



Due inquadrature di Sesto continente, lungometraggio documentario, a colori, realizzato sott'acqua da Folco Quilici grazie alle possibilità offerte da una felice collaborazione scientifica, sportiva e cinematografica. Il film, nato per documentare l'opera della spedizione nazionale subacquea nel Mar Rosso, è risultato fertile anche di valori spettacolari (per difficoltà logistiche, la ripresa è avvenuta in 16 mm.).



### \* LETTERE \*

Caro « Cinema »,

In un suo articolo su « Stiller, Montaggio delle attrazioni », pubblicato su queste pagine, Mario Verdone, sempre prolifico di particolari inediti sulla storia del cinema, accennava ad un capitolo poco conociuto della carriera di Mauritz Stiller, quello, precisamente, riguardante il soggiorno in Turchia del regista svedese e della Garbo.

Sulla scorta di materiale in mio possesso, che credo tutt'ora quasi inedito, mi sembra ora interessante ritornare sull'argomento e fornire quelle precisioni, ormai di puro interesse cronachistico e aneddotico, necessarie a completare la storia di questo non troppo brillante episodio dell'attività dello Stiller.

Come riferisce il Verdone, Stiller aveva avuto l'idea di realizzare direttamente sul posto un film tratto da « L'Odalisca di Smolna », un racconto di Idestam Alqvist, e questo poiché gli sembrava che « lungo le spiagge del Bosforo vi erano tante meravigliose scene naturali » e che, inoltre, avrebbe « beneficiato del caldo sole mediterraneo, e delle comparse, che sarebbero state pagate a poco prezzo ».

Messosi d'accordo con la Svenska Filmindustri e con la Società Trianon di Berlino, alla quale spettava il finanziamento dell'impresa e l'organizzazione del viaggio, il regista accompagnato dai suoi due interpreti principali, la Garbo e Einar Hanson, da tre operatori, tra i quali lo svedese Julius Jaenzon, dall'aiuto-regista Willi Habantz, dallo scenografo e architetto Lotka e dal truccatore Adolf Braun, si mise in viaggio verso Istanbul, via Praga, Budapest, Belgrado e Sofia, nell'autunno del 1922.

I bagagli della comitiva, comprendenti un certo numero di uniformi militari e la guardaroba completa degli attori, erano già stati spediti in precedenza, sotto la tutela di un assistente, tale Karge.

Al loro arrivo ad Istanbul, Stiller, la Garbo, Hanson e tutti gli altri si stabilirono al Pera Palas, il ritrovo più elegante della società cosmopolita di Istanbul, dove almeno in un primo tempo condussero una vita alquanto ritirata, limitandosi la Garbo a trascorrere gran parte delle sue giornate presso l'Ambasciata Svedese, mentre Stiller scorrazzava per intere giornate sulle rive del Bosforo alla ricerca di esterni caratteristici e pittoreschi.

Notano i cronisti mondani dell'epoca come, ben presto, la bonarietà e la gentilezza del regista si trasmutassero in una specie di despotismo brusco e autoritario, temperato ogni tanto dalla gioia provata nello scoprire nuovi siti che incantavano il

suo estro artistico.

Degna di nota, perché sintomatica del suo carattere mutevole, è la scenetta autentica d'uno Stiller impietosito da un cane randagio che si ferma dinanzi ad un forno, compra un pane, si avvicina al cane, lo accarezza, gli sbocconcella il pane in bocca, per poi fermarsi, estasiato, a pochi passi di distanza, di fronte ad un mendicante pietoso ed esclamare liricamente: « Che faccia stupenda. Ha sul volto un'espressione sconsolata che nessuno potrebbe ricreare.

E' un vero peccato che il mio film non sia ancora iniziato, questa figura avrebbe potuto servirmi », e poi allontanarsi, senza nemmeno pensare di donare al disgraziato un pezzo di quel pane che aveva così magnanimamente elargito al cane randagio.

Frattanto trascorrono i giorni senza che il lavoro venga iniziato: Istanbul, auspicata come una città ove tutto è a buon mercato, si rivela finanziaria mente disastrosa. Costretti a salvaguardare il loro prestigio di cineasti, Stiller e compagni consumano quotidianamente interi patrimoni. In procinto dell'inizio della lavorazione del film vengono acquistate due automobili ed alcune motociclette, mentre una parte dei costumi è ordinata presso una sartoria locale.

Nuovo contrattempo: non si ha ancora nessuna notizia dei bagagli della troupe né dell'assistente Karge. Dopo innumerevoli ed inutili tentativi si decide di ricorrere a metodi drastici: viene emesso un mandato di cattura e tutti i posti di frontiera ricevono l'ordine di mettere la mano sul Karge ad ogni costo.

Passano alcuni giorni, finché bagagli ed assistente vengono rintracciati presso la frontiera turco-bulgara, in ottimo stato. Causa del ritardo la poca praticità del Karge. Bagagli ed assistente riprendono la strada di Istanbul, ma sono già trascorsi 18 giorni, 18 giorni che gravano oltremodo sul preventivo della spedizione.

Sembra giunto, alfine, il momento di iniziare la lavorazione, viene raccolto un'ampio numero di comparse, composto in prevalenza da profughi russi. La prima scena di massa, uno scontro tra cento cavalieri e duemila profughi, verrà girata sulla grande scalinata della stazione ferroviaria di Haydarpascia.

Pochi giorni prima una grande cena raccoglie alla « Rose Noire », elegante ritrovo notturno di via di Pera, tutta la comitiva, Costo della serata, brillante e memorabile, 1.500 lire turche; ed il menu comportava un « Pollo alla Stiller » ed un « Riso alla Garbo ».

Trascorrono ancora alcuni giorni ma, per ragioni poco chiare, l'inizio della lavorazione viene spostato ad una data ulteriore, finché Stiller si decide a confessare che le 18.000 lire turche a lui affidate sono svanite. Un primo telegramma a Berlino, alla Trianon, rimane senza risposta, un secondo segue la stessa sorte, al terzo Stiller decide di recarsi personalmente in Germania. A Berlino apprende che la Società Trianon, coinvolta in uno scandalo finanziario, è stata disciolta. Inutilmente cerca di cointeressare altre case, nessuno gli vuol dare retta, non rimane per Stiller che un'unica cosa da fare: rimpatriare la sua troupe, rimasta bloccata ad Istanbul e completamente, o quasi, priva di mezzi.

Con questa indecorosa ritirata ha termine, dopo sei settimane, la spedizione in Turchia del regista svedese.

Muore cosí « L'Odalisca di Smolna », e si conclude un capitolo della piccola storia del cinema, capitolo indicativo e caratteristico del modo di vivere di tutto un periodo, caratteristico d'un carattere e d'una mentalità insofferente e grandiosamente « bohéme ».

Giovanni Scognamillo

# CIMEMA

### quindicinale di divulgazione cinematografica

Nuova serie Volume XI

### FASCICOLO 129

Anno VII - 15 Marzo 1954

### Questo numero contiene:

| Lettere                           |      | П     | di | cop. |
|-----------------------------------|------|-------|----|------|
| Cinemargira                       |      |       |    | 122  |
| C.                                |      |       |    |      |
| Valigie a parte                   |      |       | ٠  | .125 |
| PIETRO SPERI                      |      |       |    |      |
| Verismo letterario e neorealismo  |      |       | ٠  | 126  |
| MARCEL LAPIERRE                   |      |       |    |      |
| Anche Phil e Vinca                |      |       |    |      |
| hanno "il diavolo in corpo"       |      | <br>٠ | •  | 130  |
| GIUSEPPE TURRONI                  |      |       |    |      |
| Retrospettive: Ragazze in uniform | ne   |       | •  | 132  |
| FRANCIS KOVAL                     |      |       | X  |      |
| Un Festival che non lascia dorn   | nire |       |    | 139  |
| PAOLO DI VALMARANA                |      |       |    |      |
| Sistemata la Romana, Zampa        |      |       |    |      |
| pensa all'arte d'arrangiars       | i    | <br>٠ |    | 141  |
| Biblioteca                        |      |       |    | 144  |
| Università e cinema               |      |       |    | 145  |
| MARIO VERDONE                     |      |       |    | 8    |
| Cortometraggi: Montagne e gatti   |      |       |    | 145  |
| GIULIO CESARE CASTELLO            |      |       |    |      |
| Film di questi giorni             |      |       |    | 146  |
| IL POSTIGLIONE                    |      |       |    |      |
| La Diligenza                      |      |       |    | 152  |

### \* Redaxione: 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 conto corrente postale N. 3/21497. — Concessionaria esclusiva della pubblicità: COMPAGNIA INTERNAZIONALE PUBBLICITA' PERIODICI (C.I.P.P.) - Milano, Via Meravigli, 11 - Telefoni 80.77.67-80.83.50; Torino, Via Pomba, 20 - Telefoni 41.172-45.816, e sue rappresentanze. — ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale L. 2.200; semestrale L. 1.100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Gina Lellobrigida in un'inquadratura di "La Romana"



Brigitte Fossey protagonista di La corda d'acciaio di Carlo Boghesio.

### ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: La romana (dal romanzo di Alberto Moravia; Ponti-De Laurentiis), regista Luigi Zampa (che ha sceneggiato il film con la coliaborazione dello stesso Moravia e di Ennio Flaiano), operatore Enzo Serafin, interpreti Gina Lollobrigida, Daniel Gélin Raymond Pellegrin, Pina Piovani; Donne e soldati (Società Italiana Cinematografica), registi Luigi Malerba e Antonio Marchi, operatore Gianni Di Venanzio, interpreti Marcella Mariani (Miss Italia 1954) e attori non professionisti (il soggetto di Malerba narra le vicende di un esercito di lanzichenecchi che assediano un castello per poi diventare dei pacifici contadini, sposando ie ragazze del posto: la sceneggiatura è di Riccardo Ghione, Attilio Bertolucci e degli stessi re-

#### Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Attila (Technicolor; Lux-Ponti-De Laurentus-Lux France) di Pietro Francisci; La contessa scalza (Technicolor; Figaro Film) di Joseph L. Mankiewicz; Mambo (Ponti-De Laurentiis) di Ro-



La delegazione italiana in Brasile per il Festival di San Paulo fotografata col Prefetto di quella città.

## 

bert Rossen; Giovanna d'Arco al rogo (Gevacolor, in Cinemascope; P. C. A.) di Roberto Rossellini; Desiderio 'e sole (Romana Film) di Giorgio Pàstina; Appassionatamente (Rizzoli) di Giacomo Gentilomo; I due amori (Itala Film) di Vittorio Cottafavi; L'amante del dittatore (Ferraniacolor; Mondo Film) di Carlo Basile: I tre ladri (Rizzoli-Francinex-Franco London Film) di Lionello De Felice; Il giro del sole (Cart Film) di Saltra San Salvador; Trappola d'oro (Sirio Film) li Marcello Pa-gliero; L'allegro squadrone (Ferra-niacolor; Filmcostellazione - Zebra Film-Les Films Fernand Rivers) di Paolo Moffa; Orient Express (Gevacolor; Fono Roma-Sirius) di Carlo Ludovico Bragaglia; L'oro di Napoli (Ponti-De Laurentiis) di Vittorio De

Sica (operatore Carlo Montuori); La strada (Ferraniacolor; Ponti-De Laurentiis) di Federico Fellini (operatore Otello Martelli); Cartouche (Ferraniacolor; Venturini) di Gianni Vernuccio.

### Sono terminate le riprese...

.. dei seguenti film: Il prigioniero del Re (Ferraniacolor; Venturini) di Richard Pottier e Giorgio Rivalta; Sia-mo uomini o caporali? (Rosa Film) di Mario Mattoli.

### All'Università di Roma...

...presso l'Istituto di Pedagogia della Facoltà di Magistero, si è aperto il corso di Filmologia per insegnanti e studenti universitari. Dopo la prolusione del Prof. Francesco Piccolo sul tema «Letteratura e film », il Prof. Remo Branca ha tenuto la prima lezione, parlando sugli "Elementi costitutivi dell'opera filmica". Le domande di iscrizione al Corso, che è organizzato dalla Cineteca Scolastica e dall'Istituto di Pedagogia, si raccolgono presso la segreteria, in Via delle Terme di Diocleziano, numero 10. Dopo altre lezioni sul tema della realizzazione tecnica e artistica del film, si terranno lezioni della sezione psicologica e di quella pedagogica del corso medesimo, tenute da varie personalità del cinema e della cultura.

(A destra) Il comico Norman Wisdom in Precipitevolissimevolmente.

(A sinistra) Giovanni Paolucci dirige una scena di Orizzonti del sole.





### La XXXII Fiera Campionaria...

...di Milano, che si svolgerà dal 12 al 28 aprile, ha indetto la Quarta Mostra Internazionale della cinematografia al servizio della pubblicità, cui saranno ammessi film dedicati alla divulgazione di prodotti dell'industria e dell'artigianato, che illustrino attrezzature turistiche, termoli ed alberghiere, e in genere di con-tenuto pubblicitario. Varie nazioni, oltre all'Italia, hanno già dato, anche quest'anno, la loro adesione, come la Germania, la Norvegia, l'Olanda, la Spagna, la Svezia, la Sviz-zera e gli Stati Uniti d'America, con un totale di 105 pellicole, di cui 55 italiane.

### Si è riunito a Roma...

... presso la Direzione Generale dello Spettacolo, sotto la presidenza dell'Avv. Nicola De Pirro, il Comitato di Coordinamento fra la Cineteca Italiana e la Cineteca Nazionale, facenti entrambe parte della F.I.A.F. Erano presenti Luigi Comencini e Walter Alberti per la Cineteca Italiana, Giuseppe Sala, Mario Verdone e Fausto Montesanti per la Cineteca Naziona. le. Nel corso della riunione sono state discusse varie questioni relative agli scambi di film fra le due cineteche.

### Mentre è in preparazione...

...La vita di Gesù Cristo, che la Rizzoli Film ha intenzione di realizzare in Technicolor dal libro dell'Abate Ricciotti, viene improvvisamente comunicato che un nuovo film sul Cristo è stato da poco condotto a termine ad opera della Parva-San Paolo Film per la regia di Virgilio Sabel. Si tratta di un film in bianco e nero, (le cui riprese sono state effettuate dall'operatore Oberdan Troiani), al quale partecipano in ruoli di primo piano gii abitanti del Gargano, dove ogni anno viene messa in scena una Sacra Rappresentazione come in altre località d'Italia. Al film, che verrà presentato al pubblico in occasio

ne delle feste pasquali, ha preso parte — nel ruolo della Madonna — una sola attrice professionista, Lois Maxwell, la "Amneris" della recente Aida. L'organizzatore generale del film, che si intitolerà Ecce Homo e narrerà la vita di Gesù dalla nascita alla crocefissione, è don Emilio Cordero, l'autore di Mater Dei.

### Dall'ultima domenica...

...di febbraio, sui campi di calcio di Divisione Nazionale serie A, sono stati esclusi tutti i rappresentanti di società cinematografiche che abitualmente riprendevano la partita per i vari giornali filmati: la decisione è stata presa dopo lunghe trattative — durante più di un mese — fra la Segreteria del Comitato delle Società di serie A e il gruppo delle quattro Società cinematografiche produttrici di documentari di attualità. La questione, che ha un precedente in Gran Bretagna - dove le ditte cinematografiche dànno un congruo compenso alla Federazione cui fanno capo le società calcistiche - non si è ancora risolta, in quanto i rappre-sentanti dei giornali filmati sostengono che le riprese di attualità sono da considerarsi alla stessa stregua di un servizio giornalistico, mentre l'organo che rappresenta le squadre di calcio bretende un'adeguata retribuzione (pari a 125.000 lire per ogni giornata di campionato, secondo la richiesta iniziale) dal momento che le riprese di attualità, proiettate in locali a pagamento, rendono notevoli utili alle società produttrici. Una questione analoga è quella relativa alle trasmissioni televisive delle partite di campionato: infatti mentre viene comunicato che è stato rinnovato il contratto fra la R.A.I. e la Segreteria delle Società di serie A, per la trasmissione radiofonica del secondo tempo delle partite, non è stata ancora definita la questione delle trasmissioni televisive, le quali potrebbero ovviamente incidere in maniera notevole sugli incassi. Secondo notizie apparse sui giornali, pare che la R.A.I. abbia accettato di versare 500 mila lire a forfait per ogni giornata di campionato.

### Sedici giorni...

...durerà la Mostra Internazionale d'Arte cinematografica di Venezia, il cui inizio è fissato per il 22 agosto. Secondo il nuovo Regolamento è stato inoltre stabilito che le Mostre minori saranno anticipate al 6 luglio. Nove premi verranno messi a disposizione della Giuria: un gran premio "Leone d'oro di San Marco", quattro "Leoni di San Marco" due coppe "Conte Volpi di Misurata" e due premi speciali. E' anche prevista una diminuzione del numero dei film da presentare: da un minimo di un film (per le cinematografie che producono fino a cento film all'anno) a un massimo di tre (per quelle che ne producono più di 250).

#### Alcune dichiarazioni...

... sui Festival cinematografici sono state fatte dal sen. Giovanni Ponti ad un giornale romano. Parlando in-fatti della possibilità di alternare le manifestazioni di Venezia e di Cannes, ha espresso anzitutto la fiducia che ogni questione potrà essere risolta mediante intese dirette con Cannes, ed ha aggiunto: « Si può istituire il Festival biennale, ma continuare annualmente la manifestazione, come del resto fu già speri-mentato nel passato, magari con mentato nel passato, magari con qualche limite alla sua ufficialità. Giurie internazionali sul tipo di quel le che suscitarono polemiche di rattere nazionalistico e politico in Festivals stranieri, certo non sono gradite; ma ciò non esclude che si possa comporre una giuria con persone competenti di grande autorità, scelte senza criteri interessati ». Parlando della struttura e dei compiti del nuovo Ministero per il Turismo, lo Sport e lo Spettacolo, di cui è titolare, il senatore Ponti ha rilevato che la costituzione del Ministero è resa necessaria per coordinare attività diverse in funzione di reciproci interessi; augurandosi poi che la legge sulla cinematografia con le modifiche proposte dalla Commissione parlamentare dello Spettacolo venga presentata al piú presto, ha inoltre dichiarato che lo Stato potrà continuare a concedere sovvenzioni al teatro e al cinematografo, ma dovrà chiedere a questi settori garanzie e collaborazione intelligente, per l'educazione, la formazione e la cultura del popolo.

### Due soggetti...

...sono stati premiati nella terza tornata del concorso per il 1952-53 bandito dal Centro Sperimentale di Cinematografia: "Svolta pericolosa" di Giotti Magni (Milano) e "Intervallo" di Germano Arendo (Torino).



Buster Keaton fotografato durante il suo recente soggiorno a Parigi.

Il terzo premio posto in palio, non assegnato per decisione unanime della commissione giudicatrice, di cui facevano parte Blasetti, Camerini, Trabucco, Ghelli, Vasile e Ojetti (segretario della giuria), andrà ad arricchire una delle prossime tornate nella quale i soggetti meritevoli siano più di tre. Per ogni informazione e richiesta del Bando di concorso, rivolgersi al C.S.C. - Sezione Concorso Permanente per Soggetti cinematografici inediti - Via Tuscolana, n. 1094 - Roma.

Fra i film in preparazione...
...segnaliamo i seguenti: Via Ve-

neto, un film in cinque episodi sulla nota strada romana, che verrà prodotto dal Principe Emanuele Massimo Branciforte (il quale sta definendo il soggetto con la collaborazione di Gianni De Riu), per la cui regia si fa il nome di Gianni, Franciolini; Le confessioni di un ottuagenario, dal romanzo di Ippolito Nievo, che sarà diretto da Carlo Lizzani, il quale lavora attualmente alla sceneggiatura insieme a Massimo Mida e Alfredo Angeli; e un gruppo di film i cui titoli sono stati depositati presso il competente ufficio dell'ANICA: Leonardo da Vinci (Argo Film), Franz Schubert e Henriette

(A sinistra) Raf Vallone e Françoise Arnoul nel "remake" di Delirio diretto da Pierre Billon e Giorgio Capitani. (A destra) Gli americani hanno sempre avuto un debole per la fotogenia degli antichi costumi romani: ecco Ottavio e Marc'Antonio in Gli amori di Cleopatra.





(Atlantis Film), Antologia del neorealismo e Antologia del film italiano (ANICA), La cortigiana di Babilonia (Pantheon Film), La tregua di
Ognissanti e Veleno (Ponti-De Laurentiis), Le madri delle stelle (Astoria Film), Sera di pioggia (TEIA
Film), Trasteverina (Itala Film), Napoli è sempre Napoli (Momi Caiano), La città che uccide, Delitto in
riva al mare, Lo strano caso di Rita
Molfesi, La dura vita del commissario Molé, La réclame è l'anima del
commercio e L'inchiesta (Excelsa
Film).

### FRANCIA

«La brouette de chair »...

...è il curioso titolo di un film surrealista cui pare stia seriamente pen-



Una nuova canzone...

...è stata composta da Charlie Chaplin per il suo prossimo film: essa si intitola « Ecce Homo » ed è imperniata sulla passione di Gesù Cristo. La canzone verrà cantata con ogni probabilità da Beniamino Gigli, che si è recentemente incontrato a Londra con Chaplin per la prima volta. Non si conosce altro, per il momento, sul film di Chaplin: si sa soltanto che egli spera di girarlo nel Messico.

### U.R.S.S.

Un nuovo film a colori...

...viene in questi giorni proiettato nella capitale sovietica: si tratta di



Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson in Torna! diretto da Matarazzo.

sando da qualche tempo Salvator Dali, il quale ha fatto anche qual-che ghiotta anticipazione in proposito, scrivendo fra l'altro che nel suo film cinque cigni bianchi, rimpinzati di autentiche granate, esploderanno lentamente in una serie di immagini « sviluppate secondo la più rigorosa euritmia angelica », e sei rinoceront; si slanceranno nella fontana di Trevi a Roma precipitando dalle finestre delle case circostanti, mentre ad ogni tuffo un ombrello nero spunterà dalle acque; vi si vedranno inoltre duemila preti in bici-cletta attraversare all'alba la Place de la Concorde a Parigi, recando car-telli col ritratto di Malenkov, e vari personaggi storici, come Marx, Nietzsche, Freud e Luigi II di Baviera, cantare le rispettive dottrine su ritmi bizetiani, presso le rive di un lago, al centro del quale una decrepita dama in costume da torero terrà sul capo rasato una « omelette aux fines herbes ». Dali si è affrettato anche a precisare che il suo film sarà « il più geniale e il più commerciale del mondo ».

un film musicale nel quale vengono passat; in rivista — opportunamente adattati per lo schermo — i più notevoli balletti del classico repertorio russo, e al quale prendono parte i più celebri danzatori dell'Opera di Leningrado e di Mosca. Il film, intitolato Il maestro dei balletti russi, farà probabilmente parte della selezione sovietica al Festival di Cannes.

### CECOSLOVACCHIA

Dodici lungometraggi...

