limiti della penisola. Questa sfiducia fu ciò che obbligò De Sica, graditissimo ospite di Buenos Aires durante la "settimana" a spiegare, prima della presentazione di Ladri di biciclette, che la miseria che vien mostrata nel film ha valore universale e che il film avrebbe potuto essere ambientato indifferentemente in Cina, Giappone, o qualsiasi altro paese. Questa pubblica spiegazione fu preceduta da una serie di chiarimenti a quotidiani e periodici. La settimana del cinema italiano in realtà, fu la settimana di Vittorio De Sica, instancabile nel suo sorriso e sempre pronto a rispondere alle piú varie doman-de. Di ciò che disse è opportuno ricordare la riaffermazione della sua amicizia ed ammirazione per Cesare Zavattini, « con cui continuerò a lavorare sino a che il frutto di questo lavoro seguiti a meritare l'approvazione del pubblico e della critica »; la discutibile asserzione che il vero cinema, il piú autentico, è il muto e la seguente definizione del neorealismo: « E' una nuova forma di cinema che si vale della strada per raccontare storie profondamente umane, profondamente sincere e, talora, altamente



Tra t film piú apprezzati in occasione della «Settimana del film italiano» e di quella del «Film francese» sono da annoverare Ladri di biciclette (sotto) e Giuochi proibiti (a destra).



poetiche »; una critica alla povertà di idee di Hollywood, l'affermazione che la propaganda distrugge l'arte, per la qual cosa il regista attribuisce la decadenza attuale del cinema sovietico alla infiltrazione di idee di propaganda; il rifiuto di qualsiasi interpretazione sociale che possa essere attribuita alla sua opera e questa frase — pronunziata dopo il riconoscimento dell' insuccesso di Umberto D. dal punto di vista commerciale: — « E' doloroso confessarlo, ma, se intendo continuare a dirigere, dovrò andare incontro al gusto del pubblico ed accettare questo compromesso». Ladri di biciclette ebbe il successo che meritava. E' una tragedia che, per la sua purezza, si indirizza non solo alla sensibilità dello spettatore, ma all'uomo nella sua totalità e che per il sobrio trattamento cinematografico di De Sica ha evitato i temibili scogli della magniloquenza o del melodramma che ad ogni mo-mento erano in agguato. Il pubblico rispose molto favorevolmente e pochi giorni dopo la fine della settimana la pellicola fu pre-sentata in prima visione contemporanea-mente in otto cinematografi. Gli incassi relativi ai primi sette giorni di proiezioni oscillano sui venti milioni di lire: è da tenersi conto altresí che il prezzo massimo di platea nei cinema di Buenos Aires si aggira sulle cento lire.

Due soldi di speranza ottenne pure un bel successo: richiamarono l'attenzione, prima di tutto il fatto che il protagonista riuscisse a risolvere il suo problema (cosa presso che inaudita nel cinema italiano) e secondariamente il montaggio vertiginoso del film, che venne qualificato senz'altro un

capolavoro.

Il cappotto non piacque tanto anche se venne lodata l'interpretazione di Rascel, del quale alcuni sostennero che imita esageratamente Chaplin. Vi fu una certa unanimità nel riconoscere che il film avrebbe potuto terminare con la scena in cui Cali sale a cassetta del carro funebre, e venne generalmente deprecato l'accumularsi di simbolismi nel finale. Processo alla città disilluse per lo sproporzionato affastellarsi di personaggi verso la metà del film, il che diluisce in modo notevole l'assunto centrale della vicenda. Altri tempi, a cui venne soppresso l'episodio del Tamburino sardo, fu accolto come un film divertente a tratti, ma decisamente di debole fattura da un punto di vista cinematografico, e venne criticata sopra tutto la scarsa cura con cui si era proceduto alla sutura delle diverse sequenze. Quella relativa a La morsa ha fatto rimpiangere il cinema muto. Di Guardie e ladri rimase l'eccellente recitazione di Totò e Fabrizi, piú una buona idea per la trama, ma su I sette dell'Orsa Maggiore l'impressione fu unanimemente pessima, La "vamp" hi-spano-parlante che impersona Eleonora Rossi Drago provocò invece ben più di una

Quasi subito dopo quella italiana venne annunciata la settimana francese. Era la prima volta che fatti del genere succedevano a Buenos Aires, per la qual cosa la "prima" non ebbe l'immediato appoggio

TRA le tante statistiche che in questi

ultimi tempi sono comparse un po' in

ogni dove, una ci sembra sia particolar-

mente interessante per il delicato argomento che essa tratta. Ci riferiamo alla statistica riguardante la graduatoria di "partecipa-

zione" dei nostri attori. Lo specchietto che

abbiamo sott' occhio si riferisce, ovvia-mente, alla passata stagione cinematografica

e, per misura di sicurezza, non vorremmo

giurare sulla sua matematica precisione. Già

in altro caso, a proposito di una analoga

statistica riguardante l'attività dei nostri

sceneggiatori, avevamo avuto occasione di

precisare chiaramente come, stando alla attuale situazione della nostra produzione ci-nematografica, non fosse del tutto impro-

babile che le cifre potessero subire delle sensibili variazioni. Si accennava allora alla

confusione che sovraintende in certe produ-

zioni nostrane e alla estrema facilità con la

quale nomi, precedentemente assicurati,

vengano poi sostituiti da altri nel prosieguo della lavorazione. E' evidente che le stesse

riserve vanno fatte anche in questo caso sul

quale ci proponiamo di riferire al lettore. Ai

150 film prodotti nella passata stagione, che

hanno richiesta la partecipazione di 110

registi e 112 case di produzione, hanno por-

tato il loro contributo ben 579 attori, oltre,

si intende, ai circa 15000 tra tecnici, mae-

attori può a tutta prima meravigliare chi

Il numero, invero ben consistente, degli

del pubblico che poi, per procurarsi gli abbonamenti, giunse a poco meno che a vie di fatto. Tuttavia, a giudicare dai risultati, questa circostanza servi — paradossalmente — da eccellente pubblicità per la Mostra stessa. L' entusiasmo degli spettatori per l'acquisto di posti avvivò l'ingegno dei rivenditori (di cui si giunse a dire che erano conniventi con alcuni dirigenti della stessa Unifrance) e coloro che si misero ordinatamente in coda sino dalla notte precedente per accaparrarsi gli abbonamenti (che costavano circa 6.500 lire, cifra inusitata per Buenos Aires) si trovarono, al loro arrivo alla biglietteria, di fronte al fatto che l'ottanta per cento dei posti - fra parentesi i meglio situati — erano spariti. Quando si seppe che l'Italia inviava De

Sica, si suppose che la Francia avrebbe mandato René Clair o, in sua mancanza, René Clément, Clouzot, Autant-Lara, Delannoy, Becker. La delegazione, invece, risultò composta dalle signorine Elisa Lamothe, Geneviève Page e Michele Philippe alle quali si aggregò un attore chiamato Gérard Landry. Dato che le dichiarazioni fatte si riferirono alla bellezza di Buenos Aires, alla eleganza delle donne argentine e ad altri dettagli di scarso vantaggio per una cultura cinematografica, ci scusiamo se omettiamo di riportarle. Charles Vanel, che partecipò lui pure alla settimana, non disse alcunché degno di nota. Molto decorative, le signorine sopra citate furono esibite sul palcoscenico del cinema "Opera" al suono della Marsigliese.

Le Salaire de la peur non è un film da proiettare in paesi sud americani, dato che qui da noi gli ambienti sono ben noti, e quello che viene ricreato nella pellicola è di una falsità e di un convenzionalismo insospettati. E dato che tutta la prima parte pecca di superficialità, il "suspense" della seconda non risulta molto convincente ad un pubblico che giunse ad essa spossato dalla lunghezza inusitata della giornata iniziale.

Jeux interdits e Belles-de-nuit piacquero logicamente molto, al contrario di Dieu a besoin des hommes, che venne addirittura fischiato, nonostante il fatto che si trattasse della pellicola più importante della settimana. Adorables créatures incantò il fri-volo pubblico del cinema "Opera", che rise fragorosamente e considerò squisite manifestazioni di esprit francese la collezione di arditezze passate di moda del film. Quanto a Madame de... ricevette approvazioni per la scenografia e disapprovazioni per la freddissima interpretazione di De Sica.

Si parla ogni tanto, con maggiore aspetto di verosimiglianza, di un Festival che dovrebbe aver luogo a Mar del Plata in marzo, per il quale sarebbe stato invitato Chaplin. Una settimana del cinema argentino, che stava per essere realizzata, venne sospesa onde poter presentare i sette film prescelti in quella occasione. Con Punta del Este in gennaio a Sao Paulo in febbraio, l'America del Sud conterà al suo attivo tre festival cinematografici nel breve spazio di tre mesi. E' possibile che in tali manifestazioni non vengano assegnati premi e si eviti pure la formazione di una giuria della critica, come quella alla quale fu dovuto il verdetto ufficioso a Punta del Este nel '52 (venne premiato Umberto D.).