...di cui alcuni già in lavorazione, saranno condotti a termine entro l'anno; altri otto film verranno iniziati negli ultimi mesi del '54, per essere terminati l'anno prossimo. Fra i film in lavorazione o di prossimo inizio sono i seguenti: Venite, si recita di Oldrich Lipsky, sulla rappresentazione di un circo, improvvisata per un pubblico di campagnoli in visita nella capitale; Jan Huss di Otakar Vàvra, primo episodio di una grande trilogia a colori, imperniata sulla figura del teologo boemo, arso vivo nel 1415, nella quale verrà rie-

vocata l'epoca delle guerre hussite; e due film per l'infanzia: uno a colori, Il sale vale più dell'oro di Borivoj Zeman, da una favola della poetessa Bozena Nemcovà, e L'undicesimo comandamento di Vladimir Borsky, da una commedia di F. F. Samberk, della seconda metà dell'Ottocento.

### MESSICO

Ecco un elenco di film...

...le cui riprese sono da poco ter-minate: As Negro di Fernando Méndez, operatore Raul Martinez Solares, con Antonio Badù, Meche Barba, René Cardona e Lupe Legorreta; El Tesoro de la Muerte di Ramòn Peòn, operatore Ezequiel Carrasco, con Fernando Casanova, Gloria Lozano, Lalo Gonzales e « Mantequilla »; Ofrenda di Paco Reiguera, operatore Manuel Gomez Urquiza, con Carmen Gonzales, Carlos Lopez Moctezuma e Agustin Isunza; Gabriela di Miguel Morayta, operatore Enrique Wallace, con Ro-sario Granados, Eduardo Fajardo, Evangelina Elizondo e Rodolfo Landa; Cuando Me Vaya di Tito Davison, operatore José Ortiz Ramos, con Libertad Lamarque, Miguel Torruco, Prudencia Griffeil e Julio Villarreal; La Rosa Blanca di Emilio Fernandez, operatore Gabriel Figueroa, con Ro-berto Cañedo Julio Villarreal, Dalia Iñiguez, Alicia Caro e Rebeca Itur-bide; Caballero a la Medida di Miguel M. Delgado, operatore Victor Herrera, con Mario Moreno, « Can-tinflas », Martha Valdès e Domingo Soler; El Gran Autor di Alfredo Crevenna, operatore Agustin lime-nez, con Pedro Lopez Lagar, Lilia del Valle, Joaquin Cordero e Maricruz Olivier; El Caballo del General di Roberto Gavaldòn, operatore A-lex Phillips, con Pedro Armendàriz, Rodolfo Acosta, Andy Velasquez e José Torvay; El Señor Gringo di George Bruce e Rolando Aguilar, o-peratore Jack Draper, con Peter Thompson, Rebeca Iturbide e Lalo Noriega.

### U. S. A.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: The Human Beast (Columbia) di Fritz Lang, con Glenn Ford, Gloria Grahame e Broderick Crawford; Susan Slept Here (in Technicolor, R.K.O.) di Frank Tashlin, con Dick Powell Debbie Reynolds, Anne Francis e la rediviva Glenda Farrell; Sign of the Pagan (un film sulla figura di Attila; in Technicolor e in Cinemascope; Universal-International) di Douglas Sirk, con Jack Palance, Jeff Chandler, Ludmilla Tcherina, Rita Gam e George Dolenz; Desperate Men (in Eastmancolor e un nuovo sistema di schermo panoramico, detto "ScenicScope"; Benedict-Bogeaus Prod.) di Allan Dwann, con John Payne e Lizabeth Scott.

Sono già una dozzina...

...i film in Cinemascope (e naturalmente in Technicolor) con cui la sola 20th Century-Fox si prepara ad inondare i mercati di tutto il mondo. Dopo The Robe ("La tunica") che il pubblico italiano delle grandi città già conosce, verranno i seguenti: How to Marry a Millionaire ("Come sposare un milionario") di Jean Ne-

gulesco, col terzetto Monroe-Grable-Bacall, William Powell, David Wayne, Cameron Mitchell e Rory Ca-lhoun; King of the Khyber Rifles ("La carica dei Kyber") di Henry King, con Tyrone Power, Terry Moore e Michael Rennie; Beneath the 12 Mile Reef ("Tempeste sotto; mari") di Robert Webb, con Ro-bert Wagner, Terry Moore e Gil-bert Roland; Hell and High Water ("Il sottomarino corsaro") di Samuel Fuller con Richard Widmark, Bella Darvi, Victor Francen; Night People ("Gente di notte") di Nunnally Johnson, con Gregory Peck e Rita Gam; Prince Valiant ("Principe coraggioso") di Henry Hathaway, con Robert Wagner, Janet Leigh, Debra Paget, James Mason e Victor Mc Laglen; River of no Return ("Fiume senza ritorno") di Otto Preminger, con Marilyn Monroe, Robert Mit-chum e Rory Calhoun; We Believe in Love (già annunciato come Three Coins in the Fountain, i cui esterm sono stati girati in Italia) di Jean Negulesco, con Clifton Webb, Do-rothy McGuire, Maggie McNamara, Jean Peters, Louis Jourdan e Rossano Brazzi; Garden of Evil (in lavorazione al Messico) di Henry Hathaway, con Gary Cooper, Richard Widmark e Susan Hayward: The Gladiators (il seguito de "La tunica", che in Italia si intitolerà forse "Demetrio e i gladiatori") di Delmer Daves, con Victor Mature, Susan Hayward Michael Rennie e Jay Ro-binson. Il dodicesimo della serie, la cui lavorazione ha subito un lieve ritardo a causa dell'esaurimento nervoso del protagonista, Marlon Brando, che ha abbandonato improvvisamente la troupe, è ispirato — come si sa — al "best seller" di Mika Waltari, e si intitola The Egyptian: il "cast" del film, secondo gli ultimi comunicati, sarebbe composto degli attori Peter Ustinov, Jean Simmons, Victor Mature e Edmund Purdom, un nuovissimo attore che ha sostituito Brando nel ruolo del protagonista. Il Purdom ha già fatto qualcosa di simile poco tempo fa alla Metro Goldwyn Mayer, dove ha rimpiazzato all'ultimo momento Ma-rio Lanza nel film The Student Prince di Richard Thorpe.

### ARGENTINA

Un regista italiano...

...Alberto D'Aversa, ha realizzato un film ambientato nelle grandi saline di Santiago del Estero, il cui titolo è Muerte Civil: vi prendono parte gli attori Armando Bò, Diana Ingro e Carlos Perelli. Se ben ricordiamo, il D'Aversa — prima di emigrare — aveva già diretto in Italia due film: Zero-sette taxí (1945) e Una voce nel tuo cuore (1949).

### UNGHERIA

« Il soldino »...

...è il titolo di un film a colori da poco terminato: esso è diretto da Martin Keleti, e interpretato da Agnese Meszàros e da Adam Szirtes, due attori fra i piú popolari presso il pubblico ungherese. Al film verrà abbinato un cortometraggio di carattere comico, Venerdì 13, che narra le vicende di un marito vittima della superstizione della moglie: il protagonista è Colomann Latabàr, il piú noto comico del cinema ungherese.

NUOVA SERIE 15 MARZO 1954

# GINEMA 129

## VALIGE A PARTE

NON entreremo in merito alla polemica, che si è trascinata tempo fa sui giornali, tra Antonio Petrucci e la Biennale di Venezia (rappresentata dal conte Ello Zorzi), come conseguenza del "cambio della guardia", avvenuto alla direzione della Mostra del cinema. A noi le ragioni, occulte e palesi, di tale "cambio" interessano fino ad un certo punto. Ed anche meno ci interessa la storia delle ormai leggendarie valige per il trasporto del film dalla stazione ferroviaria al Lido, che secondo Petrucci nel 1949 non sarebbero esistite e secondo Zorzi si. Né vogliamo entrare in merito al carattere di rivendicazione campanilistica che avrebbe assunto la scelta del nuovo direttore nella persona di Ottavio Croze, già direttore della Mostra tra il 1935 ed il 1942, ai tempi della gestione "veneziana" del conte Volpi. O in merito alla politica del risparmio, applicata dal direttore entrante con il licenziamento di diversi impiegati, anche esperti e capaci, della Mostra. Caso mai, avremmo qualche cosa da dire a proposito degli umori polemici, dal dott. Croze, si dice, manifestati nei confronti dell'attività editoriale della Mostra (attività che in passato sofferse di un certo spirito di improvvisazione frettolosa, ma che non si può dire, nel complesso, negativa e trascurabile). E sopra tutto a proposito di quelli manifestati nei confronti delle rassegne retrospettive che - diciamolo ben chiaro - in anni di magra come gli attuali possono costituire l'autentica àncora di salvezza e la migliore ragion d'essere di una manifestazione, minata dalla molteplice concorrenza e dal carattere mercantilistico sempre più decisamente assunto dalla produzione internazionale. Il che, oltre tutto, è già avvenuto, e non una sola volta. (Del resto, quale miglior mezzo per "la diffusione della cultura", prevista anche dal nuovo regolamento della Mostra?). Ma queste ultime sono "voci", e come tali non possiamo prenderle per ora in seria considerazione.

Quanto al succedersi delle gestioni, sia ben chiaro, ripetiamo, che a noi interessa assai poco il nome della persona preposta all'organizzazione. Interessano i suoi fatti. I quali, ahimė, sono fatalmente legati alle contingenze della politica, dell'industria e, infine, della cultura. Fatalmente, diciamo, in rapporto alla deplorevole situazione di questo nostro mondo, contro la quale è ora superfluo inveire. L'ironia della sorte ha voluto che, a tutt'oggi, le più splendide edizioni della Mostra di Venezia fossero le due prime (1932 e 1934), promosse dal conte Volpi nel nome di un mecenatismo culturale, il quale aveva dietro di se le più concrete ragioni economiche e turistiche. S'intende che esse furono le più splendide per la semplice ragione che la produzione mondiale era allora su ben altro livello che quello attuale. Poi, ebbe inizio, favorita anche dall'intervento della politica, la decadenza. Che il Croze si prodigò per mascherare con — a quanto molto garbo, molta diplomazia ed un notevole senso organizzativo. La Mostra, si sa, giunse alla fine della guerra svilita ed esautorata, malgrado tutto, dal monopolio italo-tedesco. E si dovette al garbo, alla diplomazia ed al senso organizzativo del conte Zorzi (sua fu tra l'altro la brillante trovata del cortile di palazzo Ducale come sede di prolezioni) se la ripresa avvenne con progressivo riacquisto di prestigio. Certo, se le due Mostre del 1946 e 1947 si ricordano oggi come le migliori del dopoguerra, ciò è dovuto sopra tutto alla circostanza che la produzione di quegli anni non aveva ancora raggiunto lo squallore dell'attuale. Sarebbe quindi puerile prendersela con la gestione Petrucci perché la qualità dei film è peggiorata. La verità è che Petrucci commise i suoi notevoli errori nei primi anni, quando, giunto da Roma in ambiente nuovo e tra comprensibili diffidenze, credette opportuno adottare l'orgoglioso motto di Pitigrilli: « Non datemi consigli, so sbagliare da me ». Ma, deciso che egli si fu a prestare ragionevole orecchio ai suggerimenti disinteressati che la stampa gli aveva fin dall'inizio offerti, Petrucci contribui in misura considerevole ad irrobustire l'organismo (certe iniziative sotto la sua gestione iniziate o consolidate come le così dette "Mostre minori", verranno mantenute dalla ge-stione che si inizia), magari con "trovate" di carattere puramen-

te esteriore (edilizio, per esempio), ma che comunque cercavano di controbilanciare, per quel che potevano, lo scaduto livello dei programmi. Certo gli errori-base permanevano. E sono stati quelli, come già abbiamo tante volte avvertito, a gettare una assidua ombra di discredito sulla Mostra di Venezia (come su altre Mostre). Non può esservi mostra d'arte seria senza una commissione d'accettazione rigorosa. Le leggi son, ma chi pon mano ad esse? Con il che si vuol dire che i regolamenti non bastano, quando manchi la decisione di applicarli ad ogni costo. Quella che è mancata fino ad oggi. Noi ci rallegriamo molto, per esempio, quando leggiamo, nel regolamento testé diramato in vista della XV Mostra, che la partecipazione dei vari paesi sarà limitata ad uno, due, tre film come massimo, a seconda del rispettivo livello numerico di produzione Ma siamo indotti a domandarci come l'ultimo punto dello stesso articolo 4 verrà applicato: « In via del tutto eccezionale potranno venire accettate opere cinematografiche in soprannumero. Queste, però, dovranno eccellere per particolari requisiti tecnici o artistici ». Molto bene, è giusto, anche perché esistono nazioni dalla produzione numericamente scarsa, le quali sono in grado di offrire ogni anno diverse opere degne di una mostra. Ma vorremmo sapere chi sarà chiamato a decidere circa tali "requisiti" d'eccezione. Il direttore da solo? Saremmo indotti a temerlo dal fatto che il regolamento non fa cenno ne del "comitato degli esperti" istituito qualche anno fa, né della commissione di accettazione che funzionava anteguerra. Ora, un comitato di esperti costituisce, se opportunamente composto e dotato di convenienti poteri, una garanzia per la cultura. E non vediamo proprio perché si debba sopprimerlo.

L'altro punto dolente è dato dai premi e dalla giuria. Fummo noi a batterci e ad ottenere, a suo tempo, che Petrucci sostituisse i premi a motivazione fissa con premi a disposizione della giuria, e non saremo quindi noi a rallegrarci del ritorno all'antico. Il quale paralizza le possibilità di "gioco" della giuria, sacrifica in partenza un buon numero di valori e rende più probabile l'assegnazione di premi scarsamente meritati (infatti. ben difficile che una giuria si risolva a non assegnare un premio). Senza contare che è stato ripristinato l'assurdo doppione. costituito dal premio per la miglior regia, non più automaticamente identificato con quello per il miglior film, e non è stato previsto, accanto a quelli per lo scenario, per la musica e per la fotografia, alcun premio per la scenografia ed i costumi. Vero è che a disposizione della giuria vi saranno altri due premi, ma ciò non toglie che la struttura "a compartimenti stagni" del palmarės continui a sembrarci un non senso, in sede teoretica come in sede pratica. I premi previsti, poi, sono nove, cifra che non può non apparire eccessiva, specie se la si ponga in relazione con la prevista limitazione del numero dei film da ammettere. Con estrema soddisfazione abbiamo, invece, letto che la giuria sarà composta di "esponenti della cultura cinematografica". Alla buonora. Vogliamo dunque credere d'esserci liberati degli onorevoli in vacanza balneare, degli ex accademici amici di tutt'altre Muse e indotti a recitare la parte degli oracoli in una materia da loro non solo ignorata, ma anche, magari, disprezza-ta. Non resta che attendere i nomi di questi "esponenti", ed augurarci che si possa risolvere, su tale piano. l'annosa questione della giuria internazionale.

Rimane infine da augurarsi che l'ambigua condizione che i film "non offendano un sentimento nazionale di altra Nazione partecipante" venga interpretata con la desiderabile larghezza e buon senso, con la determinazione di non subire ricatti da parte di chicchessia, e che i cortometraggi da abbinarsi ai film a soggetto vengano scelti tra quelli premiati alla Mostra apposita, e non in base a criteri di frequente condiscendenza verso gli amici e verso i potenti, come è già accaduto. Queste le nostre riserve e le nostre perplessità. Cui si accompagna la speranza che la lunga esperienza sia buona consigliera del dott. Croze, al quale vanno, naturalmente, i nostri auguri di buon lavoro.



ca, è interessante chiedersi che cosa il realismo, da noi, ha accettato o respinto del verismo letterario del secolo scorso, o, meglio, a prescindere da un nesso che probabilmente riuscirebbe forzato, stabilire un confronto fra dette poetiche e ricercare i termini di una possibile evoluzione o involuzione del realismo stesso.

Considerando il Flaubert, nel movimento letterario francese del secondo ottocento, come scrittore di "transizione", per il passaggio che si opera in lui dalla sensibilità romantica a quella naturalista (si veda, per esempio, il personaggio di Madame Bovary: è squisitamente romantico, ma nella sua concezione coesistono motivi anticipatori della fioritura letteraria successiva: l'assenza di interiorità, il predominio dei sensi, il pessimismo; forse in nessuno come nel Flaubert appare chiaro il fatto che il verismo fu espressione del romanticismo e poi decisa opposizione ad esso) e i fratelli De Goncourt come gli instauratori del metodo realistico e documentaristico, lo Zola e il Maupassant, figure dalla vita letteraria intensa e ricca d'insegnamenti (il cinema francese ne sa qualcosa), restano i maggiori rap-

LE ARTI piú giovani, vorremmo dire allo stato primitivo, trovano generalmente in quelle mature, a cui si accostano per via di una certa pseudo affinità dei mezzi espressivi, una guida, un avviamento che, per quanto esteriore e provvisorio possa essere, ha pur sempre lo scopo di iniziare una ricerca di ordine tecnico e di preparare, indirettamente (nel rapido esaurimento degli schemi di sostegno), la strada all'autonomia del linguaggio. Non solo, ma l'arte giovane, e questo è il caso del cinema, specialmente se nata in una civiltà culturale già consolidata, tende, in un certo senso, a rifare le esperienze estetiche e poetiche della cultura che l'ha preceduta, a riproporsene temi, problemi, sensibilità sia pure, e naturalmente, in forme originali e ad essa peculiari. Le categorie poetiche sono diventate ormai categorie psicologiche, modi di vedere

# VERISMO LETTERARIO E NEOREALISMO

e sentire le cose, addirittura di vivere, ed è perciò naturale che, nel tempo, si abbiano rapporti e ritorni di sensibilità e che si possa trovare facile "nutrimento" nel costume e nel clima culturale.

Oggi che il cinema sembra uscito, piú o meno decisamente, dalla sua fase romantipresentanti del movimento naturalista in cui trovano adeguato sviluppo la teoria balzacchiana del parallelismo fra società umana e natura, e quella flaubertiana dell'impersonalità, che resterà la chiave di volta di tutto il realismo europeo.

Nella maggior parte dei narratori del secolo scorso si nota un preciso impegno nella documentazione minuta e a vasto raggio del costume sociale, ma tale documentazione mai o raramente tende a una precisa significazione critica e ideologica: ciò che determina, almeno nei piú noti, la prospettiva poetica è la concezione sulla natura umana, sull'individuo e sul gruppo sociale. L'equazione estrema romanzo-esperienza scientifica e la implicita sostituzione della fisiologia alla psicologia conducono lo Zola alle piú interessanti, ma anche piú discutibili, posizioni estetiche: la narrativa zoliana è senza dubbio il primo, grosso tributo della letteratura al positivismo, ma rappresenta un caso-limite, almeno nella sua impostazione generale, anche perché lo stesso Zola in piú punti della sua opera mostra di superare la sua teoria. Comunque, il naturalismo del celebre e discusso romanziere ha radici profonde nella carne e nel sangue, in quella somma di impulsi fisiologici che vanno dal mero istinto sessuale al fatto propriamente patologico, in breve, alla sfera dei piú bassi e complessi fenomeni irrazionali. Egli stesso ci avverte che ha voluto rappresentare non dei caratteri ma dei temperamenti, che ha inteso cercare nell'uomo la bestia, studiare freddamente e amoralmente il meccanismo dell'essere umano. Con tali princípi l'arte

Due inquadrature di La lupa di Lattuada, film nel quale poco o nulla è rimasto del verismo di Verga: solo alcuni spunti esteriori trasferiti entro una cornice differente per tempo e per luogo.



dello Zola diventa una spietata analisi, in termini emozionali e psicologici, di reazioni ''organiche'': gli stessi elementi catartici del racconto non postulano la presenza di vera spiritualità: anch'essi gravitano nel cerchio chiuso del destino fisico.

Nel Maupassant, che già supera la formula zoliana, il naturalismo si addolcisce, ciò che perde in violenza e fisicità acquista in causticità, levità, lirismo, umorismo: senso e costume, natura e civiltà si compongono in un esemplare equilibrio; sensualismo e scetticismo trovano forme aggraziate, diremmo educate, pure. Piú in lui che nello Zola, cui la teoria non sempre giovò, è evidente il principio della rappresentazione distaccata e serena, anche se spesso maliziosa e pungente, delle brevi vicende dell'esistenza terrena; terrena anche per l'assenza di sogni, di ambizioni, di ideali, per l'abbandono dell'individuo al piacere e al dolore, per l'importanza data all'epidermico mondo delle "sensazioni" e alle emozioni comuni.

Altro è il discorso per il naturalismo italiano, anzi verismo, come fu detto, per una diversa impostazione estetica e tematica. Se nello Zola opera il fatto fisiologico e patologico, nel Maupassant il senso, il soffio caldo e terrestre della vita, in Verga sono presenti e determinanti la condizione degli umili (economia e morale insieme) e il sentimento elementare. Anche se non si possono negare influssi d'oltralpe nella narrativa ita-liana, bisogna riconoscere che il verismo è tutt'altra cosa dal naturalismo: scompare la fisionomia del degenerato, del tarato e subentra quella del diseredato, del primitivo, muta il concetto di "natura", l'istinto non è un complesso d'impulsi morbosi ma una forza sana e vigorosa; determinismo non è sinonimo di fatalità ma legge dell'esistenza che lascia un certo margine alla volontà, alla tenacia dell'uomo. Se al sorgere del naturalismo presiede una precisa teoria scientifico-filosofica, al verismo non pare presieda altro che una nuova e generica sensibilità estetica, una sensibilità oscillante tra l'impegno morale dello scrittore di scoprire e valorizzare l'umanità dei semplici e l'impegno di conservare al linguaggio letterario il ritmo e il colore di quello popolare. Di qui, in contrasto con la lezione francese in cui ebbe piú peso l'immagine della grande città malata e viziata, la simpatia dei veristi per l'ambiente naturale, campagnolo e provinciale, quasi spoglio di ogni sovrastruttura di civiltà, l'amore per le cose alle quali viene conferito, per la prima volta, una singolare capacità di rappresentazione e comunicazione. La presenza del fatto geografico-economico (che solo a tratti si fa sociale) conduce allo studio dell'ambiente e questo allo studio del cuore, della sofferenza umana, alla commossa indagine del piccolo mondo familiare. In Italia il realismo si libera di ogni elemento assimilato dal positivismo e se un residuo si avrà di questa corrente dominante nel secondo ottocento, esso non potrà essere individuato che nel motivo conduttore della poetica verghiana: il mito della ''roba'', per la quale gli uomini si redimono e si perdono.

E' facile ora comprendere come il neorealismo sia lontanissimo dalla lezione letteraria francese e molto vicino a quella italiana che già aveva respinto, come abbiamo veduto, le istanze più deterministiche e scientifiche del movimento zoliano (motivi crudamente naturalistici ci sono anche in



La Sicilia e il "mare amaro" di Visconti in La terra trema non sono quelli del Verga: ma hanno tuttavia una loro credibilità e concretezza perché esprimono istanze vive di un'autentica realtà.



qualche novella del Verga, per esempio La lupa, ma qui l'elemento "scientifico", pur operante, è sottinteso, taciuto). Scarso, irrilevante è il peso del fattore propriamente erotico, sessuale (nel verismo le passioni quasi si purificano), determinante, invece, quello economico da cui il neorealismo trae le sue maggiori possibilità espressive. Ma è importante notare fin d'ora l'affinità metodologica fra verismo e neorealismo. E', innanzitutto, rilevabile in entrambi, per reazione alla poetica romantica "dell'interiorità" e l'attaccamento alla teoria della im-personalità, l'assenza di una vera e propria istanza metafisica: lo stesso tradizionale pessimismo è più legato a motivi "tematici" (la miseria, l'umiltà, la rassegnazione) che a motivi concettuali. Di qui la fiducia assoluta nella realtà, fiducia riconducibile alla simpatia dell'autore per l'uomo comune, ma anche alla convinzione estetica o pseudoe-stetica della potenzialità lirica dell' "oggetto" (opportunamente individuato) per cui la sintesi artistica si opera non per un assorbimento dell'oggetto nel soggetto, ma per un processo, diremmo, esattamente contra-

rio. Verismo e neorealismo sono, dunque, linguaggio puro, essenziale, linguaggio immune da simbolismo e da calligrafismo, e col minimo di "trasfigurazione" possibile. La convenzione narrativa (letteraria e cinematografica) è la stessa realtà, diremmo addirittura la cronaca (vero nutrimento di questi movimenti e che può spiegare, fra l'altro, certo frammentarismo, l'espressione scarnita, i rapidi stacchi, il bozzettismo del racconto) la cronaca che, in un certo senso, assurge da pretesto a valore, da proposta a messaggio.