JAIME POTENZE

### MARGINALIA

Trascurando quindi ogni motivo polemi-co, che suonerebbe alle orecchie del lettore come una non più che noiosa ripetizione di una trattazione già ampiamente dibattuta, passiamo alla statistica in parola.

Anzi tutto sarà necessario scindere i dati in due grosse categorie: quella riguardante le attrici e quella riguardante gli attori.

Il numero delle prime, che è di 234 unità, è nettamente inferiore a quello dei secondi che hanno raggiunto la cifra invero rispet-

tabile di 354 nominativi.

I nomi femminili sui quali la nostra produzione ha contato, in misura maggiore, sono ovviamente quelli delle tante stelle fiorite come d'incanto nei tanti (troppi) concorsi di bellezza o similari che si vengono, da un po di tempo, svolgendo in ogni più piccolo angolo d'Italia. A quota nove, cifra a quanto pare, record, troviamo Franca Marzi, seguita a otto da Anna Maria Ferrero, a sette da Cosetta Greco, Silvana Pampanini e Isa Barzizza, a cinque da Delia Scala, Tamara Lees e Gina Lollobrigida, a quattro da Rossana Podestà e Sophia Loren, a tre da una quarantina di altrici tra le quali anche Alida Valli. Sia chiaro che accanto ai nomi citati, per snellire l'elenco, abbiamo omesso quelli di divette e attrici minori le quali sono state ben attive se. tra quelle a quota quattro, ne troviamo più di una ventina.

Va ancora notato che, accanto al nome di Franca Marzi, a quota record, bisogna aggiungere quello di Ave Ninchi, una caratterista ritenuta ormai "indispensabile", a quanto pare, dalla nostra produzione.

I nomi più affermati, quelli della Berg-man, di Carla del Poggio, di Anna Magnani, di Isa Miranda, o delle piú giovani, Bosé e Mangano, seguono distanziati e la loro attività cinematografica oscilla tra uno o due soli film. Lo scompenso, solo da questo elenco sommario, è quanto mai evidente e non è necessario lavorare troppo di fantasia per ricavarne una morale.

Il nostro compito, lo abbiamo premesso, non vuole essere polemico e pertanto, anche se l'argomento ci attira in misura considerevole, passiamo al quadro degli attori che hanno lavorato nella stessa stagione ci-

nematografica.

A quota nove, che costituisce dunque il record anche per questa categoria, Franco Interlenghi, Massimo Serato e Paolo Stoppa; a sette Gino Cervi e Peppino De Filippo; a sei Walter Chiari; a cinque Totò, Rascel, Dapporto in buona compagnia con Enrico Viarisio e Massimo Girotti; a quattro Eduardo De Filippo e Folco Lulli; a tre Aldo Fabrizi e Carlo Croccolo; a due Vittorio De Sica. Anche in questo caso, ovviamente, ci siamo riferiti ai nomi più rappresentativi e se qualche omissione c'è stata non fu volontaria.

Anche i nomi stranieri, di entrambe le categorie, compaiono per lo piú nelle posi-zioni di coda, cosí per Viviane Romance e fennifer Jones, o per Fernandel e Raft.

Le cifre, nel loro arido linguaggio, possono parlare chiaramente e il lettore trarne le conclusioni che la statistica può suggerirgli.

abbia presente la delicata situazione dei nostri quadri artistici, ma tanto si è parlato di questa debolezza che ci sentiamo esentati dal doverne nuovamente accennare.

stranze, eccetera.

50

### 

### PANE, AMORE E FANTASIA

Regia: Luigi Comencini - Soggetto e sceneggiatura: Ettore Margadonna e Luigi Comencini - Fotografia: Arturo Gallea - Musica: Alessandro Cicognini - Scenografia: Gastone Medin - Interpreti: Vittorio De Sica (Maresciallo), Gina Lollobrigida (Bersagliera), Roberto Risso (Stelluti), Virgilio Riento (Don Emidio), Memmo Carotenuto (Baiocco), Tina Pica (Caramella), Maria Casilio (Paoletta), Marisa Merlini (Annarella), Guglielmo Barnabò (Sindaco), Vittoria Crispo (madre della Bersagliera) - Pr.: Titanus, '53.

LA DERIVAZIONE di Pane, amore e fantasia da Due soldi di speranza (1952) di Renato Castellani è troppo evidente perché sia necessario sottolineare gli aspetti, riguardanti la tematica come la tipologia, l'ambiente come il tono. Del resto, basta pensare che alla stesura del soggetto e della sceneggiatura di quest'ultimo film ha provveduto, in collaborazione con il regista, Ettore M. Margadonna, già soggettista, insieme con Castellani, di Due soldi di speranza. Senza contare che immutati sono rimasti il collaboratore per la fotografia (Arturo Gal-lea) e quello per la musica (Alessandro Cicognini). Non vi è piú, invece, Titina De Filippo, al cui apporto sopra tutto si doveva, certo, la vivacità, umoresca, fantasiosa e pur realistica, degli stupendi dialoghi di Due soldi di speranza. Non vi è più Castellani, il cui talento per l'elaborazione di racconti dove la realtà si dà la mano con la favola, seguendo i suggerimenti di una lena picaresca, è troppo familiare al lettore perché si debba insistervi sopra. Insomma, Pane, amore e fantasia presenta tutte le ca-ratteristiche di uno "sfruttamento del successo", fenomeno assai frequente nel cinema, dove la legge del successo, appunto, è implacabile. Ma certo vorremmo che i "derivati" raggiungessero sempre la dignità e la relativa felicità di questo film. Il quale, pur presentando tutti gli inconvenienti delle "copie", offre, quanto meno, una conside-revole materia di divertimento. Uso questo ultimo termine nel suo significato migliore. Pur avvertendo ch'esso implica qualche cosa di ovviamente limitativo.

In Castellani l'osservazione, pazientemen-te realistica, quasi tutta di prima mano, quasi tutta autentica, giungeva a trasformarsi in favola, grazie ad un lievito sottile, all'estro libero da impacci di qualsiasi sorta con cui il regista conferiva a quei dati struttura di racconto. Pane, amore e fantasia, invece, non è un film realistico, neppure alle sue origini, anche se per larga parte è stato girato "sui luoghi dell'azione", a somiglianza di quanto aveva fatto Castellani, anche se è parlato prevalentemente in dialetto o in una lingua dialettalizzata. E' un film favolistico, dove la favola assume però immediatamente le apparenze del bozzetto regionalistico, popolato da macchiette piú o meno riconoscibili. Qui sta, è chiaro, il limite del film, nel corto respiro non del suo meccanismo narrativo, che appare anzi alacre, sciolto, accattivante, ma del suo sottofondo ambientale, climatico. Pane, amore e fantasia è, di massima, un film ben rac-

contato, ma solo nel senso di un'agilità esteriore e pittoresca, non già nel senso di una meditata maturazione del mondo segreto da esprimere. I fuochi artificiali della sua sceneggiatura, tesa di continuo alla ricerca di nuove "trovate" si esauriscono ciascuno in se stesso, dopo aver offerto occasione, spesso doviziosa, di spasso. Quel paese è descritto con vivace piacevolezza, ma non direi che assuma una presenza molto piú concreta di quella, che so, di Cocciapelata nel Ciuffettino di Yambo. Qua e là una rapida notazione vuol denunciare la presenza di una consapevolezza realistica (vedi l'uomo che mangia ''pane e fantasia''; vedi, sopra tutto, l'amaro quadro che il parroco fa del borgo e della sua sorte); ma il regista non vi insiste mai, è evidente che i suoi inte-ressi sono altri. Riguardano, per esempio, il personaggio della Bersagliera, che è un po' l'anima del film, il suo "sette bello", anche se il ricalco sulla protagonista di *Due soldi* di speranza può apparire quasi sfacciato. Ora, la Bersagliera, una ragazza primitiva e selvaggia, calunniata ed onesta, furba e generosa, innamorata ombrosamente di un bel carabiniere timidissimo ed accorta nel tener a bada le libidini altrui, è indubbia-

mente un personaggio ben rilevato e ricco di linfa. Grazie, sopra tutto, ad una rigogliosa, esuberante, arguta, tenera, schiettissima interpretazione di Gina Lollobrigida, che ha qui trovato il personaggio che faceva per lei, portando a compimento le abbozzate premesse, poniamo, di Fanfan la Tulipe (1952) di Christian-Jaque. (Dove si dimostrerebbe che le corde naturali dell'attrice sono rivolte nel senso di una animalesca istintività piuttosto che in quello di un ri-flessivo psicologismo). Se si gratti, tuttavia, un momento dietro la vernice scintillante del personaggio e della sua interprete, non si tarderà a trovare una inconsistenza di base. La Bersagliera non è soltanto un personaggio contradittorio - volutamente contradittorio - in certe sue manifestazioni, è un personaggio, come tale, incoerente. Certa calcolata civetteria, certa astuzia, certa raffinatezza psicologica, certa acuta reattività di riflessi, certo senso sornione dell'umorismo, certa generale "civiltà" (sa leggere ed è perfino in grado di apprezzare una "bella calligrafia") della Bersagliera appaiono in contrasto con la presentazione iniziale, che ne era stata fatta, quale selvaggia "totale", appaiono in contrasto con la