Per Zavattini il neorealismo esprime i bisogni, le aspirazioni della povera gente e per Rossellini, cui interessa più il ''nodo narrativo'' che il particolare cronachistico, più ''il fatto'' nella sua coralità che il nesso logico del soggetto, il film neorealista deve muovere l'intelligenza, deve far pensare. De Sica ha fede nell'uomo della strada come personaggio ed è questo che lo guida alla ricerca della verità elementare. Tutto sommato, verismo e neorealismo segnano l'ingresso degli umili nella sfera della rappresentazione artistica: il bisogno del docu-

mento, l'urgenza di rinnovare il linguaggio, l'esigenza di uscire dalla "oscurità romanper ritornare all'evidenza realistica mettono a poco a poco lo scrittore e il regista a contatto con la realtà umana sulla quale meno gravano sedimenti psicologici e culturali, con una realtà vergine in cui i problemi quotidiani sono, per altro, problemi di sempre. Ed anche i personaggi neorealisti sono dei "vinti", dei vinti con una 'condizione' sognata oltre i confini dell'eterno ma circoscritto dramma dell'esistenza, e perciò inafferrabile, anche se i termini della lotta sono chiari, anche se gli impulsi primordiali si sono trasformati in fatti razionali. Pure nel mondo di questi personaggi si spegne la luce della Provvidenza, che tanto aveva accompagnato il destino delle creature manzoniane, vien tolto significato al dolore e lo spirito si ripiega impotente su se stesso.

Ma sarebbe errato vedere tra neorealismo e verismo soltanto delle affinità. Le diversità non sono minori. A voler tacere del fatto che, mentre il naturalismo e il verismo furono espressione, diciamo cosí, dell'elemento borghese, di un gruppo culturale che aveva elaborato determinate teorie, il neorealismo fu moto spontaneo, irriflesso e perciò, in un certo senso, popolare (infatti, di fronte al potente stimolo degli avvenimenti e delle condizioni morali del periodo bellico e postbellico, e al risorgere di certa sensibilità 'dialettale'', non si ebbe una vera e propria mediazione culturale, e a contare fu soprattutto il suggerimento immediato) è più che evidente l'impostazione sociale, critica e, a tratti, decisamente polemica del secondo rispetto all'equilibrio estetico dei primi. Sia il Maupassant che il Verga si possono prestare a interpretazioni "marxiste", ma, in fondo, è un vano affaticarsi, un voler spuntarsi le armi contro una materia poetica sorda a sollecitazioni "progressiste" Ciò è particolarmente evidente in Verga (ci pare ovvio tenere questo scrittore come costante punto di riferimento) e non perché egli non si sia posto determinati problemi, artisticamente nessuno può fargliene una colpa, ma perché il suo mondo poetico è in gran parte dominato dalla legge inesorabile dell'atavismo, quasi fato senza tempo



che tiene abbarbicato l'uomo al luogo natio e gli vieta di infrangere, pena la rovina e la perdizione, il cerchio delle consuetudini domestiche e delle virtú tradizionali. Il "mare amaro" del Visconti non è il mare amaro del Verga. Nel neorealismo si perde la nozione filosofica della "roba", del bene materiale che, in ogni caso, sconfigge l'uomo, e sorge il problema del bisogno impellente del lavoro, del pane quotidiano, problema che esige una risposta, una soluzione "per sempre" e non provvisoria (il fatto economico, quindi, nel neorealismo si fa piú determinante che nel verismo). Abbiamo cosí il superamento del concetto verista e verghiano di comunità, comunità ieri quasi fossilizzata nel nucleo familiare e oggi intesa esclusivamente come società, non senza qualche addentellato "politico". Alle campagne, ai villaggi, ai paesaggi assolati, alle

brughiere il neorealismo preferisce gli agglomerati urbani, i quartieri periferici dove diventa più scoperto e facile il giuoco dei contrasti. L'impassibilità della rappresentazione, prerogativa del verismo, non è ormai che un'eco: se lo scrittore verista "soffriva" con i suoi personaggi e in questa comune sofferenza acquistava rilievo l'oscura e inevitabile tragedia degli umili, il neorealista introduce nel dramma gli accenti della ribellione, scopre nel dolore i termini razionali di un conflitto non universale, ma particolare, un conflitto legato al tempo, al costume, alla presenza degli "altri", e la sensibilità estetica, staremmo per dire, trova nella sensibilità critica il suo complemento.

E' facile che in questo spostamento dell'attenzione del regista dalla "natura" all' "etica sociale" non si riesca a mantenere l'unità della rappresentazione e il moralismo a poco a poco s'infiltri nel tessuto narrativo contaminando il risultato artistico; i naturalisti e i veristi ne erano prossoché immuni, i neorealisti non vi si sono potuti sottrarre, anche per l'eccessivo peso dato alle "idee" e non all'uomo (e non si può negare che a questo capovolgimento della posizione essi siano giunti per troppo amore all'uomo). Il personaggio non è piú visto, a rigore, "psicologicamente", ma in una prospettiva ideologica (De Santis) o umanitaristica (De Sica): non conta piú il dramma ma la diagnosi del dramma.

Ora, considerato che il neorealismo è in crisi, o almeno, per non voler essere pessimisti, che ha passato la sua stagione migliore, vien fatto di chiedersi se le ragioni per cui esso si esaurirà saranno le stesse che segnarono la fine del naturalismo e del verismo: la naturale stanchezza; la relativa fecondità di una poetica che essendo, in fondo, uno sviluppo romantico, trovò piú che ulteriori risoluzioni, reazioni innovatrici; il piatto documentarismo; la forzatura del particolare; il gusto per la ricerca degli elementi sgradevoli; l'erotismo, ecc. Per quanto fra

De Sica ha fede nell'uomo della strada come personaggio e questo lo guida alla ricerca della verità elementare: (sopra) il protagonista di Umberto D e (sotto) quello di Ladri di biciclette.



verismo e neorealismo esistano sensibili differenze, si può affermare di sí. Ma ci pare, tuttavia, che il neorealismo, dopo aver sfruttato il momento psicologico-sociale del dopoguerra, perda vigore: 1) per un troppo scoperto amore per la tesi (la quale, a cominciare da Rossellini, non trova ormai più alcuna riscluzione artistica). piú alcuna risoluzione artistica), 2) per essere stato portato alle estreme conseguenze il princípio informatore della corrente stes-sa, per la volontà di trovare l'emozione estetica nelle cose piú elementari e di porre spesso il problema dell'esistenza in termini troppo semplicistici, col risultato, da un lato di scoprire ingenuamente la grande col-pevole: "la società", dall'altro di valorizza-re il sentimento della pietà. Secondo la nostra personale opinione, che saremmo lieti di veder contraddetta, il neorealismo si avvia a diventare cinema senza emozione, cinema senza profonde ragioni interiori, col rischio cosi di cadere in un nuovo formalismo (cui in origine aveva reagito). E se anche volessimo concedere al neorealismo il tentativo di esplorare in profondità il cuore dell'uomo, di "sezionare" la realtà indivi-duale, dovremmo riconoscere l'estrema discutibilità e provvisorietà della tendenza: il ritorno deciso alla sua radice romantica significherebbe la morte del neorealismo, significherebbe un perder contatto con le istanze piú vive e concrete della realtà, coll' humus popolare, che pur l' ha vigorosamente nutrito.

Né riusciamo a vedere o crediamo possibili variazioni e sviluppi simili a quelli del verismo tra l' '800 e il '900: una più preci-sa fisionomia regionalistica, un orientamen-to ''borghese'' (tipico soprattutto del teatro dell'epoca), una direzione sensualistica e decadentistica (dannunzianesimo) o mistica (primitivismo e arcaismo della Deledda) o metafisico (cerebralismo pirandelliano) o

storica.

In altra occasione, appoggiandoci all'esempio del piú grande regista russo, sostenemmo che il superamento della misura realistica è, a un certo punto, inevitabile, sia per la limitatezza di respiro di questa poe-tica, sia per evitare all'arte di trasformarsi in arma di battaglia e di perdere, quindi, di vista i suoi fini trascendentali. Oggi non ci resta che ribadire questa tesi. Destino dell'arte, d'altra parte, è quello di superare continuamente le sue formule, e queste, sappiamo, nel momento stesso in cui si impongono si esauriscono. Se è vera la teoria del parallelo storico-estetico fra letteratura (e arte in genere) e cinema, accennata all'inizio, all'esperienza del neorealismo dovrebbero seguire esperienze in un certo senso simili a quelle del preraffaellismo, del simbolismo e dell'impressionismo. Per tacere dei primi due movimenti che reagirono con particolare vigore al naturalismo e al realismo e che oggi difficilmente potrebbero trovare terreno accogliente nel cinema, non è improbabile che il neorealismo sfoci in un neoimpressionismo, in cui troverebbero posto istanze poetiche più suggestive e pregnanti e un gusto più puntuale per la ''emozione'' e il ''colore'' dell'immagine. L'importante, ancora una volta, è che il dato reale da "suggeritore" non diventi il tiranno del regista, ma resti motivo per ritemprare le energie creative senza ostacolare quella mediazione spirituale e intellettuale sulla quale, da che mondo è mondo, si regge il miracolo della poesia. PIETRO SPERI



Portando alle estreme conseguenze il suo principio informatore, il neorealismo cerca l'emozione estetica nelle cose più elementari: (sopra) un momento dell'episodio « Caterina Rigoglioso » di Amore in città. Talvolta invece dà importanza più che al dramma, alla diagnosi di esso, impostando il personaggio in una prospettiva ideologica: (sotto) da Caccia tragica di De Santis.





Nicole Berger e Pierre Michel Beck in un'inquadratura di Le Blé en herbe di Claude Autant-Lara. (A destra): Edvige Feuillère, la « Dame en blanc » che inizia il giovane Beck all'amore.

## ANCHE PHIL E VINCA HANNO"IL DIAVOLO IN CORPO"

IL FILM del giorno è evidentemente Si Versailles m'était conté, di Sacha Guitry: film che ha una grande importanza anche per ragioni non esclusivamente di indole cinematografica. Preferisco quindi parlarne un'altra volta: cosí si potranno attendere le reazioni del pubblico, della critica, degli storici e anche dei letterati, e si potrà confron-tarle e discuterle per trarne sia il significato del film che la morale dell'avventura.

Un'altra produzione importante è Le Blé en herbe di Claude Autant-Lara. E' necessario ricordare succintamente il tema del romanzo di Colette dal quale il film è tratto. Due ragazzi, Phil e Vinca, hanno l'abitudine di passare insieme le loro vacanze su una spiaggia della Bretagna: a quell'epoca hanno proprio compiuto i quindici anni: « Tutta la loro infanzia li ha uniti, l'adole-

scenza li separa ». Essi sentono confusamente di non essere piú dei ragazzi, stanno per diventare un uomo e una donna e percepiscono in sé il fermento di istinti dei quali non avvertono che il risveglio incomprensibile e doloroso. Phil fa conoscenza con una giovane donna, la "Dame en Blanc", che l'inizia all'amore e ciò che essa gli ha appreso il ragazzo l'insegnerà a sua volta, con logica inesperienza, a Vinca. L'infanzia di Phil e di Vinca scompare nel passato ed essi assistono ansiosi alla fioritura del loro

Autant-Lara aveva acquistato, dal 1948, i diritti di riduzione cinematografica del Blé en herbe. Nel momento in cui stava per mettersi al lavoro fu presentato un film di che sviluppa una trama alquanto rassomigliante. Chiesto un arbitrato da Colette e Autant-Lara, gli arbitri designati stimarono che non vi fosse plagio, ma soltanto incon-tro di idee generali. Lo stesso Leenhardt definí la situazione in una formula piena di modestia: « Il mio scenario — disse una storia piuttosto banale, mentre il libro di M.me Colette è una gran cosa ».

Ad Autant-Lara non restava altro da fare che lasciar passare un po' di tempo prima di intraprendere la trascrizione cinematografica di questa "gran cosa": attese cinque anni.

Certamente Le Blé en herbe, sul piano letterario è un'opera considerevole e il vo-

lerne trarre un film costituiva una intenzione ambiziosa e piena di pericoli. Come se l'è cavata Autant-Lara? I pareri sono divisi e non poteva accadere diversamente. Lo stesso principio dell'adattamento cinematografico di questo romanzo aveva suscitato delle animosità piú o meno franche, piú o meno decise. Ancora prima che il film fosse stato visto se ne chiedeva già la proibizione con il pretesto che se ne temeva « l' influenza pericolosa sulla gioventú ». Questa piccola campagna condotta in nome della « famiglia francese » ebbe come primo risultato quello di far classificare il film nella categoria di quelli « vietati ai minori di sedici anni ». Questa decisione assurda è stata poi annullata, ma non posso impedirmi di pensare che fra coloro che ora denigrano il film, ve ne siano certamente di quelli che sperano di provocare l'astensione di una parte del pubblico semplicemente pretendendo che l'opera di Autant-Lara non rispetta lo spirito del libro di Colette.

Per sapere quale valore possa avere questa obiezione è interessante riferire ciò che Colette ha detto del film. Ecco la dichiarazione fatta dalla celebre romanziera a un giornale letterario: « A 81 anni credevo d'aver dato tutto: ora m'accorgo che mi restano ancora parecchie cose da offrire. Cosí, Vinca e Phil, gai compagni da trent'anni, hanno smesso d'accompagnarmi: un grande regista ha loro prestato le sue ali, e fors'anche, in verità, la loro adolescenza è matura-ta col secolo. Deve essere questa la magia del cinema. Sta bene ».

Colette ammette quindi la trasposizione. Per far passare una storia dalle pagine d'un libro al grande quadro dello schermo è quasi sempre necessario (salvo nel caso di racconti pensati cinematograficamente, come il "David Golder" di Irene Nemirowsky) rifondere l'azione in considerazione del ritmo visivo che dovrà assumere. Alcuni sceneggiatori si spingono molto lontano in questo modo di "ripensare" un'opera letteraria,



ma non è di questi che ci dobbiamo occupare per il momento...

Per ciò che concerne Le Blé en herbe e Claude Autant-Lara (e senza dimenticare gli sceneggiatori e autori dei dialoghi Jean Aurenche e Pierre Bost) ritengo che il lavoro sia stato eseguito scrupolosamente. Occorre sottolineare anzitutto che il regista s'è ben guardato dal ricorrere alla sensualità equivoca, all'erotismo facile di cui alcuni suoi colleghi fanno una divorante (e profittevole) consumazione. L'avventura di Phil e di Vinca, che non ha in definitiva nulla di scabroso, resta collocata nell' atmosfera di purezza che le conviene.

La poesia che la penna di Colette le aveva conferito non è assente dal film: è espressa in modo sensibilmente diverso, ecco tutto. Occorre notare, d'altronde, che i dialoghi si attengono, per quanto piú è possibile, al testo del romanzo.

Una produzione di questo genere non può dipendere interamente dalle risorse della fotografia o del montaggio: la qualità dell'interpretazione vi riveste un' importanza di prim'ordine ed è lecito ricordare che Claude Autant-Lara è fra quelli che, nei nostri teatri di posa, sanno dirigere i loro attori.

Per la parte della "Dama in bianco",

— l'iniziatrice — egli disponeva di Edvige
Feuillère: colei che viene chiamata "la
gran dama del cinema" doveva apparire
agli occhi di Phil come "la donna", in tutta
la sua seduzione e il suo mistero. La Feuillère ha dato vita a questo personaggio con
un'ombra di stile teatrale, ma in modo molto convincente.

Phil è impersonato da Pierre-Michel Beck, il ragazzo che era stato notato in Le Garçon sauvage e che aveva affrontato in questo ruolo un duro lavoro di composizione. Si ha tendenza a dire che per lui era una cosa semplice perché ha l'età della parte: credo invece che, proprio per questa ragione, gli era piú difficile entrare nella parte preparata dagli autori: comunque se l'è cavata in modo soddisfacente.

Tuttavia la rivelazione è Nicole Berger, una ragazza che ha anch'essa l'età del suo ruolo e che, come debutto, doveva creare un vero personaggio. Essa è stata perfetta e poiché si trattava d'una prima esperienza si può dedurne che il suo talento è formato più d'instinto che di scienza; il che non è affatto un'apprezzamento sfavorevole, tutt'altro.

Criticato attualmente per diversi motivi, Le Blé en herbe è un film che acquisterà tutto il suo significato col tempo. Un tempo non molto lungo del resto: quando si esaminerà questo film senza curarsi d'altro all'infuori del suo valore cinematografico, si riconoscerà questo valore al suo giusto grado, che è molto alto.

A proposito di purezza e d'innocenza, abbiamo visto a Parigi un film molto curioso, intitolato La Rage au corps, e diretto da Ralph Habib. E' una storia di genere naturalistico ma è anche nello stesso tempo ciò che si potrebbe chiamare un film sociale. Esso prospetta però un caso che non è tale, patrocina un "dossier" che è vuoto.

Vi è una notevole differenza dall'argomentazione prodotta da André Cayatte in Justice est faite, in Nous sommes tous des assassins e in Avant le déluge (parleremo una prossima volta di questo film, che merita una notevole attenzione).

La Rage au corps è imperniato sul caso d' una ragazza "inesorabilmente trascinata dai suoi slanci sessuali", come dice uno dei miei colleghi. Cameriera nello spaccio di una impresa, questa Clara non ha pace finché non riesce a sposare il bel capo-cantiniere, Tino: durante un'assenza del marito però, è ripresa dai suoi famosi slanci e sta per andarsene con un altro uomo. Si tratta insomma d'una semplice storia d'amor carnale, ma lo sceneggiatore non se ne accontenta: egli vuole segnalare agli spettatori che vi è in questo fatto un caso da studiare

I due giovani protagonisti e la Feuillère in due altre inquadrature del film di Autant-Lara.

e che Clara non è volgarmente una "fille folle de son corps". Egli vuole precisare che si tratta di una malata e lascia capire che spetta alla società guarire questo genere di malattia. Moralità: occorre curare le ninfomani.

Non voglio stare a discutere la sostanza di questa storia e cercare se la ninfomania è realmente una malattia. Un giornalista parigino s'è presa la briga, a questo proposito, di effettuare una piccola inchiesta negli ambienti medici e gli si è press'a poco risposto: « I segni d'ossessione sessuale non rappresentano in nessun caso uno stato di malattia e non sono curabili come tali ». Questo basterebbe a dimostrare la futilità del soggetto scelto.

Il film, ci tengo a dirlo, è molto ben fatto: è una buona prova di realizzazione, di montaggio ed anche d'interpretazione: Françoise Arnoul, che impersona il personaggio di Clara, vi denota un sensibile progresso sulle sue precedenti interpretazioni. Ciò che vi è di grave — e di spiacevole — dal punto di vista cinematografico è che moltiplicando a proposito di qualsiasi pretesto i film che invocano la giustiz a sociale (o la medicina sociale) si finirà per danneggiare quelli che hanno veramente qualcosa da denunciare o da rivendicare. Il pubblico si stancherà delle produzioni che pretendono di "farlo pensare": ecco il pericolo.

Da parte nostra preferiamo un film come L'Etrange désir de M. Bard, di Geza Radvanyi, che non si lusinga di dimostrare ciò che occorre fare per cambiare la faccia del mondo, ma che presenta una situazione attraente. La storia di questo signor Bard — efficacemente impersonato da Michel Simon — che non vuole morire senza prima esser stato padre, senza aver conosciuto l'affetto d'un bimbo, è una delle migliori trovate fra le recenti invenzioni degli autori di scenari.

MARCEL LAPIERRE





### RETROSPETTIVE

## RAGAZZE IN UNIFORME

TRATTANDO un argomento fino allora inedito nel cinema, Leontine Sagan ammorbidisce i contorni di un messaggio polemico sino a farli combaciare col rovescio (o col negativo) di una situazione morale che un regista del Kammerspiel avrebbe senz'altro risolto in chiave di morbosità e di disperazione: la deformazione del "normale" ha qui una dimensione interiore e trova sbocchi, se pur pericolosi e proibiti, delicatissimi. Siamo nel clima delle "amicizie particolari". La Sagan sfuma gli sconcertanti paragrafi del suo "diario" offrendo

loro la sintesi dell'annotazione, la concisa tensione dell'appunto. (Dietro la macchina da presa, le donne sembrano avvezze a un modo di racconto, che analizza il particolare — venga esso dalla cronaca o dalla "memoria sofferta" — per giungere alla pregnanza di una narrazione schiva, drammatica e mossa).

Maedchen in Uniform è il primo passo, dopo la bufera espressionista, lungo il cammino di una coscienza vergine, fresca, che permane tuttavia sconvolta; tentativo che, imbevuto di consapevolezza retorica, non sa poi compiere il salto necessario per alzarsi fino alla sfera di verità finalmente limpide e coraggiose. Leontine Sagan accusa un sistema educativo di stampo militaresco; ma questo è poca cosa, per tanti problemi di complessa portata che il film aveva sollevato, lasciati in seguito in una zona ambigua, sia pure cristallizzati dalla mirabile castigatezza dello stile.

Manuela (Hertha Thiele) è vittima atterrita ma dentro di sé sente confusamente per che cosa soccombe: per l'affermazione di un sentimento che lei sola sente puro e necessario, anche "naturale". Manuela è veramente "quello che appare", troppo sincera per poter vivere in una comunità ipocrita o comunque rassegnata all'altrui ipocrisia. E' vittima, ripeto, inconsapevole ma, dal suo mondo ingenuo, comprende la necessità di un dialogo tra gli esseri. Sa di essere sola e vorrebbe scongiurare la solitudine mediante un affetto esclusivo, senza misura. Ed ecco la figura della giovane inse-gnante (Dorothea Wieck) che chiarirà il se-condo termine dell'equazione apportandovi peraltro un' immagine sfuggente, gettando involontariamente la fanciulla in un rimorso tanto piú amaro quanto piú ella non riesce a comprenderne la motivazione morale. E tuttavia prova orrore di sé dopo che le compagne, per ordine della direttrice, la allontanano.

Questa pietà per l'individuo la cui vera essenza viene stravolta dalla società inumana e ottusa, non assume toni violenti di protesta, non grida la sua giustizia; l'inquieta presenza del simbolo si restringe nella spasimante ricerca di una realtà chiara, senza equivoci. Leontine Sagan non sempre vi giunge, il suo sguardo non va molto lontano nel senso che il suo interesse pare legato alla folgorazione dell' attimo (pudicamente ma decisamente arrestato) piú che alla com-prensione di questo nella esatta universalità di un tema. Per ovviare al pericolo del frammento lirico, ricorre a soluzioni estre-me: per esempio, a un lieto fine di cui non v'era proprio bisogno dal momento che uno scontro — sia pure attutito e ovattato dal pudore di una psicologia sincera, da una parte, e dal mistero che avvolge la figura dell'insegnante, dall'altra — era già avvenuto tra le due "dramatis personae". La Sagan si mostra rigida, "programmatica" e parziale nella accusa ad una mentalità, a un regime spietati; reca controprove estreme, e ambigue. Atteggia a estatica immobilità il volto della Wieck (si veda il primo



(Sopra) Le due ragazze che, pudicamente abbracciate, discorrono alla finestra illuminata dalla luna, (Sotto) La Wieck trascorre come un mistero di bellezza tra i letti delle educande che aspettano il "suo" bacio della buonanotte che Manuela conclude in un appassionato abbraccio.









incontro con Manuela sulle scale, il primo indifeso sorriso) e lo fa trascorrere come un mistero di bellezza tra i letti delle educande che aspettano il "suo" bacio della buonanotte: la sequenza è sorretta da un ritmo allucinato, "già" onirico, ottenuto mediante un montaggio rapidissimo. Del resto tutte le sottili (in apparenza fragili) intuizioni formali del montaggio implicano una attenzione vibratile e nervosa ad un "dialogo" che, cosí com'è impostato, si ri-

Due inquadrature della sequenza della prova della recita (nella fotografia a sinistra, la Thiele).

Occorre tentare — dopo avere assunto Manuela come personaggio chiave — una diversa comprensione nei riguardi della "professoressa", che cerca un affetto a lei pure negato, senza sospettare il male che recherà alla piú sensibile tra le sue allieve? Per questa via incontriamo "un'idea" non risolta, liricamente grezza. Nonostante gli sforzi allusivi della Sagan e della interprete, il personaggio non tocca una reale consi-

Titolo originale: Maedchen in Uniform - Regia: Leontine Sagan - Supervisione: Carl Froelich - Soggetto: dal dramma « Gestern und Heute » di Christa Winsloe - Sceneggiatura: Christa Winsloe e F. D. Andam - Fotografia: Reimar Kuntze e Franz Weihmayr - Musica: Hansom Milde-Meisser - Interpreti: Dorothea Wieck, Hertha Thiele, Ellen Schwanneke, Emilie Unda, Hedwig Schlichter, Gertrud de Lalsky, Marte Hein, Lene Berser, Ilse Winter, Charlotte Witthauer, Erika-Margot Biebrach, Margarete Reschke, Annemarie von Rochhuasen, Ilse Vigdor, Barbara Pirk, Dora Thalmer - Produzione: Deutsche Film-Gemeinschaft, 1931.

vela insostenibile, e che il regista lascia ben presto cadere o almeno non risolve con quell'abbandono che si richiedeva. Direi che la sensitività della motivazione "fantastica" (turbamenti, languori, corse senza scopo, sguardi sfuggenti ecc.) contrappuntata dalla rigida disciplina della "caserma", trova compiuta espressione nel mesto gelo (a volte nello schema formale) delle povere creature costrette alla solitudine: siamo allora nei momenti più alti: la recita, il ballo, le due ragazze che pudicamente abbracciate discorrono alla finestra illuminata dalla luna.

stenza "pratica" e d'altra parte la sua umanità si arresta alle soglie del dramma. Invece Manuela raggiunge il simbolo di una condizione del sentimento, e non solo per il fatto che vive sino in fondo "l'esperienza" mentre l'altra deve tener conto della propria coscienza e della posizione di insegnante nell'istituto; permanendo in una ambiguità da cui non si scosta neppure quando sarà richiamata all'ordine dalla direttrice.

Che l'esperienza di Manuela debba intendersi come un sogno troncato a metà inevitabilmente — ce lo mostra il fatto che la fanciulla lo vive in misura "superiore", lirica, nella propria intimità e partecipando (dapprima) come un' estranea alla vita delle compagne (già, è l'ultima arrivata). Qui Leontine Sagan dà un'impronta personale all'intimismo psicologico del messaggio post-espressionista, immergendo il personaggio in una "morale" che non rifugge dal contatto con gli "altri" perché non teme nessuno, niente, tranne la morte del sogno, dell'io segreto. Paralizzato questo, sente — in modo opaco — di capire e di odiare il suo prossimo. La ferita è ben visibile anche se non ha un nome. Inizia il motivo "vero" della solitudine. Prima si trattava di inquietudine, di insoddisfazione nervosa. Ora è guerra dichiarata, tirannia insopportabile.

Manuela prende parte ai giochi delle compagne solo quando, bevuto un cattivo "punch", si esalta e grida la trovata felicità del vivere (*Ieri e oggi* è appunto il titolo del dramma da cui il film prende le mosse). Le altre ragazze evadono per burla — secondo il passo della gamba — in un regno di realtà appena mistificata, fatta di belle case, di giovanotti intraprendenti, di pranzi squisiti; scrivono lettere ai militari della caserma accanto, collezionano fotogra-

Il particolare delle labbra di una sorvegliante che si muovono a dare ordini ed i piedi delle ragazze che obbediscono prontamente, tende a creare con meccanica necessità un'atmosfera.





fie di divi, prendono parte alle recite domenicali del loro teatrino. Anche Manuela recita - è la piú brava - ma per inventare, rivivendola, la sua parte d'amore. Al culmine di questa ebbra certezza svelerà il "segreto". Angosciata dai consigli che adesso l'insegnante cerca di darle per condurla a sentimenti "normali", tenta di uccidersi. Verrà salvata in extremis, dal supplice coro delle compagne.

La dissolvenza - a ragione famosa del volto della Wieck su quella di Hertha Thiele, nella sequenza d'avvio a questa, mostra una funzionalità al mezzo espressivo, che d'altra parte affonda la sua intelligenza nella faccia solo esteriore del dramma, in una rarefatta oggettività, restando la molla interna avvolta in una opalescente incertezza. Il montaggio parallelo di talune sequenze, per descriverci la vita disagiata del collegio in contrasto con l'impeccabile austerità di chi lo manda avanti, ci sembra anche costretto nell'ambito di un non molto profondo espediente narrativo; in misura impercettibile, il particolare delle labbra di una sorvegliante, che si muovono a dare ordini ed i piedi delle ragazze che obbediscono prontamente, crea con meccanica necessità un'atmosfera.

Ma il film recava il pregio allora ineguagliato di un personaggio finalmente uguale a se stesso, ai propri gesti e alle proprie aspirazioni. Se questi gesti "la società" glieli impediva e se queste aspirazioni venivano spezzate e distorte, Manuela stessa sarebbe stata la prima - in seguito - a rimproverarsi, ad arrossire di sé. Siamo, come si vede, in un circolo chiuso: in un limbo governato dalle leggi della tragedia. Non si può affermare che venga in tal modo saldata una catena, dal momento che il primo anello di essa è simile all'ultimo. Per questo troviamo nel film una cosí potente unità di stile: dalla prima (per movimenti incerti, non so come spauriti, della "camera") all'ultima sequenza (per un delirante montaggio di primi piani) che sembrano invocare un perché al mistero dell'esistenza. I suggerimenti della scenografia e dell'illuminazione espressioniste potevano soccorrere lo spettatore nella ricerca; l' "occhio" della

Riportiamo, nelle quattro pagine che seguono, per cortese concessione della Cineteca Ita-liana — la documentazione fotografica della sequenza finale di Ragazze in uniforme. Hertha Thiele (Manuela) alla fine del drammatico colloquio con Dorothea Wieck esce dalla camera di questa e s'incontra con la direttrice (foto 1 a 5). La Wieck che s'era lanciata verso la porta come per richiamare Manuela (6) si trova di fronte alla direttrice che entra (7), Intanto fra le ragazze comincia a diffondersi l'apprensione per l'assenza di Manuela e le tre azioni - colloquio tra la Wieck e la direttrice (10, 11, 24, 25) allarme fra le ragazze (8, 9, 12, 13, 14, 20, 23, 26, 27, 28), maturazione del proposito di suicidio in Manuela (15 a 19, 21, 22) si alternano in montaggio parallelo fino alla acme in un crescendo di estrema tensione ritmata, nell'ordine, dalla sovrimpressione del volto della Wieck su quello di Manuela (29 a 33), dal tentativo di quest'ultima di tradurre in atto il proposito di suicidio (34, 35, 38), dal grido angosciato delle compagne che hanno scorto Manuela (36, 37, 39), seguito dal salvataggio (40, 41, 42). La direttrice, richiamata dal trambusto (43), stenta dapprima a rendersi conto di quanto è accaduto (44 a 51), finché, al rimprovero della Wieck (52), comprende il proprio errore e s'allontana, sconfitta (53 a 60).

Sagan è vitreo, lo sguardo assente e la "macchina" carrella entro spazi limitati, eppure pare che vogliano approdare a rive remote; il bianco-nero della fotografia è scandito su note metalliche e incandescenti, eppure ancora tra le nude pareti la "camecarpisce soffocate proteste che non sono soltanto quelle della disubbedienza alle regole della caserma (anche se questa rappresenta la vita; forse per questo). Manuela non può adattarsi all'assurdo ritmo e inconsapevole si ribella addentrandosi sempre piú nei meandri incontrollabili della propria evasione. Di conseguenza, deve sopportare il peso di una tragedia senza nome, tirare le somme di innominati errori altrui; e sempre senza rendersene conto. Ora, non c'è tragedia se il personaggio non ha coscienza di sé (o almeno, non questo genere di tragedia); il film si risolve in un enigma; il linguaggio dà concretezza di atmosfera e di ritmo a ciò che per natura siede schematico al limite del dramma, mai toccandone la catarsi se non per bisogno di liberazione contingente. Questo il fascino ambiguo del film, la sua colpa. Lo spettatore legato a interessi materiali, è alla fine costretto a porsi domande cui il film non saprà mai rispondere; perché altrimenti non avrebbe ragione d'essere.

Il cerchio del "paradosso" si restringe. Se Manuela si fosse uccisa, avremmo conosciuto l'entità di un "peccato". Con la soluzione ottimistica invece, la sua presenza purissima vale a scoprire il male d'un mondo corrotto da leggi oscure che preferisce ignorare la stortura delle coscienze a patto che esse non si mettano in luce. Eppure questo è un processo senza giudice, nel senso che all'imputato non vengono mosse precise accuse ma solo retoriche specificazioni di colpa. Manuela non si difende, questa impotenza fa parte in misura naturale dell'atmosfera ossessiva: si spiegano le brevi sequenze, il montaggio rapido, il tono unitario del film spietato e struggente: spietato in una condanna troppo facile, struggente per una tenerezza sempre vaga, sempre misteriosa.





Due altri momenti del film; (sopra) la direttrice (vista di spalle) tiene rapporto alle insegnanti ed alle alunne; (sotto) un'inquadratura della sequenza della toeletta serale delle ragazze.











ALLA FINE della prima settimana del Festival di San Paulo - un vero tour-deforce per il caldo tropicale e per il numero stragrande delle proiezioni che si susseguono per tutta la giornata e buona parte della notte - appare fin d'ora già evidente che questo avvenimento internazionale rimarrà un fatto memorabile nella storia dei Festival, anche se nessuno dei film presentati potra forse vantarsi di un successo paragonabile a quello di Rashomon o di Les Jeux interdits.

Ciò che distingue questo Festival da ogni altro è soprattutto l'interesse che suscita come genuina manifestazione d'arte nonché il piú sincero entusiasmo degli organizzatori. Anche se l'occasione della mostra cinematografica si è presentata nella ricorrenza del quattrocentesimo anniversario della città e il governo brasiliano e l'amministrazione cittadina abbiano perciò offerto la notevole somma di venti milioni di cruiseros (circa 400.000 dollari) agli organizzatori, questi si sono ben guardati dal pre-



sentare l'avvenimento come una manife-

stazione semplicemente turistica.

L'entusiasmo da parte degli organizzatori è stato tale e tanto che come naturale e logica conseguenza ha avuto un programma cosí sostanzioso, e persino sovrabbondante, da richiedere agli spettatori - che non chiedevano di meglio — eccezionali doti di resistenza e d'attenzione. Si può dire, senza tema di smentita, che sia il Festival piú generoso, mai visto neppure

in Europa. Le inevitabili pecche, semmai, le immancabili lacune devono essere con-siderate alla stregua di quelle "febbri di crescita" che denotano piuttosto la vitalità e la giovinezza di un organismo - e sono state ampiamente ricompensate dallo straordinario impegno, dalla gran buona vo-lontà di tutti, indistintamente, i compo-nenti dell'organizzazione.

Come prima constatazione di fatto si osserva che non si tratta di un Festival, ma di sei, sette Festival che si svolgono contemporaneamente. Accanto al Festival propriamente detto, con due spettacoli giornalieri nel modernissimo Cine Marrocos (2000 posti, aria condizionata, ecc.), hanno luogo le manifestazioni delle cosiddette « Giornate Nazionali » nelle quali al Cine Arlequin (1800 posti) vengono proiettati dei film che soddisfano alle esigenze di un mercato piú che altro commerciale. Fra i film italiani, presentati all'Arlequin, sono stati particolarmente apprezzati: Puccini, Napoletani a Milano, Altri tempi, Lucrezia Borgia, Villa Borghese, I Vitelloni, Vestire gli ignudi; gli incassi registrati sono stati inferiori solamente a quelli dei film francesi.

C'è poi la mostra retrospettiva denominata « I grandi momenti del cinema mondiale ». I film italiani presentati a questa speciale mostra furono Cabiria e Assunta Spina. Nella stesso « Museo d'arte moderna », ch'era la sede di questa mostra, seguiva ad ogni proiezione una conferenza o, per meglio dire, un commento di Henri Langlois, André Bazin, Gianni Comencini

di fronte a un folto pubblico intellettuale. E c'era anche il « Festival dei Film per ragazzi » di cui la "animatrice principale" era, come sempre in questi casi, Sonika Bo. Piú di cinquantamila ragazzi si sono in tal modo divertiti a queste rappresentazioni, distribuite fra i vari cinematografi della città, e specialmente nei rioni piú popolari.

Un pubblico diverso dal solito pubblico cinematografico era quello che affluiva al Festival of Scientific Films, presieduto da Jean Painlevé. La stampa brasiliana ha dato molto risalto alle dichiarazioni del Presidente della International Federation of Scientific Film Producers ed ogni sua lettura era attentamente seguita da un pubblico di competenti.

Una manifestazione che ha ottenuto un successo straordinario è stata la « Retrospettiva di Eric von Stroheim ». In una epoca in cui la nuova generazione conosce appena di lui il suo volto d'attore - « l'uomo che ognuno vorrebbe odiare », com'era chiamato in America — è stata un'idea ec-cellente, quella di far conoscere in questo Festival anche l'altro aspetto di un von Stroheim regista, produttore, scrittore cinematografico. La presenza di Erich von Stroheim, venuto con la moglie — l'attrice Denise Vernac — ha reso piú caloroso il suo successo personale. Non si avrebbe mai immaginato che tanta gente volesse assistere alla proiezione di certi film come Greed, Foolish Wives (« Femmine folli »),

(In alto) Il cinema «Marrocos» nel quale si svolge il Festival. (Sotto) Alla Mostra retrospettiva è stato presentato Cabiria del quale diamo una foto (l'esercito d'Annibale passa le Alpi).



Queen Kelly, che erano considerati film "maledetti" per la scarsa accoglienza ricevuta, e ch'erano stati negletti per lunghi anni; soprattutto sarebbe sembrato assurdo immaginare che questa gente rimanesse veramente entusiasta dell'arte di von Stroheim e del suo senso drammatico.

Il piú grande successo si registrò la sera della presentazione di *The Wedding March* (« Sinfonia nuziale »), un film che anche oggi lascia stupefatto il piú esigente dei critici. L'unica copia di questo capolavoro, non si può chiamarlo altrimenti, per molti anni si ritenne che fosse andata perduta. Soltanto alcuni anni or sono un critico ci-



(Sopra) Erich von Stroheim in The Wedding March, presentato al Festival di San Paulo, con l'accompagnamento della musica originale (Sotto) Un'inquadratura dello stesso film.



Altro film italiano presentato alla mostra retrospettiva di San Paulo: Assunta Spina (1915).

nematografico di New York, Thomas Curtiz, scoperse per caso le bobine di tutto il film, le acquistò e le diede a von Stroheim come regalo per un suo compleanno. Più tardi, un altro suo amico riuscí a scovare anche la musica originale che aveva accompagnato il film, e nonostante le pessime condizioni in cui si trovavano i dischi e la celluloide del vecchio film, si riuscí tuttavia a farne un'edizione sonorizzata. A distanza di ventisei anni dalla prima rappresentazione, The Wedding March, fu presentato al Festival di San Paulo, e, per la prima volta, in edizione sonora, come se fosse una anteprima mondiale.

La rappresentazione doveva aver inizio alla mezzanotte, ma sin da un'ora prima la strada davanti al teatro era già completamente affollata. Quando si venne a sapere che il film che si stava proiettando non sarebbe terminato prima dell'una, non una persona se ne andò via, e quando finalmente all'una e mezza le porte furono spalancate la vastissima sala si riempí nello spazio di pochi minuti. Accolto da un applauso scrosciante, Eric von Stroheim appariva emozionato e commosso e poté dire soltanto poche parole. Alla fine, allorché il pubblico non stanco di applaudire entusiasticamente dovette tuttavia uscire, erano passate le quattro del mattino.

Un altro successo senza precedenti lo riportò il pioniere del cinema, Abel Gance, la sera in cui presentò le scene rimastegli del suo colossale *Napoléon* che, fra l'altro, riesce a dimostrare in modo convincente come lo "schermo a trittico" abbia preceduto, nella mente di Abel Gance, di ben trent'anni l'idea del "Cinerama".

Fu in tale occasione che, calmatosi un momento l'entusiasmo del pubblico per Gance, Henri Langlois trovò forse la piú esatta definizione di questa mostra del cinema. « Il Festival di San Paulo — disse — non è un Festival della tecnica: è un Festival dello spirito ».

Naturalmente, il Festival non si esaurisce con gli spettacoli, ma ha anche tutto un suo contorno mondano di grandi ricevimenti, di piccoli cocktails, di feste, di lunghi e tenaci assedi dei cacciatori di autografi (e ne sanno qualcosa Jeannette MacDonald, Michel Simon, Errol Flynn, per non citare che due o tre attori fra i tanti intervenuti).

Ma qui si voleva soltanto presentare il Festival di San Paulo; delle feste e dei fasti se ne parlerà in un altro articolo.

FRANCIS KOVAL



## SISTEMATA LA ROMANA ZAMPA PENSA ALL'ARTE D'ARRANGIARSI

CARLO PONTI sta realizzando il suo sogno di produttore e nel teatro n. 1 degli sta-bilimenti Ponti-De Laurentiis, Adriana, la prostituta romana creata da Alberto Moravia, rivive le sue giornate, le sue angosce, i suoi amori e i suoi tormenti. La interpreta Gina Lollobrigida e la dirige, per lo scher-

mo, Luigi Zampa.

La realizzazione cinematografica de La Romana era infatti un progetto che Carlo Ponti aveva in mente da anni. Più volte si era tentato, affidando le pagine di Moravia a questo o a quel gruppo di soggettisti e sceneggiatori, di ottenerne un copione che lasciasse integro da un lato lo spirito del romanzo e che dall'altro potesse passare tra le maglie, spesso non larghe, della censura italiana. Ma la duplice preoccupazione aveva sempre arrecato problemi difficilmente

superabili.

« Io credo — ci dice Zampa in una breve pausa fra un'inquadratura e l'altra, mentre Serafin dispone le luci e Gina Lollobrigida ripassa le battute, — che le difficoltà in-contrate in passato per la riduzione de La Romana dipendessero soprattutto da una vecchia concezione secondo la quale il testo di un romanzo va completamente rielaborato e modificato per offrire possibili e plausibili argomenti all'occhio della macchina da presa. Con Moravia e Bassani, invece, abbiamo cercato, per quanto possibile, di at-tenerci con fedeltà al testo proposto, smussando naturalmente qualche spigolo, soprat-tutto per motivi di censura e di opportunità, stringendo i tempi e sacrificando qualche episodio secondario nell'economia della vicenda, ma attenendoci per tutto il resto all'intelaiatura del romanzo, nella sua atmosfera, nella sua struttura, nella sua psicologia e nei suoi personaggi.

« Del resto, lo stesso romanzo ci offriva, fortunatamente, delle scappatoie per non incorrere nelle ire della censura. Moravia presenta la sua storia in prima persona, nella rievocazione di Adriana e il film seguirà la medesima via. Anche per lo schermo Adriana è una donna di una quarantina d'anni che ricorda la sua vita, ma noi ricorreremo, ovviamente, assai spesso alla voce fuori campo, ogni qual volta la cosa sembri opportuna per questo o quel motivo.

«Se si eccettua questa difficoltà, che attiene del resto al contingente e all'opportuno e non alla sostanza, non ho incontrato, almeno teoricamente, gravi difficoltà nel trasportare sullo schermo le pagine di Moravia. Questo, perché io penso che il cinema, come il teatro e come il romanzo, non richieda null'altro di fondamentale se non l'esistenza dei personaggi, la loro completezza, la loro plausibilità nella gamma delle loro reazioni e nella precisa definizione dei loro caratteri. Se questi esistono veramente, e non

c'è dubbio che per i personaggi di Moravia sia così, non è detto che il cinema necessiti, pur sempre nella esigenza di un linguaggio particolare, di un testo appositamente scritto e studiato per le esigenze della macchina

« Io credo, d'altra parte, che Moravia sia un narratore molto adatto al cinema. Perché non è vero che la materia prima del testo cinematografico stia nella vistosità, o almeno nell'evidenza immediata dei fatti. Se esistono personaggi e caratteri, i fatti si trovano, sono la necessaria e logica conseguenza dell'esistenza di personaggi veri. Quando si parla della crisi dei valori nei film di Hollywood, io ritengo che le ragioni di crisi vadano cercate appunto qui. Nel sopravvalu-tare l'azione, nel costruirla, sia pure secondo tutti i più corretti canoni di un concatenarsi di eventi, senza riuscire a fornirla di un significato drammatico, proprio perché poggia su personaggi gratuiti e appena ab-bozzati, su caratteri non definiti e spesso poco plausibili, con una carica di umanità e di verità insufficienti.

« I personaggi non devono essere anonimi, non devono essere personaggi qualsiasi, scelti a caso, ma devono essere quei personaggi: non figure che assistono alla vicenda perché questo non è possibile, mai. Sono i personaggi e i caratteri a condizionare la vicenda, a fare che essa sia quella e non una altra, a darle logica plausibile e sincerità. Io ho sempre cercato modestamente di fare questo: di ricostruire un'epoca e un costume non portando in evidenza fatti clamorosi o anche solo tipici, ma immaginando e descrivendo personaggi che riflettessero in loro stessi lo stato d'animo, i problemi e il clima di un'epoca. Questa dev'essere, nella preparazione di un film, la preoccupazione maggiore. Tutto il resto viene in gran parte da solo, o quasi.

« Nel caso de *La romana*, beninteso, non ho creato i personaggi, non li ho immaginati, me li sono trovati già dinanzi, belli e costruiti. Il film che ne risulterà, dunque, sarà un po' meno di Zampa e un po' più di Moravia, ma questa è la meta che io ho creduto, in tutta onestà, di dover persegui-re. Perseguire anche sacrificando un po' di



Gina Lollobrigida e Alberto Moravia durante la lavorazione de La Romana di Luigi Zampa.