Gina Lollobrigida e Vittorio De Sica in un'inquadratura di Pane, amore e fantasia, di Comencini, film favolistico dove la favola assume immediatamente le apparenze del bozzetto regionalistico.



sua stessa condizione sociale e familiare. Come la Lollobrigida è piú attrice, piú pronta a cogliere tutte le occasioni espressive, rispetto a Maria Fiore, cosí il personaggio di Carmela, nella sua irreducibile scontrosità, godeva di un timbro diversamente autentico, sottolineato dall'assenza, nell'interprete, di furberie, di sfumature recitative, sostituite dal lampo scuro degli occhi stupendi. D'altro canto, il personaggio maschile affiancato alla Bersagliera non possiede le intime ra-gioni umane, il significante valore rappresentativo dell'Antonio di Due soldi di speranza, teso da un lato al conseguimento del proprio scopo amoroso, dall'altro alla riso-luzione del proprio problema vitale, attraverso una serie di pittoreschi espedienti. Il maresciallo dei carabinieri di Pane, amore e fantasia è invece soltanto una grossa macchietta, condita di tratti gustosamente deformati, nell'intento, sopra tutto, di fare di lui un caricaturale prototipo di certa, molto italiana, molto meridionale, molto "militaresca" tendenza al "gallismo". Per questo il personaggio si presenta con limiti ben netti, semplice pedina di un gioco divertito e variopinto, cui Vittorio De Sica presta una consapevolezza istrionica, comunicativa ma alquanto compiaciuta. Curioso a dirsi, dal misurato, pudico De Sica "amoroso" degli anni verdi è uscito - insieme con un regista altrettanto pudico, sorvegliatissimo direttore d'attori, tra l'altro caratterista che inclina ad abusare dei propri mezzi, quando gli si offre il destro per tentare la propria vena dialettale (vedi anche Altri tempi, 1952, di Alessandro Blasetti). Se il pur amenissimo De Sica ha rinunciato ad esercitare un serio autocontrollo del gesto, della voce, insolitamente misurato è apparso Virgilio Riento nel tratteggio della figurina del prete, depositaria del miglior succo umano del film, mentre, tra lo sciame degli interpreti minori che hanno dato vita ad un "coro" paesano alquanto esagitato in senso macchiettistico (vedì il Guerzoni l'uomo col cannocchiale, - vedi il Barnabò il sindaco), meritano ricordo la ragazzetta bigotta e puntigliosa disegnata da Maria Pia Casilio, la serva "che la sa lunga" colorita da Tina Pina e sopra tutto la madre della Bersagliera (Vittoria Crispo), la cui effervescenza dialettale, al servizio di manie 'religiose", non può non indurre al ricordo di quell'altra madre, pure tanto più genialmente "inventata", nel suo teatrale esclusivismo, che rimane tra i risultati più pieni di Due soldi di speranza. Al personaggio di questa madre, appunto, si collegano gli episodi più arguti di uno scenario diseguale, ma sempre fitto e vivace: in primo luogo quello del presunto miracolo di sant'Antonio, con l'adorazione, da essa promossa, con spiccato senso dell'interesse, delle cinquemila lire inopinatamente trovate per casa (episodio che ha il suo precedente in un saporito tratto, allorché, chiamato dalla Bersagliera nella sua cella, di notte, il maresciallo assapora la gioia di una sensazione sensuale, per sentirsi poi chiedere di provvedere ai bisogni dell'asino). O ancora quello del convegno nel bosco, dalla madre architettato e risoltosi poi in modo diverso dalle sue previsioni, ma con prospettive pur sempre matrimoniali. Episodio al cui centro è la figura del carabiniere timido, abbastan-



Marlon Brando, Marco Antonio di stupendo prestigio nella versione cinematografica del Giulio Cesare, diretta da Mankiewicz, film ricco di buone intenzioni e di assai meno buoni risultati.

za plausibile, anche se il diligente Roberto Risso ha forse un poco ecceduto in paralizzante ritegno.

Il limite di questo raccontare espansivo ed acceso è, ripeto, quello, serio, ma non intaccante l'esito spettacolare dell'opera, di una concezione un po' angustamente bozzettistica, la quale contrasta con il tentativo di ripetere l'agio favolistico del film di Castellani. Come regista Comencini (del quale non si può dimenticare, in questa occasione, quel Proibito rubare, 1948, dove già faceva capolino, tra le incertezze di un lavoro d'esordio, un certo picarismo umoresco innestato su un tentativo di ricerca realistica d'ambiente) si è probabilmente giovato dei suggerimenti di De Sica, il cui intervento ha, penso, contribuito a certa scioltezza di gioco, a certa delicatezza sorridente di particolari. In fase di sceneggiatura, è mancata una scelta piú rigorosa del materiale descrittivo, piú ancora che di quello narrativo; è mancata, da parte del Margadonna, una invenzione del dialogo meno euforicamente confidenziale e sbrigativa, piú memore dei risultati conseguiti da Due soldi di speranza, attraverso l'esaltazione delle virtualità fantastiche, della pregnanza del dialetto. In Pane, amore e fantasia non manca un racconto, non manca qualche figura o figuretta non labile, sia pure con le sue contradizioni ed i suoi limiti. Quello di cui piú si avverte la mancanza, a dispetto delle intenzioni pur visibilissime, è, ripeto, lo sfondo, il paese (quello che Castellani aveva evocato con tocchi magistrali); e di questo bisogna muovere appunto, oltre che al regista, troppo cedevole di fronte alle suggestioni del macchiettismo, allo scenografo Gastone Medin, i cui ambienti, anzi che contribuire alla definizione di un piccolo mondo e delle sue condizioni di vita, sono tutti quanti contrassegnati da una anonimità scialba e generica.

### GIULIO CESARE (Iulius Caesar)

Regía e sceneggiatura: Joseph L. Mankiewicz - Soggetto: dalla tragedia di Shakespeare - Fotografia: Joseph Ruttenberg - Scenografia: Cedric Gibbons e Edward Carfagno - Costumi: Herschel McCoy - Musica: Miklos Rozsa - Interpreti: Marlon Brando (Marco Antonio), James Mason (Bruto), John Gielgund (Cassio), Louis Calhern (Giulio Cesare), Edmond O'Brien (Casca), Greer Garson (Calpurnia), Deborah Kerr (Porzia), George Macready (Marullo), Michael Pate (Flavio), Richard Hale (Soothsayer), Alan Napier (Cicerone), John Hoyt (Decio Bruto), Tom Powers (Metello Cimbro), William Cottrell (Cinna), Jack Paine (Trebonio), Ian Wolfe (Ligario), Morgan Farley (Artemidero), Bill Phipps (servo di Marco Antonio), Douglas Watson (Ottavio Cesare), Douglas Dumbrille (Lepido), Rhys Williams (Lucillo), Michael Ansara (Pindaro), Dayton Lummis (Messala), Edmund Purdom (Strato), Paul Guilfoyle (1º cittadino), John Doucette (2º cittadino), Lawrence Dobkin (3º cittadino), Jo Gilbert (4º cittadino) - Produttore: John Houseman, 1953.