Interno. Casa di Adriana (notte)

92. Adriana entrando dall'ingresso va ad affacciarsi cautamente nella stanza da lavoro.

Adriana tace.

93. La madre le lancia un lungo sguardo significativo. Adriana tace imbarazzata. La madre dopo un attimo dice:

94. La madre porge ad Adriana un piatto con qualche cosa da mangiare. Adriana, esasperata:

95. La madre la guarda un lungo momento in silenzio e poi risponde con minacciosa serietà:

o6. Adriana stizzita e addolorata:

La madre ride.

97. Adriana irritata:

Duramente: Dissolvenza. LA MADRE. - Come mai cosi tardi? Dove sei stata?

LA MADRE. - Adesso sono sicura che Gino non ti sposa più.

ADRIANA. - Perché dici questo? LA MADRE. - Lo sai benissimo! Adesso mangia.

ADRIANA. - Io non mangio se prima non mi dici quello che pensi. Perché fai quella faccia contenta?

LA MADRE - Io non faccio nessuna faccia.

ADRIANA. - Si che la fai.

LA MADRE. - Visto che vuoi saperlo, sta' a sentire: Gino non ti sposerà più perché quello che voleva lo ha già avuto. Si divertirà con te, non ti darà neanche uno spillo da quel morto di fame che è e alla fine ti pianterà!

ADRIANA. - Non è vero, non è vero!

ADRIANA - Lo so; tu non vuoi che io mi sposi! Tu vuoi che mi metta a fare la vita! Ecco cosa vuoi.

LA MADRE. - Io volevo solo che tu stessi bene. Ma ora, ammazzati!



amor proprio e un po' della mia autonomia. E rinunciare in parte alla propria autonomia non significa, almeno in questo caso, scaricarsi di una equivalente parte di re-sponsabilità. Anzi il contrario, perché bisogna porsi il problema della resa fedele di personaggi altrui, di un mondo poetico altrui, anche se a me spetta di portarlo sullo schermo. Difficoltà tanto maggiori, quanto è più importante il romanzo. Fosse un romanzo da quattro soldi — aggiunge Zampa con una punta di malizia — il regista ne fa quello che vuole, ma di fronte a un'opera come questa di Moravia, bisogna agire con cautela e rispetto massimo del testo. E, se teoricamente, come ho detto, non esistono difficoltà precostituite, al momento di realizzare la scena sorgono problemi tutt'altro che indifferenti nel rispetto dello spirito e del significato di un'opera letteraria di così alto valore.

«Del resto a me interessa — conclude Zampa — portare sullo schermo un'epoca e una atmosfera. E che questa sia di Moravia o di Zampa o di tutt'e due, non ha importanza. L'importante è che il pubblico la riconosca vera e reale, e se così sarà, riterrò la mia fatica positiva e fruttuosa ».

Zampa parla piano, sottovoce, con l'aria di chi esprime idee semplici e ovvie, come se lui fosse un commesso viaggiatore molto timido. Sono appunto modestia e semplicità che lo distinguono fra i registi italiani, modestia e semplicità che non lo abbandonano mai, nemmeno quando si trova dietro la macchina da presa, questo strumento che, nella concezione dei più, dovrebbe distinguere un gruppo di uomini dagli altri e renderli simili agli dei, o, almeno, ai despoti.

Zampa considera il cinema e se stesso come dei mezzi per dire qualche cosa. Non afferma estetiche trascendentali e tende sempre a portare in ombra il suo contributo al cinema italiano. Eppure, quasi senza averne l'aria, Zampa naviga da ormai parecchi anni, con sicurezza e tranquillità, nel difficile mare del costume, contemporaneo e





tutta la sua opera pare omogenea e, salvo qualche film di minore impegno, unitaria. Nella cordialità e nell'umanità dei suoi personaggi, traspare sempre chiara e visibile una posizione morale e un giudizio non in-

terlocutorio.

Per questo i personaggi di Moravia, questi personaggi dannati dalla loro stessa umanità, sono personaggi assai vicini al mondo poetico di Zampa. È in Zampa troveranno, io credo, quegli accenti di verità e di sincerità che altri, persi in un elegante gioco intellettualistico, non hanno saputo conservar loro trasportandoli dalle pagine di un libro allo schermo.

Zampa ci parla ancora dei suoi progetti.

(Sopra) Tre scene del film. (In basso) Luigi Zampa e l'operatore Serafin dirigono una ripresa.

Dirigerà, quest'estate, L'arte di arrangiarsi da un soggetto di Ennio Flaiano. Il film, che avrà per protagonista Alberto Sordi, racconterà nel corso di trent'anni la storia di un italiano che si arrangia, che cerca di passare indenne, con la sola forza della sua furbizia e delle sue trovate, attraverso le guerre e i dopoguerra.

Anche Gina Lollobrigida ci parla dei suoi progetti. Ma prima ci conferma di sentirsi un po' in famiglia interpretando, per la seconda volta, un personaggio di Moravia, di ritrovare in Adriana, la romana, tanti atteggiamenti, tante reazioni di Gemma Fore-

si, la provinciale. Gina sarà poi nuovamente al fianco di De Sica in Re, regina e reginella, un film che Camerini dirigerà a Napoli rievocando un episodio dei Borboni e più avanti sarà l'eroina di Resurrezione di Tolstoi in un film francese.

Intanto, in un giorno di esterni, a piazza del Popolo, è stato necessario chiedere rinforzi alla polizia per trattenere la folla che, pur abituata da anni a vedere strade e piazze di Roma abbagliate dai riflettori, si accalcava minacciosa intorno alla troupe de La romana per vedere da vicino la bella protagonista.

PAOLO DI VALMARANA



### FORMATO RIDOTTO

### ORGANIZZARE I CINEAMATORI

Pensiamo di iniziare questa puntata riportando per intero la lettera del cineamatore di Fano, Anchise Moriconi: « Sono fra quelli che aderiscono al cine-club non per snobismo ma spinti dall'autentica ed effettiva passione per il cinema, intesa questa nel senso che, se i miei prossimi lavori dovessero riscuotere un particolare interesse dalla Commissione del noto concorso della FEDIC e dalla stampa, mia intenzione sarebbe senz'altro quella di entrare a far parte della schiera dei professionisti e non certo di continuare a sacrificarmi economicamente, come sto facendo quest'anno, senza un risultato concreto.

"Fatta questa premessa, a mio parere oltremodo chiarificatrice, ritengo errato organizzare il noto concorso FEDIC a Montecatini, quando i cineasti veri, quelli, per intenderci, di professione, stanno dalla parte opposta. Di qui la ragione per cui quei cineasti ignorano che ci siamo anche noi e che certo non lavoriamo per passare bellamente il tempo.

« Scegliere quindi Montecatini, come luogo di cura, va bene, ma per un concorso importante come quello della FEDIC (perché pista di lancio di nuovi cineasti) non ha senso, se non per altre ragioni, ma che non hanno niente a che fare con la immissione di nuovi elementi nel cinema.

« Penso allora che il luogo ideale (ad es.) sarebbe Roma, dove, in effetti, il cineamatore vedrebbe schiudersi qualche possibilità, in quanto potrebbero presenziare alla rassegna quelle personalità che svolgono l'attività cinematografica e che indubbiamente, con occhio esperto, individuerebbero quelle forze giovanili utilizzabili nell'ambito più vasto, anziche lasciarli isterilire nella ristretta cerchia di un cine-club.

« Ripeto che, a mio giudizio, il concorso annuale FEDIC deve costituire la pista di lancio per nuovi elementi e questi devono essere conosciuti non dalla coppia di sposini che si trova per caso in quel periodo a Montecatini, ma da questo o quel produttore che, trovando interessante l'autore tizio, possa scritturarlo o almeno consultarlo circa le sue idee e i suoi progetti.

"Se la mia idea, che credo sensata, sarà ritenuta degna di considerazione, la prego di pubblicarla nella rubrica della rivista "Cinema" e proporla anche al comm. Marconi, Presidente della FEDIC».

Moriconi rivela un ragguardevole entusiasmo ed allo stesso tempo una troppo ottimistica visione del nostro mondo cinematografico, ed in questo faccio entrare anche il movimento dei cineamatori.

In verità, da parte della FEDIC è stato chiesto ai partecipanti all'ultimo concorso se avessero obiezioni da porre circa la scelta di Montecatini, quale località per l'annuale riunione. Nonostante il caldo insopportabile che grava su Montecatini ai primi di luglio ed il pubblico annoiato e sprovveduto e non certo desiderabile e che assiste alle proiezioni, nessuno ha fatto delle proposte concrete. Il suggerimento quindi di Moriconi di trasferire a Roma il concorso FEDIC è da prendere in considerazione. E' bene sin d'ora però che Moriconi ed altri, che la pensassero come lui, sappiano che la partecipazione di « personalità che svolgono l'attività cinematografica » non sarebbe così proficua e varia come sembrerebbe logico a chi non conosce l'ambiente cinematografico.

I vari dottori, avvocati, commendatori della nostra produzione non mancherebbero certo di far atto di presenza, non mancherebbero di rivolgere parole di elogio, di concedere ampi sorrisi e strette di mano, ma quanto ad individuare le « forze giovanili utilizzabili nell'ambito più vasto », francamente, ne dubitiamo.

C'è però un produttore, Michele Tufaroli, che possiamo ormai considerare una istituzione della FEDIC, il quale ha istituito un premio di centomila lire per il miglior film su tema obbligato, scelto questo attraverso un concorso per soggetti cinematografici. Ma l'infelice Tufaroli non trova nella FEDIC riscontro alla sua buona volontà. Nello scorso anno, su circa quaranta cine-club, solo due parteciparono al premio Tufaroli. Quest'anno il soggetto prescelto dalla FEDIC è così insulso da non incoraggiare certo i cineamatori alla realizzazione, Riteniamo inutile la sua integrale pubblicazione; i cineamatori che lo volessero conoscere possono prenderne visione presso i cine-club o

richiederne copia alla FEDIC (via S. Susanna 17, Roma). In breve: i soldati escono in "libera uscita". L'attendente del colonnello ne porta a spasso il cane lupo. Va in periferia, si siede su di un prato a leggere il "Calcio illustrato" e lascia libero il cane. Arriva l'accalappiacani, prende il lupo al laccio. Disperazione dell'attendente e fermo proposito da parte dell'accalappiacani di compiere il suo dovere. La commozione ha però il sopravvento ed il cane è liberato. Felice, l'attendente ritorna in caserma col cane al guinzaglio...

Fino a che i cineamatori continueranno a render cosi pessimi riscontni alla buona volontà di Michele Tufaroli non si può certo sperare che questo isolato e coraggioso produttore abbia presto dei col-

leghi a fianco.

Interessante è pure la lettera del cineamatore di Marghera, Giorgio Frezza, della quale citiamo un passo: « A me piace sentir dire dalla Presidenza della federazione che le sorti dei cineamatori le stanno a cuore, ma dal periodo in cui sono iscritto non ho mai sentito parlare e neppure visto che qualche cineamatore passasse al professionismo per mezzo della FEDIC (se ci fosse qualcuno che mi potesse contraddire lo pregherei di farsi vivo e gliene sarò grato).

« Senza voler insistere, parlando tra noi, posso dire che c'è della gente che se lo volesse veramente potrebbe aiutare qualche cineamatore che se lo merita: non voglio parlare dei giovani cineamatori, degli ultimi arrivati, ma dei pionieri della FEDIC. Ho constatato una cosa sola: se un cineamatore vuole passare al professionismo deve farsi da sé, con i propri denari, con i propri sacrifici; come può un cineamatore far ciò? lo credo mail O forse sí, se questo cineamatore ha i parenti in grado di mantenerlo e in piú offrirgli in "dono" molti denari. Solo in questo modo si può far qualcosa. Allora, io penso, che cosa facciamo noi alla FEDIC? ».

La FEDIC ha espressamente dichiarato di non essere il Centro Sperimentale e non cura il collocamento degli elementi migliori: non è il caso di chiedere questo alla Federazione, almeno al momento attuale, La FEDIC però (intesa come associazione di giovani e non come organismo burocratico), può assumere una parte importante nella vita cinematografica italiana. A Montecatini si riunisce ogni anno un certo numero di cineamatori; nei giorni di permanenza nella città termale si intrecciano lunghe e proficue chiacchierate, nelle quali il cinema funge da deus ex machina. Al termine della permanenza le conversazioni però continuano sia attraverso una varia corrispondenza, sia attraverso incontri occasionali o voluti. I progetti si moltiplicano di anno in anno, e quasi tutti sono fondati su serie riflessioni e studi pratici. Il denaro però è l'insuperabile ostacolo, ed inoltre si sente pure la mancanza di una organizzazione, di una direzione che colleghi tutti e passi all'azione. La FEDIC offre la grande occasione a tali incontri, ma non ha veste per attuare quanto i cineamatori escogitano. Dovrebbero i cineamatori stessi organizzarsi nell'ambito della FEDIC, costituendo un comitato d'azione.

GIORGIO TRENTIN

Cinquant'anni di cinema italiano, a cura di Luigi Malerba e Carmine Siniscalco, con testi di E. Fer-

dinando Palmieri, Ettore M. Margadonna, Mario Gromo e prefazione di Luigi Chiarini. -Roma, Edizioni d'Arte Carlo Bestetti, 1953.

Un bel giorno non ci lamenteremo piú della scarsezza della bibliografia riguardante il cinema italiano. I contributi alla sua storia stanno accumulandosi con ritmo accelerato. E l'editore Bestetti è tra i più solerti nel darli alle stampe, con tutte le cure di chi è, come lui, specializzato in pub-blicazioni d'arte. Dopo "Cinema Italiano, oggi". 'Cinquant'anni di cinema italiano', che riprende la formula, diciamo cosí, antologica, con qualche maggior ambizione sistematica da parte dei singoli collaboratori. Ai quali è stato affidato il compito di studiare la storia del cinema italiano fin dalle sue origini. Poiché - dice Bestetti in una avvertenza - il grande interesse suscitato dai nostri film nel mondo ha implicato la necessità di « ricominciare il discorso dal principio, non puntare più sul fenomeno del neo-realismo, ma andare alla ricerca di tutti gli elementi necessari per una identificazione storica di questo cinema ». E tuttavia, non si è voluto mirare alla compilazione di una vera e propria, completa storia, ma « dare piuttosto la piú ampia possibilità agli studiosi e ai lettori italiani, ma soprattutto stranieri... di individuare ciascuno secondo il proprio senso critico e obiettiva coscienza la storia del cinema italiano ». Subito dopo, la prefazione di Luigi Chiarini sottolinea i precedenti storici del neo-realismo in Italia e l'esistenza di una feconda tradizione del nostro cinema: « ...nel suo insieme il panorama che ne viene fuori ci sembra mostri a sufficienza come la fortuna del cinema italiano non sia frutto di improvvisazione o sorte benevola, bensí trovi salde radici in un assiduo e intelligente lavoro di parecchi decenni, durante i quali molti furono a dare un contributo d'ingegno non indifferente ».

Il volume è suddiviso in tre parti. La prima abbraccia il periodo 1904-1930 ed è affidata ad Eugenio Ferdinando Palmieri. Si intitola "Vecchio cinema italiano", e non a caso, in quanto il titolo ripete quello dall'autore attribuito ad un suo volume, uscito nel 1940 e rimasto a tutt'oggi fondamentale per quanto concerne la prospettiva storica del nostro schermo muto, sia sotto il riguardo estetico, sia sotto quello del costume (da un punto di vista informativo, esso trova la sua integrazione nella "Storia del cinema muto italiano" di Maria Adriana Prolo, il cui secondo volume, pronto da anni, non ha putroppo visto la luce a causa del fallimento dell'editore). In effetti, l'attuale sag-

gio del Palmieri costituisce una sorta di riepilogo, di "indice" del volume del 1940, e in ciò risiede il suo li-

mite. Scritto con penna agile, scintillante, dall'immediato sapore evocativo di un clima, esso
fornisce un'immagine sommaria, ma esauriente,
della fioritura italiana del "muto", attraverso i
suoi "generi" basilari, non senza, tuttavia, tramutarsi spesso in un elenco di titoli, di per sé
limitatamente indicativi. Il saggio è stato contenuto entro dimensioni abbastanza modeste, cosi
che le date puntualizzatrici non vi abbondano, e
un'analisi più o meno diffusa è riservata soltanto
a pochissime opere. D'altronde, il Palmieri sembra
alieno, sovente, dallo sbilanciarsi con la formulazione di un giudizio suo personale (scrupolo forse
derivante dall'impossibilità di rivedere le opere
per un controllo di remote impressioni) e preferi-

sce riferire opinioni altrui, valendosi anche del suo prezioso corredo di riviste dell'epoca e di altro materiale documentario, Non mancano, comunque, le sintesi critiche nascenti da un gusto vigile, da un senso colorito della definizione storica. Le relazioni tra cinema e costume vengono colte con sagacia: « Splende, sull'Italia di Giovanni Giolitti, la suprema, divina Borelli. Le ragazze si fanno tingere i capelli in giallo-rosso e fotografare con le mani allacciate sotto il mento. Le dame si avvolgono in vesti fluenti. Le piccole borghesi si atteggiano a sdegnose o a stanche ». Non mancano impegni precisi, come quello riguardante la valutazione del peso dell'attore in quei vecchi film; a questo proposito certe affermazioni del Palmieri possono essere discusse (« Pensiamo al gesto come a un elemento del linguaggio, non come a un'altra espressione del costume. »; « Rinasceva, davanti alla macchina, il prodigio tutto nostro della Commedia all'improvviso. »), ma non sono prive di suggestione. Noi troviamo arrischiato il legame

opere, tende immediatamente a degenerare in maniera); ma riconosciamo in simili affermazioni l'antico amore del Palmieri per la tradizionale, splendente vicenda dei comici italiani. E ancora un'intuizione acuta: « Necessario è notare, adesso, che le definizioni "film borghese" e "film naturalista", o "verista", non si rivolgono al contenuto — immutato — ma all'ambiente ». E ritrattini ra-

con la Commedia dell'Arte, che lo storico crede

di poter stabilire, troviamo benevola quell'inter-

pretazione del gestire eccessivo come fatto di stile,

di linguaggio, e non di costume (lo stile, in quelle

pidi, succosi, esemplari: penso a quelli dedicati ai grandi amatori, « tutti con il frac vasto e ondoso » o a quello di Oreste Bilancia (« Aveva un

(Continua in terza di copertina)

### UNIVERSITÀ E CINEMA

Giacomo Gambetti, collaboratore della "Rassegna del film" e di altre riviste di cultura cinematografica, apre con questa lettera gli interventi sull'articolo di Ernesto G. Laura Un atto culturale, pubblicato nel n. 126 di "Cinema".

Caro Laura,

sono naturalmente d'accordo con te sul fatto che i C.U.C. siano « iniziative ricche di fermenti sollecitatori di una nuova cultura », ma colgo nello stesso tempo l'occasione per portare elementi di discussione a quel discorso « che intendiamo fare », per chiarirne aspetti ed esigenze.

E' certamente un dato di indubbio significato il fatto che i C.U.C. siano sorti e che prosperino con una certa fortuna ormai da qualche tempo, ma rimane ancora il dubbio legittimo che essi esistano più per l'iniziativa di pochi, e vivano poi per l'incontrarsi di favorevoli circostanze non del tutto rassicuranti, che per la rispondenza effettiva di vere esigenze. Cioè, il livello degli interessi culturali degli universitari è tale da far ritenere il sorgere dei C.U.C. un fatto compiutamente



Carlo Lizzani a Firenze in occasione della "prima" del suo film Cronache di poveri amanti. In tale occasione il CUC Firenze ha pubblicato un interessante opuscolo ed ha organizzato una apposita proiezione del film con abbinato un dibattito cui hanno preso parte varie personalità.

### INVITO ALL'APPROFONDIMENTO

serio, un fatto universalmente sentito da quei giovani con la stessa compiutezza di studio e di significati che essi riservano alle forme tradizionali, o — ancor piú — alle loro personali soddisfazioni? Tenendo presente che gli universitari sono solo in piccolissima parte quelli che vanno ai Congressi e che partecipano realmente alla vita degli Organismi Rappresentativi e alla vita culturale attiva della Nazione, e ancora che sono pochi coloro che frequentano quotidianamente le lezioni nelle sedi (naturalmente per vari ed anche fondati motivi), mi sembra che - oggi come oggi - non si possa ancora, purtroppo, rispondere affermativamente. Gli universitari sono i meno colpevoli della situazione in cui si trovano, perché gli anni per loro essenziali non son certo stati favorevoli alla loro migliore formazione mentale e culturale; piuttosto, essi hanno ricavato un formidabile bagaglio umano dalle ultime vicende attraverso cui sono passati: e, come ho accennato, questa somma di esperienze interiori e assorbite deve cominciare proprio ora a guidarli attraverso lo studio del "perché" di quei tali avvenimenti e del pensiero degli uomini che, dalla fine dell'altro conflitto in poi, si preparavano ad avviare seriamente un discorso efficace, attraverso il ripensamento e la rielaborazione di insegnamenti essenziali.

Nel fatto della nascita dei C.U.C. ebbe poi indubbiamente una parte importante anche quel discorso sul fenomeno cinema e sul binomio cinemacultura che incominciava in quell'epoca a prender diffusamente e ufficialmente piede un po' dappertutto; ma la sostanza fu certamente vera e sentita nella via esatta. Lo stato comune delle cose, come ho detto, non permetteva però una completa accoglienza altrettanto seria e sentita; perciò i C.U.C., con la loro attività son andati man mano favorendo, loro malgrado, proprio un gusto collettivo di impressione superficiale o di manifestazione snobistica, nemico del bene e dell'approfondimento e della reale ragion d'essere della stessa funzione dei Centri. Tu sai meglio di me quanto studio, quanta analisi, quanta serietà, quanta umiltà veramente occorrano per una osservazione non provvisoria di un qualsiasi prodotto umano, di un qualsiasi fatto, e quindi per lo sviluppo critico delle nostre facoltà, riguardo ad un libro, ad un quadro, ad un film. Cosa rimane invece dopo la proiezione, cosa sanno di più coloro che si rico-noscono sul piano cui ho accennato sopra e che

non entrano nella sala che come un surrogato del "portico" domenicale, soli o accompagnati?

Proprio all'inizio di questa aperta tribuna dell'U.N.U.R.I., io vorrei dire codeste cose ben chiaramente, esporre ben precisa codesta mia impressione a tutti gli universitari; e vorrei che codesta questione — di fondo — venisse dibattuta proprio internamente, perché la ritengo fondamentale, un fatto di principio da cui non si può prescindere e che non si può trascurare. Non conviene a nessuno, infatti, e tanto meno a noi che vogliamo cercare di riuscire finalmente a dar vita a qualcosa di consistente per noi stessi e per la qualcosa di certe cose spiacevoli, ignorare ciò che non fa comodo per convincerci che non esiste.

Occorre vivificare le iniziative, completarle, concluderle; rinunciare magari al successo di pubblico, non per chiuderci in un'élite, ma proprio per dar vita nuova ad un movimento piú forte e piú vasto, perché veramente importante: per "politicizzare" (nel senso etimologico della parola ed in quello che tu stesso hai giustamente indicato) le iniziative intraprese. Siamo in principio, d'accordo. Ma tutto questo si deve appunto dire, studiare, fare all'inizio.

Tuo

GIACOMO GAMBETTI

DOVE sono i documentari "eccellenti", quelli che vengono citati con rispetto dagli iniziati che frequentano le sale di montaggio e di proiezione degli stabilimenti cinematografici? Vana ricerca è la nostra se vogliamo agguantarli nei cinema della metropoli. L'esercente sembra, ma non è cosí, attuare un piano diabolico: abolisce dai programmi i Soldati in città e Buio in sala per concederci con improvvisa, ma pur sempre rara generosità, gli "altri", quelli cui qualche volta potremmo anche rinunciare senza farne un casus belli.

Gli "altri" sono rappresentati, poniamo, da Uomini nella miniera (visto con Vacanze di M. Hulot) che unisce alla realizzazione per niente brillante, alla fotografia incolore, la documentazione di metodi per l'estrazione del ferro che sono da considerare, almeno, antidiluviani: talché v'è da credere che l'isola d'Elba sia, in fatto di attività mineraria, il paese più retrogrado del mondo. Oppure Gente dei ghiacciai (abbinato all'Irresistibile Mr. John) che non offre nemmeno belle "cartoline di montagna". Il commento è ciò che di questo documentario mi ha più colpito. Richiama lo spettatore al grido del capriolo, al canto del pastore,

### CORTOMETRAGGI

### MONTAGNE E GATTI

al fruscio delle falci, al ritmo dello strumento di lavoro che sega una pianta, ma invano tenderesti l'orecchio: non si sente niente. Descrive anche il sorriso di non so quale personaggio: e neppure il sorriso si intravede. Come potremmo passare sotto silenzio incongruenze simili?

Anche Luis Trenker si fa ricordare per i suoi documentari alpini in bianco e nero. Non ci azzarderemo a considerarlo tra gli "altri": il suo nome non lo merita, anche se ormai, in vedute come Saluti dal Cervino, non scopre, né pretende di scoprire, piú nulla di inedito; quantunque la sua sensibilità per il paesaggio fatto di nevi, di nuvoli, di rocce, sia sempre all'erta.

Un personaggio che torna di frequente nei documentari italiani è il gatto. Ho visto l'attore Mark Lawrence, il "cattivo" di

tanti film sui gangsters, e ora di numerose pellicole realizzate a Cinecittà, nel tentativo di sorprendere, tra le rovine del Colosseo, qualche bell'esemplare, mentre l'operatore Gianni Raffaldi stava, dietro la "camera", pronto ad ogni evento. Io povero gatto e Parliamo del gatto sono altri titoli di cortometraggi, registrati nel 1951. Confidenze del gatto è un recente ferraniacolor di Giorgio Ferroni, dove non mancano le annotazioni argute, e che passa in rassegna tutta la felineria dei Fori Romani. Nessuno di questi "amici del gatto", forse, raggiungerà gli effetti che ha saputo ottenere il fotografo Ylla nella pubblicazione Cats (Gatti), qualcosa di assolutamente insuperabile, nel genere: mosse, balzi, voli, capriole, salti mortali, evoluzioni simili, non li ho visti che nelle più belle vedute fotografiche dedicate ai grandi ballerini o agli acrobati.

Un altro documentario di Ferroni, visto in questi giorni con Cento anni d'amore, è Colori e forme nel mondo degli insetti: ma il regista non fa che fotografare, senza eccessiva fatica, la collezione di farfalle del Museo di Storia Naturale di Verona.

MARIO VERDONE



### LA SPIAGGIA

Regia e soggetto: Alberto Lattuada - Sceneggiatura: Alberto Lattuada, Rodolfo Sonego e Luigi Malerba, con la collaborazione di Charles Spaak - Fotografia: Mario Craveri - Architetto: Dario Cecchi - Musica: Piero Morgan - Interpreti: Martine Carol (Valeria), Raf Vallone (il Sindaco), Clelia Mattania (signora Albertocchi), Mario Carotenuto (signor Albertocchi), Valeria Moriconi, Carlo Bianco, Delmont, Carlo Romano, Nico Pepe, Nada Fiorelli, Zina Racewsky, Rosy Mazzacurati, Mara Benni, Enrico Erançois, Marco Ferreri, Enrico Glori, Brechat, e i bambini Anna Pisani, Giancarlo Zarfati, Elio Lo Cascio, Bruno e Mario Bettiol - Produzione: Titanus, 1954.

PER la seconda volta nel giro di pochi mesi (la prima fu in occasione di La lupa, 1953) sono costretto a prendermela con Alberto Lattuada. Temo proprio che quest'ultimo cominci a soggiacere alla sua stessa scaltrezza professionale, che nessuno gli contesta. Una scaltrezza che sempre più lo sta inducendo ad imbrogliare le carte. Mi spiego: quando un regista dirige Anna (1951), tutto è chiaro, a cominciare dagli scopi e dai limiti del film, e, se è doveroso deplorare la parentesi fumettistica, rimane pur sempre un margine di ammirazione per la compiutezza di un mestiere. Di fronte ad un film come La lupa le riserve sono ben piú gravi, perché non è lecito ad un uomo della cultura e del gusto di Lattuada sciupare un'occasione preziosa, indulgendo ai propri peggiori istinti erotico-calligrafici. Il regista sembra essersi reso conto - fino ad un certo punto - delle gaffes di La lupa, ma ha ostentato soddisfazione per il risultato conseguito con La spiaggia, considerandolo un film dalle ambizioni circoscritte, ma precise, e soprattutto realizzate. Ora, La spiaggia, si sa, vorrebbe essere una commedia di costume, con accentuate punte sa-tiriche. Bersaglio: la borghesia ricca in vacanza. Ambiente: una spiaggia piú o meno mondana nel colmo della stagione balneare. Occasione: la presenza su quella spiaggia di una prostituta in incognito, che tutti riveriscono fin che la credono una signora, tutti boicottano e disprezzano non appena sia stata rivelata la sua identità, tutti tornano a riverire sol che si presenti al braccio di un miliardario, alla cui amicizia (o per lo meno alla cui attenzione) essi invano aspi-

La prima debolezza, costituzionale, del film a me sembra risieda nel soggetto, che è dello stesso Lattuada. Fragile e schematico, con quelle situazioni troppo disinvoltamente rovesciate, con quelle contrapposizioni di figure, di gruppi e di mentalità inaccettabili perché rigide. E poi, diciamolo francamente, di prostitute in vacanza, di prostitute affette da complessi borghesi, di prostitute invano anelanti ad un paradiso perduto, magari costituito da un lavoro di sguattera, si comincia ad averne abbastanza. Gratta gratta, anche dietro ad un film che vorrebbe essere spregiudicato, come questo, rispuntano fuori vecchi cascami di un deteriore romanticismo, caro al secolo dei nostri nonni, ed ai suoi derivati. E poi,

guardiamola in faccia, questa mercenaria: ha la grazia, lo chic, lo charme di Martine Carol, e vuol farci credere di essere senza una lira, di non potersi permettere la spesa di un facchino alla stazione o di un aperitivo, di non potersi passare il lusso di un vestito per il pranzo diverso da quello che indossava sul treno. Ma che scherziamo? Le donnine di quella classe, da che mondo è mondo, appena siano state disposte a far mercato di sé, si sono trovate sistematissime, anche senza aspettare l'intervento di babbo Natale, sotto forma di miliardario bisbetico e stravagante. Voglio dire, insomma, che il film si avvia con le fondamenta franate. A suo tempo si lesse che « l'interesse del regista si rivolgerà anche verso la carat-terizzazione "a tutto tondo" di alcuni (pochi) personaggi, nei quali si può ritrovare piú dichiarata l'intenzione di uno studio psicologico scavato: in special modo quelli di Annamaria e del miliardario». (1). Ma si tratta di intenzioni rimaste tali. Il personaggio di Annamaria poteva anche avere un suo spessore, ma a patto di volerlo leggere a fondo. Qui, in sostanza, non esiste altro che una gradevole figurina, affetta da un certo complesso di inferiorità, nei confronti di un mondo cui non è avvezza. A guardar bene, potrebbe anche trattarsi di una sartina o di una dattilografa, almeno fino alla svolta conclusiva, ché la psicologia del personaggio non è andata al di là di un abbozzo generico. (Sostenuto dalla bravura di Martine Carol, che ha superato con una certa delicatezza i suoi limiti consueti di civetteria). Quanto al miliardario, non è un personag-gio, e tanto meno "a tutto tondo"; è per metà una macchietta (scadente), per l'altra metà un paradigma. Che cosa vuol dimo-strare, il regista, compiacendosi di presentarne da un lato la cafoneria ed il cinismo (" l' uomo che guarda le formiche " (2)), dall'altro la arzigogolata amicizia "affaristica" per un ragazzino trafficante in bottiglie vuote, nonché il finale gesto ostentato e disinteressato a favore di Annamaria? Che il mondo, oggi, è dei pirati, si; che questi pirati, un giorno, dovranno sparire (ad opera degli uomini sani, come il sindaco, che legge l'Unità e dispensa sorrisi e carezze ai fanciulletti; quale genericità, tuttavia, anche in questo personaggio positivo, per di-segnare il quale Raf Vallone ha comunque prodigato qualche slancio d'umanità in più del solito); ma che è sempre preferibile un pirata "self-made man" alla goffa ed ipocrita mediocrità dei borghesucci che lo invidiano e che sono schiacciati dal suo disprezzo e dalla stessa sua insospettata capacità di gesti disinteressati, la quale ad essi è negata? Forse Lattuada si è illuso di attingere, attraverso questo personaggio, oltre che la moralità antiborghese cui mirava, una superiore obiettività, che a lui è sempre stata cara (vedi, ad esempio, Il mulino del Po, 1949). Ma qui l'unico effetto che è riuscito a provocare è stato quello del colpo dato, alternativamente, al cerchio ed alla botte. Di fronte a due personaggi tutti buoni (Annamaria ed il Sindaco), di fronte alla pic-cola folla dei personaggi tutti cattivi (i bor-ghesi della spiaggia) starebbe questo perso-

naggio ambivalente, in teoria, quindi, piú complesso, in realtà irritante perché falso, col suo canocchiale simbolico, la sua scimmia e la sua inespressiva " faccia feroce " (interprete Carlo Bianco). Oltre tutto, si tratta di un personaggio che tende a sospingere il film in una direzione allegoristica, di favola, in netto contrasto con i suoi presupposti e la sua pittura ambientale, che vorrebbe essere ironicamente realistica. Dico: vorrebbe essere. Ché in effetti si risolve in una galleria di macchiette fondate sul luogo comune: vedi il commerciante Albertocchi e la sua degna consorte, figure compilate con una somma di annotazioni, non una delle quali, si può dire, reggerebbe ad un esame serio; la "Contessa Azzurra" ed il suo compagno, e via via tutti gli altri che affollano la spiaggia: pupazzi da settimanale umoristico o da avanspettacolo. Il che è tanto più grave quando si pensi che il regista ha aspirato « alla realizzazione di un film corale, nel senso che lo sfondo dovrà avere, nell' economia del racconto, un' importanza piuttosto rilevante» (3), come dimostra anche questa sua compromettente dichiarazione: « Il titolo del film è lo specchio esatto del suo contenuto in quanto, prima di tutto, ho voluto rappresentare la spiaggia » (4). La quale spiaggia, nel film, non si può davvero dire che esista, Il film su di essa, come quello sulla Stazione Termini, è ancora da fare. Qui non è dato trovare che qualche pennellata generica, resa piacevole da un nitido "ferraniacolor" di Mario Craveri (tenuto su tonalità tenui, con esclusione, per apprezzabile volontà del regista, dei più ovvii rossi); qualche pennellata buona per mettere insieme un docu-mentario di dieci minuti per la "Documento Film". E poi tante, tante macchiette. Dicevano decisamente di piú, in proposito, i parchi tratti di De Sica in I bambini ci guardano (1943), film di cui forse Lattuada, magari inconsciamente, deve essersi ricordato. Quando dunque il regista afferma di aver portato avanti, « con una tecnica divisionista, a rapide pennellate», una decina di personaggi, oltre ai principali, « in modo che, alla fine, i singoli caratteri risultino delineati e precisi » (5), si illude gravemente. E' proprio la totale assenza di veri personaggi, sia di primo piano sia di sfondo, che fa di La spiaggia un film mancato. Mancato in sede di sceneggiatura (Lattuada, Malerba, Sonego, con la collaborazione di Spaak), mentre la debolezza del soggetto avrebbe richiesto una sceneggiatura ricca, fitta, ricolma di annotazioni attendibili, co-me quelle che alimentano, che so, Luci del varietà, (1950), tanto per citare un film di ambizioni consimili. Sempre il regista ha dichiarato di non aver voluto fare un film "sociale", una "denunzia in senso classi-sta" (6), di non aver avuto come fine una "polemica", ma di aver « inteso raccontare, diffondersi nei particolari dell'ambiente, naturale e umano, lasciando che l'effetto, la morale si abbia di rimbalzo » (7). E invece è successo il contrario: che il racconto e la descrizione corale, attraverso quell' intrecciarsi di macchiettistiche banalità, si sono dispersi ed è rimasta evidente solo un'intezione polemica, resa sterile dalla gratuità troppo facile dei bersagli presi di mira, una volontà moralistica, culminante nel discorsetto finale del miliardario che, come s'è visto, dovrebbe essere l'unico personaggio osservato obiettivamente, se, nella sua assurdità, non avesse reso impossibile ogni ricerca di chiaroscuro: « Il mondo è fatto in una certa maniera e non saremo noi a cambiarlo: nessuno le rimprovera di essere quello che è, ma di non aver avuto successo. Coraggio, prenda il mio braccio, è l' ultima chance che le resta...». Morale che potrebbe essere realistica, nel senso di un giudizio distaccato, se non provenisse da un pulpito tanto avulso dalla realtà. Il finale amarognolo è indubbiamente, in sé, un atto anticonformistico del regista nei confronti delle sacre norme della produzione; ma si risolve, data l'unilateralità priva di sfumature con cui i due gruppi, positivo e negativo, di personaggi sono stati presentati (con in piú il miliardario, nel suo limbo, fuori della mischia), in un'accentuazione dello schematismo che sta alle basi dell'opera (schematismo riscontrabile pure in altri particolari: vedi, per esempio, l'accusa, che viene mossa ad Annamaria, di aver preso un bagno nuda; quasi che si trattasse di un gesto non attribuibile ad altri).

Si intende che sulla fattura artigianale di La spiaggia poco vi è da eccepire: a parte il decoro cromatico e la pregevole presta-zione degli interpreti principali e di quei pochi, tra i minori, che hanno resistito alle tentazioni macchiettistiche insite nello scenario, all'attivo del film va pur registrato qualche passo di sobria narrazione. Alludo, piú che altro, alla sequenza d'apertura: l'incontro tra Annamaria e la bimba accompagnata dalle monache alla stazione di Mi-lano, il viaggio in treno, con certe umoristiche notazioni (il prete che si affretta a restituire il giornale preso in prestito quando si accorge trattarsi dell'Unità e che, assopitosi, si riscuote di colpo a sentir parlare di un "voto"), l'arrivo sulla riviera luminosa. Poi, sventuratamente, ha inizio il film vero e proprio. Con il quale bisogna pur concludere che la borghesia italiana, questo personaggio collettivo cosí sfuggente da cogliere in termini di racconto cinematografico, ha fatto un'altra vittima, tra i nostri registi.

### LA DOMENICA DELLA BUONA GENTE

Regia: Anton Giulio Majano - Soggetto: dal radiodramma di Vasco Pratolini e Gian Domenico Giagni - Sceneggiatura: Vasco Pratolini, Gian Domenico Giagni, Massimo Mida, Anton Giulio Majano - Fotografia: Adalberto Albertini - Interpreti: Maria Fiore (Sandra), Vittorio Sanipoli (Conti), Sophia Loren (Ines), Renato Salvatori (Giulio), Ave Ninchi (Elvira), Alberto Talegalli (Zio Clemente), Carlo Romano (Malesci), Fiorenzo Fiorentini (Fiorenzo), Piero Palermini (Pieri), Turi Pandolfini (Parroco), Laura Tiberti (Maria), Gisella Monaldi (Gisella), Nino Vingelli (Guappo napoletano), Nino Milano (capo napoletani), Afredo Martinelli (U. Valli), Mariolina Bovo (Marisa), Edoardo Passarelli (portinaio), Memmo Carotenuto (Amleto), Nino Manfredi (Lello) - Produzione: Trionfalcine, 1954.

La domenica della buona gente di Anton Giulio Majano deriva, si sa, dal fortunato radiodramma omonimo di Vasco Pratolini e Gian Domenico Giagni (8), che lo stesso Majano aveva messo in onda per il Terzo



(Sopra) Martine Carol nel film La spiaggia, opera di pregevole fattura artigianale, ma artisticamente mancata. (Sotto) Maria Fiore e Renato Salvatori nella Domenica della buona gente.



Programma nel 1952. Ma, cinematograficamente parlando, discende da film come Sotto il sole di Roma di Renato Castellani (1948) e Domenica d'agosto di Luciano Emmer (1950). Al primo lo ricollega la pittura cordiale di una certa umanità minuta, prevalentemente giovanile, con al centro una coppia popolaresca di fidanzati, e le loro moine ed i loro ripicchi passeggeri; al secondo lo ricollega il proposito di fornire l'immagine impressionisticamente folta, improntata ad un realismo epidermico e divertito, della domenica d'una grande città, nella fattispecie Roma. Solo che, mentre Emmer aveva scelto una domenica canicolare, caratterizzata dalla "fuga" di tutti verso la spiaggia di Ostia, Pratolini, Giagni e Majano (cui, come sceneggiatore, si è ag-giunto Massimo Mida) hanno scelto una domenica di primavera ed hanno fatto convergere gli interessi o le azioni dei loro personaggi intorno ad una importante partita di calcio. Sport, quest'ultimo, il quale ef-fettivamente assorbe le energie domenicali di buona parte della nostra umanità (spesso anche chi non segue il gioco rimane ad esso agganciato per via del Totocalcio), ma cui gli autori del radiodramma e poi del film hanno voluto attribuire un peso ancor piú esclusivo e determinante nell'esistenza del-'buona gente'', anche al fine di avere "centro" intorno a cui disporre le peintorno a cui disporre le pedine del loro giuoco drammatico. Vero è che un "centro" del genere ha consentito alle varie vicende che compongono il piccolo mosaico di assumere maggior respiro, grazie allo sfondo che è automaticamente venuto a crearsi alle loro spalle, sfondo festoso e rumoroso, nel gusto soprattutto del film citato di Emmer, e costituito cosí dai soldatini in libera uscita come dal prete "tifoso", cosí dal salace gruppetto degli amici di Giulio, il disoccupato, come dai ragazzi che prendono d'assalto gli spalti dello sta-dio e di lassú tengono "radiocronaca" per un compagno rimasto fuori. Poiché, naturalmente, il fenomeno del "tifo" sportivo ha finito col dare l'accento predominante a tale sfondo, infoltitosi ancora nel film rispetto al radiodramma, grazie anche a quel pittoresco gruppo di sostenitori del Napoli, giunto nella capitale per la partita, ciuccio in testa. Debbo dire che per la prima volta, al cinema, questo fenomeno fondamentale della psicologia collettiva contemporanea è apparso osservato con una certa autenticità, sia pure a fior di pelle. (Ma perché sono state inserite riprese d'attualità effettuate in stadi diversi e tra loro ben dissimili?). Qui, come altrove, gli scenaristi non hanno fatto che sviluppare quanto il testo d'origine già conteneva in termini più che indicativi, al punto da poter essere considerato un vero e proprio treatment, coi sui bravi dialoghi già abbozzati, con una vivace immediatezza, che non poteva non indurre a trasferirli pari pari nella colonna sonora del film. Nel radiodramma le singole vicende af-

Nel radiodramma le singole vicende affioravano appena tra il copioso intrecciarsi delle voci di sfondo. Gli scenaristi si sono, ovviamente, preoccupati di conferire più spiccato rilievo a determinate figure. Ed hanno avuto la mano agile nei confronti della coppia Giulio-Sandra, i cui rapporti sono stati approfonditi, sulla falsa riga già tracciata, con uno spirito alacre e delicato, con un umore pronto e duttile. Il ricordo di Ciro e di Iris, i personaggi inventati da Castellani per Sotto il sole di Roma, è stato

certo presente alla fantasia degli autori, nel dar vita a quel ragazzo un poco scriteriato ma generoso, a quella ragazza affettuosa e ragionatrice ad un tempo, nella quale i naturali istinti al matriarcato vengono sviluppati dalla costatazione che l'amato bene non ha troppo cervello su cui poter contare. Di fronte alla relativa felicità delle parti del racconto che riguardano i due giovani (dal risveglio e dalle comunicazioni mattutine attraverso la finestra a quella serotina passeggiata chiarificatrice del finale) sta il convenzionalismo più o meno marcato delle situazioni drammatiche, i cui termini, ai fini spettacolari, sono stati accentuati rispetto al radiodramma. Ecco Carlo, l'ex campione di calcio, ormai semidimenticato e ridotto a mal partito insieme con la moglie e la bambina: riferimento più programmatico e diretto al retroscena dello sport, il quale suona stranamente falso, specie nel film, dove la moglie, stanca di miseria, abbozza addirittura una fuga, sventata dalla bambina, dopo che è sfumata la speranza di un incarico per il marito. Se questa storia risulta un discutibile riempitivo proprio perché troppo volutamente innestata su quello che doveva rimanere invece semplice sfondo e pretesto (il calcio), la storia di Ines, la provinciale abbandonata incinta da un poco scrupoloso professionista romano, che ella cerca affannosamente nella città domenicale, fino allo stadio gremito, dà un certo fastidio sia perché convenzionale sia perché agganciata un po' faticosamente al motivo della partita di calcio. Anch'essa, poi, risulta nel film drammatizzata, in quanto Ines porta nella borsetta una rivoltella e medita un delitto. Pure, a questo personaggio si può trovare egualmente una giustificazione: in quanto il suo fortuito incontro allo stadio con Giulio offre l'occasione per un approfondimento del carattere di quest'ultimo, la cui semplicità e schiettezza riesce a dare qualche serenità alla donna che ha perso fiducia nei suoi simili, non che per una più aperta e rivelatrice baruffa tra i due innamorati, che è tra le scene più fresche dell'intero film. In questi scadimenti melodrammatici, con aspetti, talora, di vere e proprie "zeppe" (l'episo-dio relativo al calciatore potrebbe essere estratto senza danno, anzi, dal contesto del film), in talune insistenze macchiettistiche (vedi, per esempio, il menagramo nell'episodio relativo ad Antonio, il pensionato, il quale si trova ad aver vinto al Totocalcio una somma assai inferiore a quella sperata; vedi qualche tratto dei "parenti di Genzano", ospiti in casa di Sandra, e via dicendo) risiedono i due limiti evidenti del film, limiti cui, del resto, opere del genere, tenute su un registro impressionistico, al di fuori di una storia solidamente costruita, difficilmente riescono a sottrarsi. Ma essi sono gradevolmente compensati dalla scioltezza di un raccontare lesto, appoggiato ad una frequente, acuta facoltà di osservazione, ad un umore sapido (vedi, per esempio, i due fratellini di Sandra), ad un fervore dialogico, opportunamente colorato di succhi dialettali, ad un piano realismo fotografico (operatore Adalberto Albertini) ed infine ad una recitazione svelta, che trova i suoi migliori risultati nella schermaglia tenera e un po' buffa di Maria Fiore e Renato Salvatori, due innamorati accattivanti, con i loro bronci e le loro trepide e goffe galanterie.