Non sarò certo io a meravigliarmi delle favorevoli accoglienze da parte della critica, ricevute dal Giulio Cesare di Joseph L. Mankiewicz negli Stati Uniti. Ma consentitemi di meravigliarmi altamente dei consensi con cui è stato accolto da parte della piú qualificata critica bitannica. (1). Trattandosi di un film basato su una tragedia di Shakespeare, il riferimento alle opinioni inglesi non mi pare sia superfluo. Esso può introdurre opportunamente ad un esame dell'opera. Di fronte alla quale i più intransigenti cultori del verbo shakespeariano, in qualche caso lasciati perplessi, se non irritati, dalle licenze a suo tempo concesse a se stesso da Laurence Olivier per l'Amleto (Hamlet, 1948) — sospetti freudiani insinuati nell'interpretazione dei rapporti tra madre e figlio, rimanipolazione della sceneggiatura della tragedia, etc., - si sono trovati in qualche misura disarmati dal

suo programmatico ossequio alla lettera del poeta. Gli encomiabili scrupoli dei riduttori cinematografici sono stati scambiati, sembra, per qualche cosa di più consistente e suggestivo, o quanto meno sono stati rite-nuti sufficienti per attirare l'ammirazione sul frutto delle loro volonterose fatiche. In fondo, i loro stessi nomi venivano considerati già a priori garanzie sufficienti, in un mondo avventuroso come quello hollywoo-diano: il produttore John Houseman, oltre ad essere di origine europea, aveva dietro di sé un vasto curriculum teatrale, in cui faceva spicco l'attività del famoso Mercury Theatre che lo legò ad Orson Welles (con il quale, vedi caso, mise in scena, 1937, il non meno famoso Giulio Cesare in abiti moderni, di intonazione polemicamente antifascista), ma che si è prolungata fino ad epoca recente, con un Re Lear, interpretato da quel Louis Calhern, che nel film di cui stiamo parlando veste la toga di Cesare. L'ambizioso Houseman [produttore, fra l'altro, per la stessa M.G.M., di Il bruto e la bella (The Bad and the Beautiful, 1953) di Vincente Minnelli] ha evidentemente fatto i propri conti a dovere, allorché ha capito che, volendo produrre un Giulio Cesare, oggi, a Hollywood, non era certo il caso di ricorrere agli estri polemici di un "enfant terrible" come Welles, ma che era impresa più sicura e tranquilla quella di puntare sul mestiere ineccepibile di un valido artigiano quale Mankiewicz, uomo, oltre tutto, di interessi teatrali, messi in pratica, or non è molto, al Metropolitan di New York (La Bohème di Puccini). Acquietata la suscettibilità degli uomini di cultura con un film alieno da autonome ambizioni di linguaggio o di "interpretazione" in senso lato, egli ha garantito un minimo di efficienza spettacolare attraverso una scelta di interpreti, se non sempre felice, memore dei dettami del "box-office", e in qualche caso intelligente e magari coraggiosa. Di tali suoi criteri Houseman ha voluto render conto "ad abundantiam", come dimostrano ben quattro suoi articoli apparsi su riviste americane ed inglesi (2). Dai quali risulta, appunto, il proposito di giungere ad una sorta di spettacolo ambivalente: di una amplificazione, cioè, dello spettacolo teatrale, del quale si sono voluti rispettare i limiti. In altre parole, Houseman e Mankiewicz (il nome del "producer" va, in questo caso piú che mai, accoppiato, se non anteposto, a quello del regista) si sono riportati ai criteri cari a certo cinema fin dai tempi degli "incunaboli" del "Film d'Art" e simili: criteri in-tesi a fornire una versione standard di un grande testo teatrale, porto allo spettatore da interpreti di grido. S'intende che, da questo punto di vista, gli autori del Giulio Cesare si sono trovati a disporre di tutti i mezzi, a cominciare dal parlato, di cui i primi riduttori shakespeariani, volti a riprodurre piú che altro un "exploit" indivi-duale, neanche avrebbero sognato di poter disporre. Nel Giulio Cesare, o meglio dietro di esso, è dato dunque individuare abbastanza chiaramente un certo umore polemico nei confronti di quei registi - il civilissimo ed aristocratico Olivier come il barbarico e pletorico Welles, — i quali a piú riprese, in questo dopoguerra, si sono accostati a Shakespeare con uno spirito di "fe-deltà" inteso elasticamente, al di fuori da ogni scrupolo mummificatore. Si sa come il discorso sulla "fedeltà", a proposito dei

film shakespeariani, sia alquanto ozioso. Welles, per esempio, presentò il suo Macbeth (id., 1948), in antitesi all'Amleto olivieriano, come un esempio di fedeltà scrupolosa, basata addirittura sul rispetto di certe intonazioni scozzesi. Con tutto ciò, noi ricorreremo sempre piú volentieri, volendo cercare un esempio ed un modello, all'Amleto, ad onta di qualche sua apparenspregiudicatezza. Per tacere dell'Enrico (Henry V, 1944). Poiché si tratta dei frutti di una maturazione totale del mondo da esprimere, di una filtrazione sottile avvenuta attraverso una sensibilità ben consapevole delle esigenze e delle possibilità di un linguaggio nuovo. In quei casi, teatro e cinema si incontrarono, per cosi dire, a mezza strada, e il risultato fu affascinante. Nel Giulio Cesare di Mankiewicz, invece, il cinema ha voluto semplicemente rendere omaggio e servizio a Shakespeare, riproducendone il più scrupolosamente possibile un'esecuzione "esemplare". Non senza partire dal principio che Shakespeare è di per sé un ottimo scenarista cinematografico. (Vedi il quarto fra gli articoli citati di Houseman e l'interessante « Julius Caesar »: Shakespeare as a Screen Writer del prof. James E. Phillips, scritto con propositi evidenti di apologia del lavoro svolto dagli-autori del film, in quanto essi avrebbero dovuto accettare, insieme con i pregi, le debolezze di una tragedia che il Phillips, per motivi che non starò qui a discutere, non ritiene di dover collocare tra le maggiori del poeta di Stratford) (3). Ora, io non ho nulla, in linea di principio, contro il criterio del-l'ossequio verso la lettera shakespeariana

(i tagli qui sono minimi: qualche battuta e un paio di scene non essenziali: quella di Porzia con Lucio e l'indovino alla fine del secondo e quella di Cinna con i cittadini in sollevazione alla fine del terzo atto), contrapposto a quello di una libera articolazione, purché esso non venga, come in questo caso, interpretato quale alibi per la rinuncia ad una interpretazione qualsiasi. Quando mi si viene a dire, come ha fatto P. M. Pasinetti, consigliere tecnico della produzione (4), che il principio base è stato quello di fare di Roma non un ambiente archeologico, ma una entità viva, una città animata da presenze non convenzionali, una città "vissuta" e vivente, nella cui esistenza fosse dato riscontrare i segni di una perennità del "quotidiano" (Houseman avrebbe scelto Pasinetti quale consulente appun-to perché il suo concetto era che ''l'atmosfera di Roma nel 44 a.C. era più affine a quella di una città italiana di un'epoca qualsiasi che non ad altro"), io rispondo che simili affermazioni sono bellissime, ma non trovano il minimo riscontro nel film. Le cui scenografie, dovute a Cedric Gibbons ed Edward Carfagno, a cominciare dal Campidoglio, suscitano i piú dolorosi ricordi della pettoruta monumentalità di certa architettura nostrana ufficiale; i cui costumi (Herschel Mc Coy), lungi dall'avere nulla di "vissuto", si panneggiano con una freddezza del tutto consona al tono cartapestaceo della cornice. Non che apparire abitanti di una città percorsa da un calore di vita, i personaggi si staccano su sfondi di una gelida maniera, quasi campati nel vuoto. Per contro, il tentativo di articolazione del-

James Stewart nel film La baia del tuono, di Anthony Mann, opera che applica le risorse di un accorto e saldo mestiere ad un racconto d'avventure dai temi non nuovi ma narrato con un certo calore.



la scena del discorso di Antonio, sottolineato da Houseman nell'articolo menzionato, tentativo mirante a rendere immediata quella presenza della folla che il palcoscenico può solo suggerire con mezzi talora risibili (vedi la recente edizione della tragedia al Piccolo Teatro di Milano), si è risolto nell'esasperazione attraverso i piani ravvicinati dei cittadini anonimi, intercalati a quelli di Antonio ed ai "totali" della peggior convenzione teatrale. Dati il maldestro muoversi delle comparse e dei generici ed il risaputo e monotono gioco alternato dei piani, conforme ad una vecchia retorica del linguaggio cinematografico. Retorica cui Mankiewicz ha creduto dover soggiacere, in omaggio all'autorità del poeta, nei frequenti dialoghi fra, poniamo, due personaggi: nei quali, come sottolinea an-cora Houseman, si è rinunciato al gioco abusato dei controcampi psicologici o comunque intesi come elemento di variazione ed articolazione, preferendosi inquadrature coincidenti con l'intera battuta del personaggio cui si riferivano. Il che ha forse agevolato, da parte nostra, la percezione del gioco degli attori, nell'ambito di una sorta di teatro veduto con una potentissima lente di ingrandimento, ma ha certo contribuito a cristallizzare la narrazione entro un modulo alquanto rigido, tendente ad isolare, di volta in volta, il singolo personaggio con le parole a lui affidate. Da tale modulo il regista è, s'intende, evaso in qualche misura nella descrizione della battaglia di Filippi, sintetica ed oscura qui come nel testo shakespeariano, ma peraltro introdotta da un agguato in mezzo a certi roccioni, la cui prima inquadratura fa prepotentemente avvertire la mancanza, nella colonna sonora, al posto di quei pur efficaci tamburi, del 'motivo della diligenza'' di Ombre rosse (Stagecoach, 1939, di John Ford).