Regia: Antonio Petrucci - Soggetto: dai tre atti unici di Cecov: « L'orso », « Una domanda di matrimonio », « Il pranzo di nozze ». - Sceneggiatura: Filippo Mercati, Sandro Continenza, Vittorio Veltroni, Antonio Petrucci - Fotografia: Vaclav Vich - Scenografie e costumi: Gianni Polidori - Musica: Franco Lavagnino - Interpreti: Vittorio De Sica (Smirnov), Silvana Pampanini (Popova), Alberto Sordi (Lomov), Valentina Cortese (Natalia), Ave Ninchi (Nastasia), Carletto Sposito (Aplombov), Guglielmo Barnabò (Ciubocov), Franco Scandurra (Nuimin), Pina Bottin (Dascenca), Bice Valori (la levatrice), Renato Rascel (Revunov) - Produzione: Film-Costellazione, Zebra Film 1954.

Il matrimonio appare tributario nei confronti di due mode che si sono andate diffondendo nel nostro cinema di quest'ultimo biennio: quella relativa ai grandi novellieri e commediografi dell' Ottocento russo (il Gogol di Il cappotto e di La prospettiva — vedi i film di Lattuada, 1952, e Rascel, 1953 —, il Cecov delle novelle — vedi Totò e i re di Roma di Steno e Monicelli, 1952 —) e quella relativa ai film ad episodi. Stavolta di Cecov si sono presi a prestito alcuni atti unici, giovanili e vertenti intorno a tre casi, appunto, matrimoniali: Una domanda di matrimonio, che è del 1889, L'orso, che è del 1888, e Le nozze, che è del 1890. Scherzi tutti e tre (ai primi due fu l'autore stesso ad attribuire tale denominazione), sviluppati con una amabile vena caricaturale, la quale espande i tratti apparentemente realistici dei personaggi in una stilizzazione sapientemente progressiva, che li trasforma, grazie ad un eloquio fantasioso e lievitante, in pupazzi talvolta di deliziosa misura comica.

Una domanda di matrimonio presenta la difficoltà di intendersi fra un giovane pretendente e la fanciulla oggetto della sua aspirazione coniugale, a causa del carattere pratico e puntiglioso di quest'ultima e dell'emotività del primo, fonti di interminabili liti per questioni più o meno futili, come sarebbe la proprietà di un campicello. L'orso è basato sulla visita che un ruvido individuo fa ad una bella vedova per esigere il pagamento di un debito; questo non vie-ne pagato e l'uomo sfida la donna a duello, ma finisce per soggiacere senza colpo ferire alle sue grazie. Le nozze descrivono una buffa festa nuziale, per render piú solenne la quale la famiglia della sposa ha sborsato una certa cifra pur di assicurarsi la presen za di un generale. Al posto di questo giunge un modesto ufficiale di marina, il quale affligge i convenuti con le sue reminiscenze marinaresche, e viene infine cacciato in malo modo.

Continenza, Mercati e Petrucci, nello stendere lo scenario del film, si sono evidentemente preoccupati di conferire ad esso una coerenza narrativa, la quale andasse al di là del generico legame tematico che aveva indotto ad accostare gli atti unici. E lo hanno fatto senza inventare gran che, limitandosi ad introdurre alcuni plausibili, se pur tenui, nessi (in parte attribuiti ad un altro atto unico di Cecov, Sulla via maestra, 1884-85), i quali fan si che verso la festa del terzo episodio convergano anche le coppie che abbiamo incontrato nei primi due. La sceneggiatura ha, nel caso di Una domanda di

matrimonio e di L'orso, mirato a seguire con diligenza, aliena da contributi di fantasia, la traccia della commedia, il fiorire del suo dialogo, solo qua e là indulgendo a qualche accentuazione piú farsesca, ad uso, per esempio, di Alberto Sordi, protagonista del bozzetto di apertura, insieme con Valentina Cortese. Solo nei riguardi di Le nozze ci si è discostati abbastanza sensibilmente dall'originale, e con risultati poco felici. La ragione del mutamento di criterio va ricercata nella scelta di Renato Rascel come protagonista: cosí il settuagenario marinaio è diventato una ennesima variazione del personaggio del "piccoletto", caratteriz-zato, stavolta, dalle locuzioni marinaresche su cui sono basate le sue immancabili filastrocche. Che l'ultimo episodio si sia cosi tramutato in una sorta di esagitato "sketch" da rivista è doppiamente un peccato; sia perché il tono del film subisce uno scarto sensibile, sia perché il testo cecoviano di Le nozze era forse il più interessante dei tre, il più suscettibile di una pittura graffiante ed accorata ad un tempo; al posto di una pur godibile schermaglia a due esso presentava infatti una bizzarra descrizione ambientale, dominata da quel "mito del generale", cosí riconoscibilmente allusivo alla psicologia della piccola borghesia russa del secolo scorso. Nella traduzione cinematografica il mito si è apparentemente ingrandito — se ne parla assai di piú, ed il personaggio è assai piú presente in azione ma in realtà immiserito, in quanto trasferito su un piano pupazzettistico, al di fuori d' ogni consapevolezza d' una società, che non è troppo dissimile da quella di L'Ispettore generale di Gogol.

Quella coerenza che non è stata mantenuta per l'intero corso della narrazione (sebbene la successione dei tre atti unici apparisse a priori assai coerente) ha caratterizzato invece il film dal punto di vista formale. Petrucci, infatti, al suo esordio come regista nel campo dei film a soggetto, ha inteso muovere i suoi passi con cautela, non senza assicurarsi una qualche copertura alle spalle. Quale poteva esser rappresentata da un'evocazione d'ambiente saporita, nei limiti di una accurata convenzione di palcoscenico: evocazione cui hanno prestato il loro contributo lo scenografo e costumista Gianni Polidori e l'arredatore Ugo Blaetter con una ricostruzione d'interni gradevole nella sua meticolosità, e l'operatore Vaclav Vich, con una fotografia in "ferraniacolor"

d'un certo calore cromatico.

Accennavo poc'anzi ad una convenzione di palcoscenico: a questa si è attenuto Petrucci nel muovere le fila del suo racconto. Ed è stata questa, dopo la scelta di testi solidi come quello di Cecov e di collaboratori provveduti per la cornice, la sua terza manifestazione di cautela, tradottasi in un raccontare corretto, fuori da ogni ambizione di vera autonomia espressiva, un raccontare quasi ritraendo le figure al di sopra di una ideale ribalta accesa, in un circoscritto giuoco di piani atto a valorizzare il contributo interpretativo dei vari attori. Nella scelta di questi ultimi ha risieduto la quarta misura prudenziale del regista, i cui singoli racconti sono sembrati, or piú or meno gustosi anche a seconda del diverso estro degli interpreti. E' cosí che darò la mia preferenza a L'orso come al capitolo piú azzeccato, grazie appunto, sopra tutto, ad un De Sica in vena, il quale conquista



Nel film Il matrimonio, il capitolo più azzeccato è « L'orso », nel quale De Sica conquista Silvana Pampanini sfoggiando le risorse d'un istrionismo dove la galanteria si traveste da ispidezza.

Silvana Pampanini sfoggiando le irresistibili risorse di un istrionismo dove la galanteria assume episodicamente le mentite spoglie dell'ispidezza. Particolare ghiotto: il regista ha tramandato ai posteri la propria voce, prestandola ad un servo che introduce un visitatore.

### HA BALLATO UNA SOLA ESTATE (Hon dansade en sommar)

Regia: Arne Mattsson - Soggetto: dal romanzo « Somardansen » di Per Olof Ekström - Sceneggiatura: W. Semitjov - Fotografia: Göran Strindberg - Musica: Sven Sköld - Interpreti: Ulla Jacobsson (Kerstin Frederiksson), Folke Sundqvist (Gòran Stendahl), Edvin Adolphson (Anders Persson), Irma Christensson (Sigrid), Gosta Gustavsson (Berndt Larsson), John Elfstrom (il prete), Erik Hell (Torsten), Berta Hall (Anna), Sten Lindgren (padre di Göran) - Produzione: Nordisk Tonefilm, 1951.

Il contrasto tra un amore adolescente e naturistico e la congiura delle ipocrisie borghesi e bigotte è, si sa, un tema prediletto dal cinema nordico in genere e svedese in particolare; per quanto riguarda il cinema svedese, anzi, si potrebbe, senza eccessiva esagerazione, affermare che si tratta del suo unico tema, il quale ricorre da anni, alimentato da una letteratura di basi spesso e volentieri "feuilletonistiche", per lo più riscattata dalla freschezza dell' osservazione psicologica e dalla purezza con cui la natura agreste è contemplata, in stretta relazione, appunto, con i moti acerbi delle psicologie.

Ha ballato una sola estate di Arne Mattsson, presentato nel 1952 al Festival di Cannes (9), dove ricevette un premio, per la musica, teneramente folkloristica, di Sven Sköld, si inserisce con validi titoli entro questo filone, che ha scarsi riscontri nella cinematografia dei paesi non nordici, agli occhi dei cui spettatori questi amori sensuali e casti ad un tempo, alonati di malinconici presagi, assumono un sapore vagamente esotico, in quanto rappresentativi

di società alquanto diverse. Vi si narra, sulla base di un romanzo di Per Olof Ekström, l'incantata ed effimera estate d'amore di uno studente diciannovenne, il quale si reca a trascorrere le vacanze presso uno zio contadino, e di una servetta diciassettenne. Allo sbocciare delicatissimo del loro sentimento "totale" fa riscontro, da un lato, la reazione dei farisei del luogo, dall'altro quella del padre del giovanotto. Questi non soggiace all'imposizione di troncare la sua relazione, la quale non ha per lui semplice carattere di diversivo per le vacanze, e ritorna presso la sua Kerstin, colpita dal peso della meschina opinione pubblica. Ma il destino immanente aveva decretato che quell'amore troppo schietto, troppo libero da soprastrutture sociali, avesse la durata di una fuggevole estate: un banale incidente stradale uccide la piccola Kerstin. E' singolare a notarsi come lo scioglimento della storia sia dovuto non all'intervento della società e dei suoi dogmi, ma al bruto caso. Particolare, questo, che potrebbe venir interpretato come un indice di superficialità, come un voler concludere con un espediente, per sfuggire al problema centrale: come avrebbe potuto lo studentello, privo di mezzi materiali propri, imporre il suo amore a dispetto delle remore familiari e sociali? Il rilievo non è privo di ragion d'essere; pure, confesso di preferire questo finale "arbitra-rio", proprio perché l'intervento del caso (o, se volete, del destino) mi pare perfettamente coerente con la tonalità del racconto, dove la minaccia incombente di una sorta di fatalità ostile si avverte con una assiduità, che adombra di angoscia anche gli attimi felici ed apparentemente spensierati di quell'amore primitivo. E' appunto il senso oscu-ro, indistinto di tale fatalità che colora il volto leggiadro e purissimo di Ulla Jacobsson di una mestizia segreta, di un accoramento invincibile, di una misteriosa consapevolezza che a lei non è concesso sperare e credere nella possibilità di un amore che vada oltre i limiti, segnati da sempre, della stagione. (Già che ho nominato la protagonista, conviene osservare come il fascino sottile del film derivi in buona misura da quel suo



Ulla Jacobson e Folke Sundqvist in Ha ballato una sola estate, film che riprende un tema prediletto dal cinema nordico, quello del contrasto tra un amore adolescente e naturistico e la congiura delle ipocrisie borghesi e bigotte.

viso, da quella sua malinconia: ancora una volta dalla Svezia è fiorita una rivelazione femminile d'eccezione, anche se, forse, destinata, pur essa, a declinare con la breve stagione che ce l'ha recata. Di fronte a lei, alla sua innocenza, al rimpianto di un paradiso perduto che esprimono i suoi occhi dolci e tristi, notevolmente sminuito appare il prestigio dell'interprete maschile, il pur attendibile Folke Sundqvist, che ha il torto di rassomigliare troppo a tanti altri personaggi consimili apparsi nei film svedesi).

Non mancano, naturalmente, nel racconto, contrasti da tempo acquisiti alla narra-tiva cinematografica nordica (vedi, per esempio, lo zio di idee comprensive, contrapposto al bigottismo predominante nel villaggio), non mancano elementi di una convenzione romanzesca abbastanza facile (vedi il servo anziano ed un po' tocco, il quale, oscuramente, cocciutamente, infan-tilmente "geloso" di Kerstin, sfoga la pro-pria disperazione per il suo "tradimento", provocando un incendio); non manca, forse, perfino qualche vaga reminiscenza (quel raccontare a ritroso, partendo dal funerale della protagonista, potrebbe anche volersi rifare all'esempio di Le diable au corps, 1947, di Claude Autant-Lara). Ma si tratta di limiti cui la cinematografia svedese ci ha ormai avvezzati, e che nel caso presente sono riscattati dal disteso lirismo delle pagine d'amore, ora accentrate sui due personaggi principali, genuinamente fusi con la natura circostante, ora piú aperte nella contemplazione degli alacri fervori di un intero gruppo giovanile, con i suoi lavori, con i suoi giuochi, soprattutto con le sue danze all'aperto, sfogo di un'esuberanza incompatibile con le grette regole della società borghese. Ma da questo gruppo la coppia principale si distacca automaticamente proprio per quell'alone di presagio che la distingue, per il carattere di fatalità dolce-amara che caratterizza il suo amore.

Amore che non potrebbe avere diversa

cornice da quella che l'operatore Göran Strindberg ha colto con tanta sfumata trasparenza, nelle sue verdi radure, nelle sue boscaglie fitte, nelle sue acque ferme. A queste ultime accorrono i due innamorati per uno di quei bagni in piena libertà da Eden, che costituiscono un tema ricorrente nel cinema nordico. E', questa, la scena d'amore saliente del film, ardita e pur aliena da ogni impudore, nella sua spontanea fusione dei corpi ignudi con la natura (acqua e canneti) circostante. Ma la nostra censura, spaventata dall' inconsueto coraggio dimostrato nell' ammettere il film, sia pur leggermente sforbiciato, alla pubblica visione, non ha saputo resistere alla ridicola tentazione di dipingere in nero la chiarità delle foglie emergenti in primo piano dall'acqua, al fine di impedire agli sguardi indiscreti degli spettatori la visione dei due corpi allacciati in un giovanile amplesso. I commenti a tanto goffo zelo sono, mi sembra, superflui.

### MISCELLANEA

Il primo film di Leonardo Cortese, Art. 519 Codice Penale, 1952 (10), rendeva lecita, a dispetto della sua sostanziale superficialità e del suo convenzionalismo, una benevole attesa nei confronti di questo attore passato, armi e bagagli, alla regía. Presentava, infatti, uno spunto non banale (vi si prendeva di mira la grettezza di certa borghesia provinciale) ed una notevole maturità tecnica. L'attesa viene brutalmente delusa da Violenza sul lago, che Cortese ha diretto sulla base di un soggetto di Cesare Torri, alla cui sceneggiatura hanno preso parte Agnoletti, Ciuffini e Mario Monicelli, oltre agli stessi Torri e Cortese. Tale soggetto ricollega il film ad altri apparsi in questi ultimi tempi, per esempio a Cronaca di un delitto (1953, di Mario Sequi), in quanto propone il caso di un giovane, divenuto assassino per vendicare l'onore della sorella, che è ostacolato, nel suo desiderio di sposare la ragazza che ha prescelto, dal padre di quest'ultima, il quale, vedi combinazione, è il magistrato che ha sostenuto le ragioni dell'accusa al suo processo, conclusosi con una condanna assai piú mite di quella richiesta, appunto, dal Pubblico Ministero. Quest'ultimo afferma di giudicare le persone dagli atti che compiono, senza preoccuparsi di risalire più in là, e per questo si dimostra ostile al pretendente genero, salvo poi ricredersi, tutto ad un tratto, allorché si sorprende, in un momento di accecamento e d'ira, con un oggetto contundente in mano, quasi sul punto di ripetere, per motivi vagamente analoghi, il crimine commesso dall'uomo che egli disprezza. Insomma, si trattava — come, su piano diverso, nell'infelice film di Sequi di presentare la difficile situazione di chi voglia reinserirsi nella società, dopo essere uscito, innocente o colpevole, di galera. La società dipinta da Cortese è troppo generica, anzi inesistente, per preoccuparsi del nostro assassino per onore. Se ne preoccupa solo il magistrato integerrimo, il quale non risulta tuttavia piú che un manichino tutto d'un pezzo, per cui le ragioni che egli pur potrebbe avere appaiono condannate in partenza. Vero è che la sua parte di responsabilità per questo risultato va pure attribuita all'interprete, Peter Trent,

la cui legnosità inespressiva supera perfino quella del protagonista, Erno Crisa, il che è davvero tutto dire. Impreciso nelle psicologie, convenzionale nelle situazioni, casuale nell'ambientazione (Bolsena col suo lago e le sue gare motonautiche), recitato per lo più su un tono filodrammatico, Violenza sul lago rivela ben scarse ragioni d'essere, anche se conferma un ostinato interesse del Cortese per le "violenze carnali" (Violenza carnale avrebbe dovuto per l'appunto essere il titolo del suo primo film). Dal pauroso disastro non si salva, praticamente, che Lia Amanda, il cui pudore espressivo non potrebbe essere più sprecato.

non potrebbe essere piú sprecato. Qualche anno fa Mark Robson offriva titoli per essere considerato uno tra i registi piú interessanti di Hollywood. Non si sarebbe potuto attribuirgli uno stile personale; ma la sua tematica sociale era spesso, fino ad un certo punto, coraggiosa (il tema dell'arrivismo, quello del razzismo, quello della criminalità in rapporto con la perdita della fede religiosa, quello del reinserimento dei minorati di guerra nella vita civile si sono susseguiti, nel suo curriculum, attestando una certa coerenza ed un certo assiduo impegno); la sua facoltà di indagatore delle psicologie era spiccata ed acuta, e trovò occasione di espandersi sopra tutto nella prima parte di Questo mio folle cuore (My Foolish Heart, 1950), che rimane la sua cosa piú felice. Ora anche Robson, dopo un periodo di inattività, è passato a far parte del numero dei piú, cioè dei registi i quali hanno alzato le braccia di fronte ai dettami della produzione. Poiché sarebbe necessaria una dose eccessiva di buon volere per accogliere per buoni gli iniziali accenni in senso anticonformistico di Samoa (Return to Paradise, 1953). Tali accenni si riferiscono alla campagna libertaria che un avventuriero americano, capitato in una isola dei mari del sud, conduce contro una specie di fanatico e bigottissimo missionario, il quale, come già suo padre, vi ha preso stanza - unico bianco - da anni, riuscendo con la suggestione e con la violenza (egli ha un suo braccio secolare sotto forma di milizia indigena, armata di manganelli) a soffocare le antiche e leggiadre tradizioni naturistiche degli indigeni, Questi ultimi sono ben lieti di dare man forte al nuovo arrivato contro il loro aguzzino, il quale non cessa però di predicare la morale, anche al suo vincitore, quando questo ultimo, unitosi a convivere con una bella indigena, non si risolve a sposarla. La crisi di coscienza colpisce tuttavia il nostro eroe in tempo massimo, mentre la compagna sta spirando, dopo aver dato alla luce una bimba. Questa viene allevata dagli indigeni senza che il padre, allontanatosi dall'isola in preda al dolore, si interessi minimamente di lei. Anni dopo, però, egli farà tempo-raneo ritorno laggiú, giusto a proposito per impedire che un aviatore americano, soccorso da lui e dagli indigeni dopo un atterraggio forzato, faccia la festa alla figliola, divenuta ormai appetibile come la madre. S'intende che l'operazione di salvataggio, che dimostra, malgrado tutto, nel protagonista (il quale ha il simpatico volto, qui assai poco persuaso, di Gary Cooper) l'esi-

stenza di viscere paterne e la consapevolezza, derivante da esperienza personale,

che i pur suggestivi rapporti tra bianchi e indigene hanno i loro inconvenienti, viene ispirata, agevolata e benedetta dal missionario, i rapporti del giramondo col quale sono ormai diventati idilliaci (qualche briciolo di maggior comprensione per le esigenze altrui sembra esser penetrato anche nella sua capoccia). Questa storiella moralistica (dovuta a James A. Michener e sce-neggiata da Harles Kaufman) ha indotto Robson ha spostarsi fin nei mari del sud, dove ha abborracciato le sue riprese in pessimo "technicolor", senza neppure preoccuparsi di dare al racconto i legamenti elementari necessari ad assicurargli una certa coerenza.

A mettere insieme un filmetto come La signora vuole il visone (The Lady Wants Mink, 1952) ci sono volute, sembra, cinque persone: due soggettisti (Leonard Neubauer e Lou Schor), due sceneggiatori (Dane Lussier e Richard Alan Simmons) ed il regista, non nuovo a queste cosucce, William A. Seiter. Da tanto sforzo è uscito un raccontino stentatello, sui casi di una signora la quale, invidiosa della pelliccia di un'amica, decide di impiantare un allevamento domestico di visoni, con le conseguenze del caso, che, oltre tutto, non è nuovo, essendo già stato applicato ad altro genere di allevamenti. Le fragilissime sorti di questo film incolore (a dispetto dei gialli prodigati da un mediocre "Trucolor") sono fino ad un certo punto sorrette dalla buona volontà degli interpreti, tra cui si distinguono l'a-mabile Dennis O'Keefe e la arguta Eve

Il soggetto di Una notte sui tetti (Love Happy, 1949) di David Miller, su sceneg-giatura di Frank Tashlin e Mac Benoff, è stato scritto da Harpo Marx, il quale l'ha naturalmente costruito quasi esclusivamente a proprio beneficio. La parte che in esso è riservata a Chico e soprattutto a Groucho è infatti quanto mai modesta. Comunque, chiamare soggetto questo inconsistente pretesto, riguardante la ricerca di certi preziosi gioielli dei Romanoff, i quali finiscono ostinatamente nelle mani dell'inconsapevole Harpo, è alquanto arrischiato. La storiella è puntellata, ovviamente, da "numeri" e gags vari, improntati a quell'esteriore surrealismo che ha sempre ca-ratterizzato questo trio di funamboleschi interpreti. Cosí, nel corpo esangue del film, è possibile individuare qualche labile sprazzo, come per esempio il notturno arrampi-carsi di Harpo sulle insegne pubblicitarie luminose della terrazza, e simili. Nel film, che è stato prodotto da Mary Pickford, fanno capolino alcune simpatiche vecchie conoscenze, come Eric Blore e Melville Cooper, non che, "per quarantun secondi", come avvertono i titoli di testa, Marilyn Monroe, esordiente ma già provvedutissima di tutti i suoi fondamentali attributi.