Insomma, il cammino del Giulio Cesare dalla pagina allo schermo è tutto lastricato di buone intenzioni, non scevre, s'intende, da un solido calcolo commerciale (non si dimentichi che il film è stato prodotto in casa M.G.M.): ma i risultati sono quelli che sono, e ad essi dobbiamo pur attenerci. A Houseman, per esempio, è sembrato di aver fatto un nobile sacrificio in favore dell'arte, rinunciando al "technicolor", poiché qui si trattava di una tragedia derivante dal cozzo, piú che altro, di potenti individualità, la quale doveva quindi rifuggire da ogni vistoso lenocinio esteriore: ma il film non ha guadagnato nulla dal suo scrupolo di austerità, risoltasi in abbacinante freddezza. Come spettacolo il Giulio Cesare vuol es-sere più "serio", che so, del Giulietta e Romeo (Romeo and Juliet, 1936) di George Cukor od anche del Sogno di una notte di mezza estate (A Midsummer Night's Dream, 1953) di Max Reinhardt e William Dieterle, ma nel primo caso, oltre a qualche interprete mirabile, c'era lo splendore di certi costumi di Oliver Messel, e nel secondo c'erano pur sempre le estreme tracce della fantasmagorica visione reinhardtiana: qui c'è soltanto l'arido risultato di una mancanza di fantasia, ed anche di cultura non gretta. Non è certo il caso di scandalizzarsi se Bruto sfoglia qui un libro vero e proprio un millennio e mezzo prima dell'invenzione della stampa (i difensori del film fanno giustamente osservare come gli anacronismi, specie verbali, in Shakespeare non si contino). E' piuttosto il caso di scandalizzarsi

perché una tragedia riboccante di temi attuali, di sostanza umana, di afflato epico si è tramutata in una sorta di atteggiato pezzo da museo. A suo tempo (5) dissi il male che pensavo del goliardismo del signor David Bradley, autore di un altro Julius Caesar a 16 mm. Ma, vivaddio, per lo meno quel tale aveva preso posizione in qualche modo, ed il suo cattivo gusto era più scoperto, meno ipocrita che non quello di Houseman e Mankiewicz, qui ridottisi al rango di imbalsamatori o di scultori per conto del museo Grévin o Tussaud.

Rimane da giudicare l'interpretazione, avulsa, come avrete capito, dal contesto cinematografico, data l'impostazione di questo ultimo. Ogni attore "canta" le sue arie per conto proprio, come in un'opera del settecento eseguita secondo gli antichi ca-noni da concerto. E' difficile, oltre tutto, trovare una chiave comune per un "cast" che affianca asciutti e lucidissimi interpreti shakespeariani di larga esperienza teatrale come John Gielgud (un Cassio, se non molto vario, certo soppesatissimo) a volti ormai semicristallizzati quale quello di Greer Garson, la cui Calpurnia si presenta come una prefigurazione arcaica di Mrs. Miniver. Cui fa riscontro il Cesare di Calhern, divenuto una sorta di vecchio zio minchione o, se preferite, di Mr. Miniver numero due, rimbambito per l'età. La retorica di Edmond O'Brien e la labile grazia di Deborah Kerr non vanno certo annoverati tra i punti di forza di questo "cast" disegualissimo. Se il film merita un'attenzione non distratta lo si deve, oltre che a Gielgud, e forse piú, a James Mason, un Bruto non prestante, ma mobilissimo nell'alludere ai mutevoli tratti del suo nobile amletismo politico, e a Marlon Brando, un Marco Antonio di stupendo prestigio, inciso a sbalzo come su un antico metallo, con una punta di benevolenza verso l'ambiguo personaggio.

Nell'edizione italiana non si avverte, naturalmente, alcuno scarto tra la dizione degli interpreti britannici e quella degli interpreti americani, avvezzi a ben diverse scuole, oltre che linguisticamente differenziati; gli arcisoliti doppiatori della C.D.C. hanno livellato tutto secondo uno standard a loro caro, applicato a Shakespeare come a Vicky Baum. In questo caso, sventuratamente, si trattava poi di uno Shakespeare ben discutibile: poiché Cesare Vico Ludovici lo ha volto assai spesso in endecasillabi che non saprei definire se non benelliani o, peggio, berriniani. La cui fioritura martellante e fastidiosa non ha fatto se non sottolineare la geniale falsità della cornice entro cui un terzetto di splendidi attori combatte una battaglia perduta in partenza.

### MISCELLANEA

I film di Anthony Mann recano sempre l'impronta di un mestiere saldo, offrono sempre un nerbo spettacolare adeguato al "genere" entro cui rientrano: che può essere il racconto di gangsters come il "western", ma non prescinde mai, comunque, da un carattere di avventurosità. Il discorso è applicabile anche a La baia del tuono (Thunder Bay, 1953), opera che non rientra in nessuno dei due filoni sopra nominati, pur serbando i contatti con ciascuno di essi. E' un film di avventure, tout court, con un pizzico di "pionierismo" applicato a certe ricerche del petrolio nei mari della Louisiana, ricerche fondate su una gagliarda dose di ottimismo ed osteggiate dalla popolazione, la quale si ritiene danneggiata nella pesca dei gamberi. Chi ricordi Louisiana Story (1948) di Robert Flaherty, film che, ambientato nella stessa regione — non sulla costa, però, ma nell'interno, nella zona paludosa, - sviluppava con spirito liricamente documentaristico un tema analogo, non potrà non riscontrare in questa grossa macchina spettacolare un andamento schematico e prevedibile, un ossequio al luogo comune, cui è vincolata tal sorta di racconti. E' onesto, tuttavia, riconoscere che il Mann ha rispolverato i temi fornitigli da un vetusto repertorio con un certo calore, alimentandone una narrazione proficuamente distesa in ariosi esterni, al cui rilievo giova un decoroso « technicolor ». Al discreto esito dello spettacolo contribuiscono attori esperti e comunicativi come James Stewart, Dan Duryea, Gilbert Roland ed alcuni altri eccellenti caratteristi, tra cui Jery C. Flip-

pen.

La guerra di Corea ritorna in Operazione "Z" (One minute to Zero, 1952) di Tay Garnett, dove l'accento propagandistico assume aspetti particolarmente scoperti. Il racconto è alquanto confuso e non consente di rendersi il minimo conto della situazione generale: l'interesse del regista rimane infatti confinato entro la cerchia di un piccolo reparto, le cui vicende e la cui sorte risultano solo nominalmente collegate con quelle di un tutto. Con il sacrificio presso che totale del reparto si conclude, appunto, il racconto, che ha il solo pregio di offrire alcune ottime riprese documentaristiche di bombardamenti aerei. Una certa tensione si determina nella scena dell'apertura del fuoco contro la colonna dei profughi, in mezzo ai quali si nascondono quinte colonne nordiste con relativi armamenti. Il caso di coscienza che il comandante del reparto si trova a dover risolvere ne ricorda un altro vagamente analogo, risolto nello stesso senso (uccisione di innocenti nel nome di un "superiore dovere") dal comandante della corvetta inglese di Mare crudele (The Cruel Sea, 1952) di Charles Frend. Ma nel film britannico il tono era di altra serietà. A titolo di cronaca aggiungerò che protagonista è Robert Mitchum, il quale ripete ancora una volta i suoi modi di "tough guy", non solo ai fini della tattica bellica, ma anche a quelli della tattica amorosa, nei confronti di Ann Blyt, piovuta dal cielo nell'inferno coreano per rendere possibile tale variazione sentimentale.

Carmine Gallone non ha mai finito di sorprenderci. Specializzato in polpettoni operistici, ha rinunciato, per questa Cavalleria rusticana, a valersi della musica mascagnana eccetto che come sottofondo, sia pur invadente, con la sola inserzione dell'aria del 'carrettiere''. Ed ha sottolineato trattarsi, quindi, della versione cinematografica della novella verghiana. Come ho già avuto occasione di rilevare a proposito de La lupa (1953) di Lattuada, la secca concisione verghiana mal si adatta ad essere diluita in un racconto di un'ora e mezza. Comunque, se Lattuada ci si era provato secondo i suggerimenti di un calligrafismo vagamente ciale", Gallone ha ovviamente optato per le sue corde più facilonamente melodrammatiche. Il traliccio elementare è stato stiacchiato, ma non ha evitato di dimostrare la propria originaria dimensione, determinando lacune che l'immissione sbrigativa di

facili pagine folcloristiche non è bastata a colmare. Nessuna ricerca di psicologie, nessuna osservazione ambientale che non sia presa a prestito da un repertorio oleografico è dato riscontrare in un film girato con squallida corrività (vedi la scialba fotografia in "ferraniacolor" di Struss e Pallottini), a un tanto il metro. La stessa Kerima, la stessa Mai Britt non sono, qui, che evanescenti presenze. Preferibili gli uomini, anche se Ettore Manni è, al solito, convenzionale e se Anthony Quinn, attore sugoso, è stato ridotto a cliché da un regista ottuso. Il quale non si è ricordato neppure di certo suo antico mestiere, se ha perfino perduto l'occasione del duello rusticano, che pur non era sfuggita ad un altro artigiano piú probo di lui, Amleto Palermi, che, nel suo film omonimo (1939), aveva conseguito in quel brano un guizzante ritmo di montaggio, nell'ambito di un'opera, se non autentica, per lo meno decorosa. Giova avvertire che di questo Cavalleria rusticana esiste una versione in "3-D"; ma ormai penso potranno godersela solo i nostri nipoti, quando la scoveranno in qualche muffoso magazzino, quale vestigio della dabbenaggine dei loro nonni.

#### GIULIO CESARE CASTELLO

Già in Le due verità (1951) il regista Leonviola aveva ostentato ambizioni non comuni. Tutto era "normale", banalmente sciatto, ma il regista si impegnava in ricerche ed in effetti che, a parte il discutibile gusto al quale si informavano, nulla, o ben poco, aggiungevano ad un soggetto chiaramente ricucito assieme con gli spunti di molte opere precedenti. Come a dire una scolorita antologia nella quale si rimasticavano superate esperienze cinematografiche presentandole, invece, come "inventate" ex novo. Di qui una fastidiosa sensazione di "copiatura'': ché l'unione di elementi del tutto eterogenei tra loro conduceva ad un risultato immodesto quanto sterile. Evidentemente Leonviola non ha tratto alcun insegnamento dalla precedente esperienza se ci presenta ora questo inconcludente Noi cannibali.

Quando un autore firma un'opera che, già nel titolo, chiaramente mostra le sue intenzioni di critica, di condanna ad una società, non è lecito fermarsi alla esteriorità, ossia alla cura formale con cui il film è congegnato, ma è necessario scendere piú a fondo onde stabilire se effettivamente il regista abbia dimostrato quanto si proponeva.

Leonviola ci ha detto, in maniera categorica, che siamo tutti dei cannibali. Possiamo anche accettare l'accusa, a patto però che questa sia dimostrata. Di tutto ciò, nel film, non vi è nulla o, al massimo, ben poco. Qualche accenno, qualche notazione ambientale, e neppure di prima mano, e un fondamentale sapore grandguignolesco. Sembra quasi che Leonviola abbia voluto "épater le bourgeois" con un racconto improntato al gusto piú malsano e volgare. A proposito di ciò qualcuno ha fatto, ed ha accennato vagamente, al nome di Henri-George Clouzot. Ci sembra del tutto superfluo, e fuori luogo, citare l'autore di Vite vendute (Le Salaire de la peur, 1953) a proposito di un'opera inconsistente quale



Folco Lulli e la Pampanini in Noi cannibali, di Leonviola, opera inconsistente che tenta di ammantare il fatto sociale sotto le vesti ambigue di uno scoperto vellicamento degli istinti inferiori.

Noi cannibali. Anche un richiamo indiretto non ci sembra sia giustificato in quanto ben diversa è la "posizione" dei due autori. Tentare di ammantare il fatto sociale sotto le vesti, ambigue, di uno scoperto vellicamento degli istinti inferiori non è, a nostro avviso, né serio né tanto meno onesto.

Il film va pertanto ricondotto entro più giusti limiti: quelli di un'opera presuntuosa che, puntando su maldestri effettacci, non si solleva neppure per un istante da una malsana cattiveria. Da una cattiveria calcolata e freddamente "riprodotta".

Leonviola, ed anche questo *Noi cannibali* lo ha confermato, non è però uomo a cui difetti il mestiere; deve evidentemente depurarsi da certe ambizioni e scegliere i suoi soggetti con un criterio ben più rigoroso.

Se la Nința degli antipodi (Million Dollar Mermaid, 1952) anziché portare la firma di Mervin Le Roy, portasse quella di Cecil

(Continua in terza di copertina



Robert Mitchum in un'inquadratura di Operazione "Z", di Tay Garnett, film nel quale l'accento propagandistico, sfruttando l'occasione della guerra in Corea, assume aspetti particolarmente scoperti.



### CORRISPONDENZA COI LETTORI

PIP (Genova). - E' vero, "Snub" Pollard merita maggior spazio di quanto di solito non gli venga concesso sulle riviste di cinema. Vedrai (cosí mi è stato assicurato) una sostanziosa biografia su Cinema; intanto posso offrirti qualche dato, riferito in particolare ai primi tempi. Pollard nasce in Australia, e preci-samente a Melbourne, col nome di Harold Frager, e in giovanissima età fa le sue esperienze sul palcoscenico ja ie sue esperienze sui palcoscenico fino a raggiungere il grado di capocomico. È in testa alla "Pollard Juvenile Opera Company" se ne va in America dove, a Hollywood, conosce prima Broncho Billy Anderson, por Charles Chaplin, e lavora con entermiti trambi. In seguito è scritturato da Hai Roach che lo fa recitare in al-meno duecento "comedies", in dieci anni: l'attore è sovente il protago-nista, col nome di "Snub" Pollard di comiche che hanno raggiunto an-che il circuito italiano. Più di una volta ha sospeso l'attività cinematografica per imbarcarsi in tournées teatrali. "Pollard", in inglese, è il nome dell'animale — come ad esempio il cervo, la capra, il montone ai quale hanno tagliato le corna. Per quanto strana possa essere la spie-gazione, io la riporto cosi come me la fornisce un dizionario; e tante

VINICIO BURCHIELLI (Pisa), - Il cast di Senso è così combinato, secondo uno dei primi bollettini diffusi dalla casa produttrice: Alida Valli (contessa Livia Serpieri); Farley Granger (tenente Franz Mahler); Massimo Girotti (marchese Roberto Ussom); Heinz Moog (il conte Serpieri); Rina Morelli (Laura). Il bollettino lepidamente aggiunge: « e altri centocinquanta attori ».

LIVIO SERTORELLI (S. Benedetto sul Tronto). - Tuo padre parla sovente di Lon Chaney? Non mi stupisco; anche il mio. Fino alla fine del '53 avrei potuto dirti ben poco intorno a quest'attore che pare abbia suscitato l'entusiasmo più vivo (e realmente controllabile) delle folle ai tempi del muto. Oggi, grazie ad un articolo, sicuramente frutto di un'accurata ricerca (la ricerca che molti nostri giornalisti, a Roma dovrebbero condurre tra i vecchi attori e i vecchi registi al fine di registrare, mediante un magnetofono, episodi e aneddoti e storie di sicuro interesse per una completa storia del cinema), dicevo,

grazie ad un articolo di George Mitchell pubblicato da una rivistina americana possiamo avere una essenziale biografia dell'attore. Lon Cha-ney nacque il 1º aprile del 1886 a Colorado Springs (e non si chiama-va Leone Ciani, di origine livornese, come qualche lepido giornalista, quindici anni fa, volle far credere ai troppo pazienti lettori italiani). Mori di cancro alia gola il 26 agosto 1930. Quarantaquattro anni di vita, se ho imparato a fare i conti; quarantaquattro anni spesi bene, a giudicare dal numero delle interpretazioni e soprattutto dal loro valore, Recitò prima col fratello in teatrini di provincia poi capitò a Hollywood dove un amico, Lee Moran, lo fece entrare nella cittadella del cinema, prima come comparsa in filmetti comici, ne-gli "slapstick" sfornati dalla Uni-versal Joker, poi come attore fisso, sempre nella compagnia Universal, precisamente nel 1915. Gli chiesero di fare salti mortali, pericolosi tuffi, estenuanti nuotate: e Chaney non si rifiutò. Lo invitarono a dirigere filmetti di poco conto, con 1. Warren Kerrigan nel ruolo principale, e lui si mise d'impegno. Poi entrarono in scena i coniugi De Grasse, ovvero Joseph regista e Ida May sceneggiatrice, i quali vollero accogliere il bravo Lon sotto le loro ampie ali e lo incoraggiarono, soprattutto nella strada della "caratterizzazione", quella col trucco pesante, con le deformazioni. con i rovesciamenti di fisionomia (se cosi mi è permesso di dire), in cui Chaney doveva affermarsi come un vero maestro. Dice il biografo che il miglior film del periodo 1915-17 è Hell Morgan's Girl, ossia un soggetto ambientato nella San Francisco del 1906, ossia la "Frisco" del terremoto, Nel 1915 l'attore era stato protagonista di un film di grande successo il cui titolo tradotto, dice "Il peccato di Olga Brand" (il che può essere ammonimento a una nostra collega in giornalismo). E tornando al 1917, troviamo un Riddle Gawne con William S. Hart, diretto da Lambert Hillyer, che ha permesso a diversi storici di Hollywood (ammesso che Hollywood accetti di avere degli storici) di registrare un curioso fatto. " Voglio Lon Chaney ", disse Hart, alle sedute preliminari. " E troppo piccolo per starvi accanto » gli risposero i produttori; la statura del cow boy era infatti eccezionale, in quei tempi in cui Hollywood non

vantava un Gary Cooper né un James Stewart né un Dale Robertson, Ma Hart esige egualmente di incontrare Chaney; sa che qualcosa maturerà. Ed ecco come egli descrive la scena, nel suo libro di memorie: « Chaney cercò d'allontanarsi, con aria mesta, dicendomi: "Non vi immaginavo cosi alto. E si che m'avevano avvertito; me l'avevano detto che non sarei andato bene, perché sono troppo pic-colo". "L'altezza fisica non ha mai creato un attore - risposi io. Voi siete un attore e avrete la par-». E la biografia continua mettendo ora in rilievo il Chaney, nella parte del finto sciancato in The Miracle Man ora in quella del delinquente senza gambe in The Penalty. E' indubbio che Lon, con tutto il suo disprezzo per il lato divistico (non voleva concedere interviste, rifiutava i colloqui ai giornalisti, ecc.) ad altro non pensava che alla parte. Studiava la truccatura - e in questo so che gli fu buon collaboratore Max Factor senior - studiava i trucchi per sembrare ora orrendo (Oliver Twist, in cui era Fagin), ora addirittura ripugnante (vedi The Hunchback of Notre Dame, in cui era un impagabile Quasimodo, un mostro per il quale era subito sera), ora terrificante (The Phantom of the Opera), ora soltanto orbo ma egualmente atroce (The Road to Mandalay). E a faccia lavata, a viso nudo, ha mai recitato? Domanda legittima: eccolo in He Who Gets Slapped, libera elaborazione hollywoodiana di lo che prende gli schiaffi" di An-drejef; eccolo in Tell It to the Marines, in cui impersona il sergente O'Hara delle truppe da sbarco con tale naturalezza da dar dei punti a Victor McLaglen; eccolo in London after Midnight con bombetta grigia e giacca a scacchetti (sia pure con una leggera concessione al trucco orripilante, nell'episodio dello sdoppiamento). Molti lo vorranno ricordare come mandarino cinese in Mr. Wu, altri parleranno di lui come dell'eccellente detective (padre dei vari Bogart, Montgomery, ecc.) in While the City Sleeps. Noi lo ricordiamo (nella nebbia dei ricordi d'infanzia) come un attore scomparso a quarantaquattro anni, quando il cinema s'era appena reso conto che un vero artista rinunciava ad essere un divo per meglio

THE WESTERNER (Civitavecchia). - Inadeguato, direi, il tuo pseudonimo. O forse galoppi in Maremma su un bianco destriero? I film western di produzione "B", ossia quelle realizzazioni tirate via come fossero oggetti in serie, che gli americani girano a Hollywood (la Republic Pictures ne ha addirittura la specialità, con un gruppo di teatri di posa a parte e fior di villaggio ad hoc) e chiamano "horse operas", da noi non arrivano più. Ne avevamo una quantità enorme ai tempi del muto (e Tom Mix e Richard Dix e George O'Brien erano gli uomini del momento), qualcosa fu importato più tardi ai tempi del sonoro (a proposito, consulta il libro del Chiattone per trovare accenni a modesti western, non privi di schiette doti di creativa ingenuità, proiettati sui nostri schermi). Oggi, dicono gli importatori, il gioco non vale più la candela. Ossia, in un mercato come il nostro che esige i film doppiati e in tal caso le spese sono molte alte - è preferibile importare i film western girati dalle grandi case, i "western de luxe" divi diventati cow boy per l'occasione. Non vediamo più Gene Autry, non vediamo più Roy Rogers. E si che qualcosa di buono c'è nei loro film: del resto oggi essi tentano addirittura di muovere le tranquille acque della formula con qualche innovazione non priva di intelligenza. Il tradizionale cow boy della " opera" ha bisogno di un regista accorto, abile nel girare in esterni, ha bisogno di una buona voce e di una bella chitarra, ma soprattutto gli è necessario il cavallo, il quale sia possibilmente ammaestrato e come tale sbalordisca il pubblico quanto il cavaliere, trascurando alcuni fattori marginali, quali l'abbigliamento strano, quasi parodistico, che i divi della "horse opera" portano nella vita privata (esistono delle foto che mostrano Gene Autry con uno smoking tagliato come una giacca di cacciatore di bufali; stivali neri di coppale che scompaiono sotto i pantaloni con la banda; e uno Stetson bianco molto largo, il famoso "tre pinte", cosi detto per la capienza della cupola). Roy Rogers è il piú celebre, negli Stati Uniti, ed è anche il piú pagato. E' marito di Dale Evans, sua compagna in molti film (in quei film dove non ci sono baci, in previsione del pubblico giovanile che affolla prevalentemente i cinema), ed è proprio Dale Evans Rogers che in questi giorni fa parlare di sé in Italia, con un libro. Di solito un attore quando scrive un volume si giova del writer", del collaboratore fantasma, quello che da noi viene chiamato "il negro". Dale Evans non ha avuto bisogno di ghost-writer, "L'angelo sconosciuto" è veramente farina del suo sacco. Lo so perché l'editore (casa ed. Ape) ha voluto conoscere qualche retroscena di casa Evans-Rogers prima di dare il libro alle stampe, e io ho fatto ricerche. Per puro divertimento, intendiamoci; sul-le prime non credevo nel libro, o almeno lo consideravo un avvemmento di scarso interesse. A lettura terminata, di fronte all'insolito assunto dell'operetta (Dale Evans parla della figlia Robin che visse per poco tempo, affetta da un terribile male) e soprattutto di fronte all'insolita struttura (l'autrice immagina che sia Robin a parlare e indirizzi il suo discorso al Padre Eterno) ho dovuto riconoscere che c'è del buono e che il libro è degno d'essere collocato in quella particolare categoria di lavori che interessano sia il cuitore del cinema sia l'antropologo; la categoria battezzata "Hollywood e la famiglia". (Dovrei a questo punto spendere anche una parola di elogio per la traduzione di Giancarla Mursia Re; e volentieri lo faccio).

LUISA (Vicenza). Impossibile dire chi è l'attore dei dialoghi, fino a che il film non è pronto per ia programmazione: perché di "dialoghi aggiunti" (all'ultimo minuto) è pieno il mondo del cinema. Comunque, se la cosa può interessarti, la rivista americana "Modern Screen" attribusce i dialoghi di Senso, il film che ti sta tanto a cuore e che Luchino Visconti sta ultimando, al famoso commediografo Tennessee Williams.

IL POSTIGLIONE

(Continuazione dalla pag. 55)

Blount De Mille, non vi sarebbero certo ragiorni di meraviglia. Lo spettacolo, inteso appunto in senso demilliano, è infatti presente in gran parte del film e gli intenti grandiosi sono addirittura scoperti. Oltre alle numerose esibizioni acquatiche di Esther Williams, diva di circostanza, assistiamo infatti al periglioso decollo di uno dei primi apparecchi, una sorta di triciclo che non può non stupire per le sue doti di solleva-mento; poi, ad un "numero" della famosa ballerina Pavlova (opportunamente "doppiato" dalla Tallchief che i lettori ricorderanno per la sua recente tournée italiana con il complesso del New York City Ballet), ed infine ad una lunga nuotata, circa 26 miglia, nelle acque del Tamigi. Per tacere della presenza di un canguro pugilatore e di un sosia del famoso cane, divo anche lui, Rin Tin

Il tono del racconto (è la biografia technicolorata della nuotatrice australiana Annette Kellerman diva del cinema americano di quarant'anni fa) è approssimativo e convenzionale, ma gli intendimenti erano, ovviamente, di esclusiva natura spettacolare.

Di Arnold Laven, regista di Squadra Omicidi (Vice Squad, 1953) ricordiamo il recente Sangue sotto il sole (Without Warning, 1952). Un'opera modesta, ma condotta con un mestiere abbastanza sciolto e, talora, efficace su di un piano artigianale. Certi scorci ambientali (ad esempio il complesso incrocio di vie ove aveva luogo uno dei delitti) acquistavano un singolare valore emotivo per cui, anche se il racconto era convenzionale, l'opera poteva essere assolta nell'ambito della media produzione hollywoodiana. Questo Squadra Omicidi ripete, in certo

senso, il caso precedente; un mestiere sufficientemente agile che "riprende" situazioni ormai largamente sfruttate dal filone gangster aggiungendovi volta a volta alcune notazioni caratteristiche ( si veda il personaggio dell'unico testimone del delitto che non vuole testimoniare per la paura che vengano scoperte certe sue "simpatie" ex-

traconiugali).

Il protagonista è Edward G. Robinson, un attore che, col passare degli anni, si è notevolmente "imborghesito" e che dalla rappresentativa figura del piccolo Cesare è passato ora al ruolo, piú tranquillo, di ispettore di polizia. A lui, piuttosto sfuocato e convenzionale, preferiamo pertanto alcuni ottimi caratteristi ai quali, ancora una volta, è affidato il compito di sostenere efficacemente un racconto prevedibile e spesso ingenuamente scoperto nelle sue ambizioni di "suspense".

- (1) Vedi la recensione di Gavin Lambert in Sight and Soud, ottobre-dicembre 1953; vedi anche la corrispondenza da Londra di Roger Manvell in Cinema, n. s., n. 124, del 30 dicembre
- (2) On filming "Julius Caesar", in Films in Review, aprile 1953; This Our Lofty Scene, in Theatre Arts Magazine, maggio 1953; Filming "Julius Caesar, in Sight and Sound, luglio-set-tembre 1953; "Julius Caesar": Mr. Mankiewicz' Shooting Script, in The Quarterly of Radio and Television, vol. VIII, n. 2, inverno 1953-54.
  - (3) Cfr. numero citato del Quarterly,
- (4) Julius Caesar: the Role of the Technical Adviser, in Quarterly etc., numero cit.
- (5) cfr. Cinema n. s. n. 112 del 30 giugno 1953, corrispondenza da Locarno.

### IL CIRCOLO ROMANO DEL CINEMA E LA CENSURA

Il 19 gennaio si è tenuto presso il Circolo Romano del Cinema l'annunciato dibattito, organiz-zato dal Circolo stesso, sul tema "La censura cinematografica in Italia". Hanno presieduto l'on. Mario Melloni, Carlo Levi, e Carlo Lizzani. Il rela-tore, dott. Marcello Bollero, dopo aver accennato alle forme di censura esistenti nei vari paesi stranieri, ha esaminato l'aspetto legale e giuridico della censura in Italia.

Sono poi intervenuti al dibattito Antonello Trombadori, Alessandro Blasetti, l'avv. Ozzo, Alberto Lattuada, il produttore Niccolò Theodoli, Vinicio Marinucci. Fabrizio Taglioni, l'on. Corbi, ed è poi stata presentata la seguente mozione compi-

lata dal Direttivo del Circolo:

« Le disposizioni e i metodi per il rilascio del nulla osta di circolazione ai film di produzione nazionale, impongono agli autori e ai produttori una serie di limiti che influiscono negativamente sullo sviluppo artistico e industriale della cinematografia italiana. La situazione è tale da consentire perfino l'intervento della censura in sede di soggetto e di sceneggiatura.

Attualmente il nulla osta di circolazione ai film di produzione nazionale è rilasciato dal Sottose-gretario alla Presidenza del Consiglio il quale si avvale, in prima istanza, del parere consultivo di una cosiddetta Commissione di censura, composta da funzionari di vari ministeri. Qualora il giudizio risulti negativo, esiste la possibilità di presentare una seconda istanza allo stesso Sottosegretario che si avvale, in questa occasione, del parere, ugualmente consultivo, d'una Commissione diversamente composta. Le ragioni dell'eventuale rifiuto del nulla osta non sono pubblicamente motivate né mediante riferimento alla violazione di determinati articoli di legge né altrimenti.

La delicata questione della libera diffusione dell'opera d'arte cinematografica è dunque affrontata e risolta, di volta in volta, in via amministrativa e senza alcuna effettiva garanzia di un giudizio d'appello poiché nella cosiddetta "seconda istanla decisione suprema spetta sempre all'autorità governativa nella persona del Sottosegretario

alla Presidenza del Consiglio.

La mancanza di una pubblica motivazione degli interventi governativi in materia di censura rivela inoltre la inesistenza di una qualsiasi precisa no-zione giuridica dell'illecito nella diffusione dell'opera d'arte cinematografica.

Questo complesso di operazioni configura una prassi unilaterale mediante la quale il potere ese-cutivo si assume in realtà compiti e funzioni che non sono suoi propri e che spetterebbero, in caso di necessità, soltanto al potere giudiziario. Il Circolo Romano del Cinema pur riconoscendo

la necessità dell'intervento moderatore della legge ove la diffusione di un'opera cinematografica realizzi un reato contro la pubblica morale o contro le finalità costituzionali dello Stato, rileva:

- 1) che l'illecito nella diffusione dell'opera d'arte cinematografica deve essere chiaramente definito sulla base della Costituzione della Repubblica Italiana e del Codice Penale;
- 2) che è pertanto necessario addivenire ad una legislazione cinematografica che esaurisca il complesso problema, tenendo conto particolarmente delle cautele da adottarsi nei confronti del pubblico dei minori di sedici anni, ovvero rifarsi, per il giudizio, alla legislazione penale attualmente in vigore, abrogando qualsiasi norma di carattere am-ministrativo che imponga limitazioni alla diffusione dell'opera cinematografica;

3) che il giudizio sull'illecito nella diffusione dell'opera d'arte cinematografica deve spettare alle istanze della magistratura, soli organi giuridicamente qualificati ad assolvere simile compito.

Afferma pertanto che in ossequio all'art. 33 della Costituzione della Repubblica Italiana "L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento », la produzione e la diffusione dell'opera d'arte cinematografica debbono essere libere.

Il Governo, al pari di ogni singolo cittadino o

associazione ha il diritto e il dovere d'invocarl'intervento della magistratura ove a suo giudizio si ravvisi nelle opere cinematografiche liberamente diffuse sugli schermi nazionali una violazione delle leggi che tutelano la pubblica morale e gli ordi-namenti costituzionali della Repubblica Italiana Fa voti che il Parlamento Italiano tenga conto

delle presenti osservazioni nel quadro della elaborazione di necessarie improrogabili modifiche alle leggi che riguardano la cinematografia nazionale ...

Conseguentemente si è ritenuto necessario procedere immediatamente a costituire una Commissione di studio, composta da cineasti, parla-mentari, critici cinematografici ed avvocati, che. sulla base della mozione presentata elabori concrete proposte per la nuova legge sulla cinematografia. Alla Commissione di studio, oltre il Con-siglio Direttivo del Circolo Romano del Cinema. hanno già data la loro adesione l'on, Mario Melloni, l'on. Bruno Corbi, il marchese Niccolò Theodoli, Giulio Cesare Castello, l'avv. Ozzo.

### LETTERE

Roma, 19 dicembre 1953

Caro Direttore.

Vedo che nell'articolo a firma mia "L'ingresso degli intellettuali nel cinema" pubblicato nel n. 122, una parte del testo del primo periodo è andato perduto. Non ne faccio colpa a nessuno fuorché a me stesso. So quanto i miei manoscritti possono spesso mettere alla tortura collegiu, dattilografi. traduttori, compositori o correttori.

Per precisare il fatto dirò che si deve leggere alla penultima riga del detto periodo: « non ha avuto conseguenze effettivamente valide, pratiche, all'infuori dell'allargamento dell'ispirazione e, specialmente, nelia definizione d'una espressione, d'un

linguaggio originali ».

E tanto che siamo alle precisioni dirò anche che nella seconda colonna, riga 20 il mio pensiero sarebbe stato meglio interpretato in italiano da "curioso" o "incomprensibile" che da "mador-

Con i miei ringraziamenti e con tanti auguri.

Carl Vincent

Reggio Emilia, gennaio 1954

Caro Castello.

in relazione alla mozione pubbli ata da "Cinen. 123 in calce al tuo articolo sul convegno del neorealismo cinematografico tenutosi a Parma. nella quale appare la mia firma seguita dalla qua-lifica "del direttivo U.J.C.C.", ti prego precisare che ho firmato tale mozione a titolo esclusivamente personale e che la presenza casuale di detta qua-lifica, essendo io presente a Parma in qualità di critico e non di dirigente U.I.C.C., non vuole in nessun caso impegnare l'Unione Italiana Circoli del

Ti ringrazio e ti saluto molto cordialmente.

Corrado Rabotti

### Festival di Cannes

Il VII Festival internazionale di Cannes avrà lucgo dal 25 marzo al 9 aprile 1954. Il Governo francese ha invitato ufficialmente a parteciparvi tutti i Paesi che hanno una rappresentanza diplomatica in Francia e si sono già iscritti l'Austria. il Brasile, la Danimarca, la Francia, la Germania, l'Inghilterra, l'India, l'Italia, la Jugoslavia, il Messico, la Norvegia, l'Olanda, il Giappone, il Pakistan, la Polonia, la Sarre, la Spagna, gli Stati Uniti, la Svezia e l'Ungheria.

Oltre alle consuere manifestazioni, assemblee congressi, è previsto quest'anno, nell'ambito del Festival, un incontro di musicisti e di cineasti per la trattazione di temi riguardanti la musica nel film, e fra gli argomenti che verranno trattati in tali riunioni risultano inclusi i seguenti: Film e musica contemporanea, Film e opera, Film e balletto