Insieme con La spada e la rosa (The Sword and the Rose, 1953) di Kenneth Annakin, una favoletta technicolorata, concernente gli improbabili estri ed amori di una sorella di Enrico VIII, prodotta da Walt Disney, basata sul vecchio romanzo di Charles Major Quando la cavalleria era in fiore e saporosamente interpretata da James Robertson Justice (Enrico VIII) e Glynis Johns (la sorellina) — nel che ri-



(Sopra) Lia Amanda, il cui pudore espressivo non potrebbe essere più sprecato, è l'unica che si salvi, nel disastroso bilancio di Violenza sul lago. (Sotto) Gary Cooper nell'esotico Samoa.



siede il suo unico merito -, viene offerta l'ultima invenzione disneyana: Abele l'agnelleone (Lambert, the sheepish Lion, 1953), tardo ed un poco stracco epigono delle auree "Silly Symphonies". Si tratta di un leoncino che la cicogna recapita per errore ad una mandria di pecore e, da una d'esse cresciuto, si sviluppa con tratti somatici piuttosto di leone che d'agnello e tratti psicologici piuttosto d'agnello che di leone. Non manca qualche trovatina garbata, ma anche il disegno non è piú quello d'un tempo.

La volta scorsa, nel discorrere di Destinazione Mongolia, spesi parole commemorative per il suo regista Robert Wise. Ora un comunicato stampa ne annuncia l'arrivo in Italia per dirigere un film. Chiedo venia e gli auguro altri cent'anni di vita e qualche film un po' meno infame del suo ultimo. Ma

vorrei che il CUCMI mi comunicasse da quale strano falso allarme è stato indotto, qualche tempo fa, ad indire una proiezione in memoria del regista "recentemente scomparso".

### GIULIO CESABE CASTELLO

- (1) Sergio De Santis: Un film con le carte in regola in Cinema, n.s., n. 118, del 30 settembre 1953.
  (2) id.
  (3) id.
- (4) Stelio Martini: Una bella di notte sulla (4) Stelio Martini: Una bella di notte sulla spiaggia di Lattuada, in Cinema nuovo, n. 27, del 15 gennaio 1954.
  (5) id.
  (6) cfr. De Santis, cit.
  (7) cfr. Martini, cit.
  (8) Pubblicato in Sipario n. 76-77 dell'agosto-settembre 1952.
  (9) cfr. anche Cannes 1952 (1º tempo) di Lo Duca, in Cinema n.s. n. 86 del 15 maggio '5º
- Duca, in Cinema, n.s., n. 86 del 15 maggio '52.
- (10) Da me recensito in Miscellanea di Cinema, n.s., n. 98 del 15 novembre 1952.



### CORRISPONDENZA COI LETTORI

IL TEATRANTE (Milano). - Che io sappia nessuno ha mai ridotto La Folle de Chaillot di Jean Giraudoux per lo schermo e nessuno, per il momento, intende farlo. Forse possono averci pensato gli americani quando nel '49 hanno visto a Broadway la première statunitense del lavoro (Martita Hunt era Aurelia; John Carradine era lo straccivendolo) ma saggiamente si saranno ritirati. Eppure Giraudoux non è estraneo alle fatiche cinematografiche. Proprio Robert Bresson, questo eccezionale regista dall'opera cosi esigua (in quanto a numero di film realizzati) eppur cosi significativa, ha esordito con un film i cui dialoghi erano stati scritti da Giraudoux, e precisamente Les Anges du Péché (tumulato nei magazzini dei nostri noleggiatori col titolo "La conversa di Belfort"). Quei dialoghi sono raccolti in un volume edito da Gallimard nel '44 col titolo Le Film de Béthanie. La precedente fatica di Giraudoux, Le Film de la Duchesse de Langeais (dialogh; destinati al film con Edwige Feuillère) è stata edita da Grasset nel '42. Sul Giraudoux cineasta puo leggere qualche riga su Petit cinema sentimental di Nino Frank, nelle pagine 167-68.

SERGIO GALLIGO (San Benedetto sul Tronto). Che ti posso dire? Aspettiamo il nuovo film-giornale d'attualità organizzato da Paolo Marzotto prima di giudicare la situazione italiana, in rapporto a questo ramo tutt'altro che trascurabile del cinema. Personalmente m'auguro una ventata nuova: sono stanco di vedere stanchissimi "numeri" di cinegiornale, noiosi come un film Luce di antica memoria.

E. M. (Cagliari). Si, il regista Mario Baffico è di origine sarda. Mi piace ricordarlo come realizzatore di Terra di nessuno, il film girato nel 1939 e tratto da un soggetto di Luigi Pirandello, sceneggiato da Corrado Alvaro e Stefano Landi; vi recitavano Mario Ferrari, Laura Solari, Nelly Corradi, Umberto Sacripanti e Maurizio D'Ancora. Di Baffico è anche I trecento della Settima girato nel '41-'42 con i reduci del fronte greco-albanese.

PAOLO D'ANDREA (Napoli). -Non hai assolutamente torto: una revisione dell'opera di Ferdinando Maria Poggioli, il regista morto nell'immediato dopoguerra per asfissia, s'impone, soprattutto ora che l'eti-chetta di "primo neorealista" viene contesa come il nastro azzurro di velocità per transatlantici. I film suoi non sono andati smarriti, nei magazzini del Luce vi dovrebbero essere anche i documentari su Paestum, sui presepi e quell'Impressioni siciliane che era davvero intelligente. D'accordo, ha diretto anche Ricchezza senza domani e Amore canta, ma non dimentichiamoci che sono suoi Sissignora, Gelosia, e quel delizioso Addio giovinezza per il quale Poggioli non era tenuto a chiedere scusa a nessuno, e il non disprezzabile La morte civile, nonostante il vizio d'o-rigine. Il film "La valle delle rose" (che ricordo stranamente bene) portava nell'originale il titolo di Rainbow Man e venne girato attorno al 1930, diretto da Fred Newmeyer e fotografato da Jack Mac Kenzie; aveva come protagonista Eddie Dowling (autore anche del soggetto, sceneggiato però da Frances Agnew) accanto al quale recitavano Marion Nixon e Frankie Darro. Il Dowling torna ogni tanto a recitare sul palcoscenico; ma a Nuova York è noto soprattutto come potente produttore teatrale, e il film era appunto ambientato nel mondo delle quinte; protagonista era un cantante che s'innamorava della figlia di un alber-

ENRICO ROMERO (Via Camesena 4, int. 13, Roma). - Potrei rispondere alla tua lettera, in questa stessa colonna, ma non ho le idee molto chiare in proposito, e d'altra parte il tuo progetto mi pare interessante. Quindi - e spero che la mia soluzione non ti dispiaccia - jo pubblico pari pari la tua lettera. Ecco il testo: « Caro Postiglione, dammi la tua opinione su un mio progetto. Vorrei, seguendo la moda dei film a episodi, produrre un film in cooperativa. Cioè riunire 5-6 persone che producano ciascuna un episodio (o racconto, una parte insomma) del film. Si sceglie la trama, l'amore in provincia per esempio, e ciascuno dei 5-6 registi fa il suo lavoro su quel tema, coi mezzi finanziari che ha a disposizione, con attori più o meno "nuovi" come lui, con chi crede e come crede. Un film del genere non costa troppi milioni, specie se le persone che lo fanno devono anche sborsare il denaro, e quindi contenere le esigenze nello stretto indispensabile. Molti documentaristi oggi possono disporre di un modesto capitale, e anziché impiegarlo nel solito documentario potrebbero tentare, unendo le forze, un vero film. Ma per evitare le lotte interne dei soci (« lo ho messo tanto quindi voglio fare questo e quest'altro ») si semplifica col consociare i prodotti già terminati dei singoli (resterà solo da stabilire in quale ordine..). Sul film terminato non dovrebbe essere difficile trovare il credito necessario per far stampare le copie. Questo, in linea di massima, il progetto. Ammetto che vi siano difetti di impostazione (problematico ottenere l'omogeneità, ma neppure indispensabile; diverso valore e abilità dei singoli partecipanti e così via). Ma il gran vantaggio sarebbe quello di evitare, per un primo lavoro, il contatto col mondo della produzione, pieno com'è di giustificato timore e di robusta diffidenza verso i... non avventurieri ». Lasciando a te la re-sponsabilità della chiusa, ts faccio i miei auguri per il progetto che forse è meno ingenuo di quanto non sem-

F. R. (Genova). - Come posso rendere noto ai lettori della tua città che intendi fondare una casa produttrice, e invitarli quindi ad aiutarti, se poi non mi autorizzi a pubblicare il nome per intero e l'indirizzo? All'amico che vuol fare l'attore, da' l'indirizzo del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma (via Tuscolana, km. 9).

G. B. STRANO (Senza indirizzo). -Intanto qualche indicazione, il resto verrà nelle prossime puntate. La nostra mogliettina, o per meglio dire il film che tu indichi con tale titolo, era stato importato da noi come Nostra moglie si diverte, con Käthe von Nagy, diretto da Paul Verhoeven. Venere, del '32, era dida Paul retto da Fausto Nicola Neroni, e interpretato da Hellen Meis, Maurizio D'Ancora (attualmente proprietario di un negozio in via Montenapoleone a Milano), Evelina Paoli, Rossana d'Alba e Giorgio Bianchi (sì, il regista, che un tempo era soprattutto attore). Si sa cosi è del '34, con la regia di Adriano Giovannetti. Les Visiteurs du Soir di Carné, era interpretato da Arletty, Alain Cuny, Marie Déa e Jules Berry.

ROBERT F. HAWKINS (corrispondente dall'Italia di « Variety », Genova). - Ho letto l'annuncio del tuo imminente matrimonio con Carmen Sanchez-Ramos. Posso scendere da cassetta, sia pure per un solo attimo — mentre gli altri lettori aspettano — e farti gli auguri di Cinema e i miei personali?

CARMELO BUONTEMPI (Bologna). So benissimo che Stalag 17 è arrivato a Milano dopo essere stato proiettato in molte altre città, quindi non mi stupisco vedendo la tua lettera carica di domande, coincidere con la première del lavoro nella mi città. Qualche informazione? Intanto è un film derivato da una commedia, che José Ferrer ha diretto a Broadway nel '51; del lavoro sono autori Donald Devan e Edmund Trczinski, ex prigiomeri autentici, e Trczinski è anche attore nel film di Billy Wilder, in cui sostiene la parte di Triz. La dello stesso Wilder, la musica (composta in gran parte di accordi timbrici) è di Franz Waxman. Da noi il

film doveva in un primo tempo essere presentato col titolo « L'inferno dei vivi », poi gli importatori hanno riflettuto: quel campo di concentramento, per quanto duro, « inferno » non era di certo al confronto di certi lager. Si, Otto Preminger, il regista di tanti film tra cui "Vertigine" e "La vergine sotto il tetto", è l'attore che dà vita al comandante del campo. La coppia comica è costituita da Harvey Lembeck (Harry Shapiro nella finzione) e Richard Strauss (Caprone), reduci da Broadway dove per due anni hanno sostenuto quei ruoli nell'edizione teatrale, Il vero Stalag 17 era situato presso Krems, in Austria; la ricostruzione, ad uso del cinema, è stata fatta in California, immagino. No, non mi ha l'aria d'essere una delle opere più riuscite di Billy Wilder; vedo piuttosto Stalag 17 come uno dei tanti modi per occupare il tempo, da parte del regista, eppure il risultato non è trascurabile. Si, Sabrina Fair, dello stesso regista, è già finito: la protagonista Audrey Hepburn recita attualmente a Broadway in Ondine.

IL FRANCOFILO (Ferrara), - Touchez pas au Grisbi è il titolo esatto dell'ultimo film di Jacques Becker, ed è precisamente una frase di argot parigino; credo corrisponda al nostro non toccare il malloppo », come dicono quelli della malavita alludendo al bottino, o al milanese « giò i man dal nickel », E' tratto da un romanzo giallo di Albert Simonin, un lavoro che s'allinea degnamente con la miglior produzione poliziesca di questi ultimi anni: i francesi poi dimostrano un incoraggiante interesse per gli autori « gialli » locali che non esitano a sfornare un dialogo in stretto gergo, nuova attrattiva, e non inutile, di questo genere inquieto. L'adattamento è dello stesso Becker, di Simonin e di Maurice Griffe, col dialogo di Simonin. Fotografia di Montagel e interpretazione di Jean Gabin, di Jeanne Moreau (la grande rivelazione della scena francese, una attrice estremamente sicura), René Dary, Paul Frankeur, Dora Doll, Delia Scala, Marilyn Buferd, Angelo Borrini, Paul Oettly e Daniel Cauchy. Casque d'or precede di due anni Touchez pas au Grisbi; v'è stato, nel frattempo, sempre di Becker, Rue de l'Estrapade con scenario e dialoghi di Annette Wademant, la stessa di Edouard et Caroline.

GUALTIERO SIMONAZZI (Foligno). - Alberto Moravia, a quanto mi risulta, ha collaborato alla riduzione della sua Romana per lo schermo. Della Gazzetta nera di Piovene candidata alla riduzione cinematografica, s'è parlato molto tempo fa; oggi non ho più notizie. Ma il cinema italiano anche se trascura (e sotto un particolare punto di vista non è un gran male) i migliori lavori dei "giovani". - Piovene idealmente è posto in questa categoria —, non ri-fiuta il contributo diretto dei letterati. Giose Rimanelli è impegnato in sceneggiature; Paride Rombi, autore di "Perdu" (di cui si pubblica un'edizione in lingua inglese a Nuova York, in questi giorni) ha collaborato con Paolucci allo scenario di Gli orizzonti del sole (in cui recita il letterato Pea); Giuseppe Berto ha molti progetti cinematografici.

IL POSTIGLIONE

viso rotondo e clericale di celibe solitario, consolato dalla buona e gagliarda cucina. »). Il lampo frequente dell'ironia maschera un sostanziale affetto, una consapevolezza dei valori positivi. Anche se il discorso sciolto provoca qualche impaccio strutturale (ripetizioni, piccoli disordini), anche se si desidererebbe una piú distesa attenzione per il tal film e si rinunzierebbe in cambio alla nota di colore per il tal altro, di assai minore rilievo, anche se qualche occasionale lacuna si determina nell'informazione del compilatore (il regista di Assunta Spina, che è Gustavo Serena), il capitolo del Palmieri non costituisce soltanto una prosa variegata e vivace, ma una traccia ben orientativa per chi voglia ripercorrere più meditatamente un certo cammino. (S'intende che con questo non riteniamo assolto l'autore dall'impegno di dedicarsi alla vagheggiata seconda edizione accresciuta della sua opera, in questo campo, maggiore).

Decisamente insufficiente ed infelice è il secondo capitolo, Il periodo di transizione (1930-1942), dovuto ad Ettore M. Margadonna, anche se attendibile ne è l'impostazione, che mira a considerare tale periodo, contraddistinto dall'intervento, propulsore in senso materiale, costruttore in senso spirituale, del governo fascista nel campo del cinema, come un'epoca "di preparazione o, meglio, di incubazione", un'epoca in cui si sono formati i quadri tecnici, artistici e culturali per il nostro cinema, destinati a produrre la fioritura postbel-lica, sollecitata dall'urgenza di una nuova realtà, da esprimere in tutta la sua angoscia. La parte introduttiva del saggio è dunque accettabile, anche se vi si leggono affermazioni semplicistiche e non condivisibili, come quella secondo cui i go-verni europei si sarebbero indotti ad occuparsi delle rispettive cinematografie dopo il 1929 per « il nazionalistico timore che il cinema parlato col nasale accento yankee potesse incidere, con la po-tente suggestione dello schermo, sul patrimonio linguistico, e imbarbarirlo, e corromperlo ». Ad essa seguono purtroppo poche stente paginette, dove uomini ed opere si accatastano in gran disordine cronologico, estetico, critico, storico insomma, se fosse lecito usare tale aggettivo a proposito di un contributo tanto deficitario. L'errore primo è stato forse quello di affidare l'esame di un simile periodo ad una persona come il Margadonna, il quale l'ha vissuto non da testimone, cioè da critico, ma da personaggio, cioè da soggettista e sce-neggiatore. La conseguenza che ne è derivata è una evidente mancanza di prospettiva, di distacco, appunto, storico; una sorta di incapacità di stabilire le debite proporzioni tra fenomeno e fenomeno. Senza contare una inammissibile indulgenza di giudizio, propria di chi si trova a parlare di colleghi e collaboratori. (Si veda la definizione dedicata a Mattoli. D'accordo sullo scetticismo innato, che impedisce a Mattoli di prendere sul serio ciò che fa e quindi di rendere al massimo delle proprie possibilità, ma di qui ad affermare che « Mattoli governa egregiamente gli attori, domina il set, sa che significa raccontare per immagini, ha una chiara intuizione dello spettacolo, è arguto e svelto come pochi » ci corre).

La scelta dei film da nominare è opinabilissima, e lo è tanto più in quanto i limiti di spazio risultano insufficienti in rapporto alla materia, che aveva avuto assai più plausibile analisi nella Panoramique sur le cinéma italien di Antonio Pietrangeli, apparsa nel 1948 su La revue du cinéma. Qui si trovano, che so, I fratelli Castigliomi, I due misantropi, Amo te sola, Treno popolare, e non Darò un milione..., Il signor Max, Batticuore, Una romantica avventura, La bella addormentata, L'assedio dell'Alcazar, Don Bosco, Luciano Serra pilota, e magari Imputato, alzatevil. E non meno opinabili sono, ripeto, i giudizi: si sorvola su Acciaio, ma si afferma che I fratelli Castiglioni piazzava il suo regista, Corrado d'Errico « nella schiera di coloro che cercavano di dare al nostro cinema un indirizzo nuovo». Senza contare la confusione di termini, in base alla quale opere come Passaporto rosso sono considerate "neorealistiche".

Su tutt'altro piano siamo con Cinema italiano del dopoguerra (1942-1954) di Mario Gromo, anticipazione sul volume che Gromo sta per dedicare all'intera storia del nostro cinema. Qui le dimensioni sono più ampie, il discorso equilibrato e rigorosamente storico-critico. Attraverso questa trentina di pagine è possibile, anche per l'indotto, farsi un'idea sufficientemente chiara ed esatta del film italiano nell'ultimo decennio, non senza ra-

pidi, opportuni richiami al periodo precedente. Dopo un'essenziale introduzione panoramica, che si riallaccia alle premesse generali del Margadonna intorno alla portata del cinema "fascista". Gromo passa ad esaminare in altrettanti capitoletti, allineati un po' alla maniera crociana, i registi signi-ficativi della cosi detta "scuola italiana", cui egli nega la qualità di scuola nel senso stilistico e culturale, ammettendo, caso mai, il termine in un senso soltanto morale. Il giudizio è puntiglioso, limpido, attentamente pesato, spesso e volentieri cautelosamente restrittivo. Il suo gusto personale porta Gromo ad apprezzare fino in fondo la dimessa umanità del De Sica di Ladri di biciclette e a sottovalutare un poco, poniamo, il più largo re-spiro di un Visconti, la cui immagine non esce da questo volume con tutto il rilievo che le com-peterebbe, Ma sono mende modeste, di fronte alla copia dei giudizi bilanciatissimi e finissimi che si incontrano sparsi per queste pagine e cui si potrà sempre ricorrere con profitto. Certo non manca qualche citazione troppo frettolosa, specie in rapporto con determinati film analizzati diffusamente, anche se di mediocre interesse; voglio dire che un indugio su Riso amaro sarebbe stato piú giustificabile che non su L'edera; voglio dire lcuni film di Zampa, come Processo alla città, avrebbero meritato un cenno meno generico; e cosí Lo sceicco bianco; e cosí Febbre di vivere. Mi pare, in sostanza, che, quanto più ci si avvi-cinava ai giorni nostri, tanto più la penna dello storico si sia fatta impaziente e spicciativa, determinando qualche alterazione delle proporzioni tra film e film, tra figura e figura. Anche perché al sostanziale rigore del giudizio — rigore che induce a sorvolare su Senza pietà o Il mulino del Po, ad accumulare riserve per Il cammino della speranza o E' primavera... - corrisponde poi una sorprendente indulgenza verso opere come La provinciale e sopra tutto come La signora senza camelie.

Ma, ripeto, l'intelaiatura è salda, le aperture critiche feconde sono frequenti: e ad equilibrare qualche asprezza provvedono le didascalie apposte da Morando Morandini alle illustrazioni, didascalie molto diligenti e precise, se pur talvolta improntate, a dir vero, a soverchia generosità, la quale si muta improvvisamente e curiosamente in difidente riservatezza per Claudio Gora, (Le didascalie sono state integrate con citazioni di critici italiani e stranieri, la cui scelta e distribuzione

potrebbe anche essere discussa).

Rimane da dire della gran forza del volume, data da ben duecentootto tavole, le quali offrono una documentazione fotografica sul cinema italiano, veramente eccezionale per gusto di scelta — molte immagini, tra l'altro, sono rare ed insolite — e per pregevolezza di riproduzione. Tale corredo, insieme con la profumata rievocazione del Palmieri e la pacata sistemazione del Gromo, fa si che il volume sia destinato a diventare strumento prezioso per il lettore di oggi e per lo storico di domani.

Mario Verdone: Il cinema per ragazzi e la sua storia, n. 3 de "I Quaderni della Rivista del Cinematografo", Roma, 1953, L. 390 (con un album fotografico ed una bibliografia essenziale).

Mario Verdone è, si sa, il più convinto apostolo italiano della necessità di una produzione appositamente concepita per i ragazzi. Studioso, quindi, di tutto quanto si è fatto e si fa, nel mondo, in questo campo dell'attività cinematografica, in Italia finora piuttosto trascurato, malgrado l'opera svolta da alcuni educatori, critici e parlamentari. Il nome di Verdone è quindi legato, oltre che ad iniziative pratiche di realizzazione, a convegni di studio, a manifestazioni come la annuale Mostra veneziana riservata ai film per l'infanzia, e a pubblicazioni, come il "repertorio" a suo tempo edito daì C.I.D.A.C., cui si aggiunge ora questo volumetto. Il quale non si limita a tracciare per sommi capi, ma esaurientemente, la storia della produzione per ragazzi nei vari paesi, ma chiarisce anche l'impostazione che è stata data, dai paesi stessi, al problema, per trovarne la soluzione più adatta.

Quest'ultima si identifica, per Verdone, con un deciso intervento dello Stato, in qualità di tute-latore degli interessi e dei diritti della gioventu, e per questo Verdone si fa sostenitore del progetto di legge, presentato alla Camera dei Deputati italiana, nel corso del 1953, dalle onorevoli Colini Lombardi, Dal Canton e Tibaldi Chiesa. Progetto di legge che mira a sostituire, ai film vietati per

i ragazzi, altri spettacoli ad essi idonei. Nel sostenere la sua tesi, Verdone ricorre spesso all'esempio attinto dall'esperienza delle nazioni dove esiste una vera e propria cinematografia per ragazzi, con caratteristiche specifiche.

Noi possiamo spesso concordare con i sommari giudizi dell'autore in sede storica, anche se, per esempio, eleviamo qualche riserva circa l'apprezzamento restrittivo ch'egli fa della produzione dei paesi dell'Europa orientale (specie in quanto le critiche ad essa mosse da Verdone potrebbero, caso mai, venir estese, per analogia o in senso opposto, alla produzione di paesi occidentali). E concordiamo, almeno di massima, sulla generale impostazione ch'egli fa del problema. La cinematografia per ragazzi rientra, infatti, tra le mete cui la produzione italiana deve tendere, insieme con una valida cinematografia didattica, scientifico-divulgativa, e via dicendo.

Meno consenzienti ci trova, caso mai, la posizione dell'autore, in linea di principio, sul rapporto arte-morale: « Bello e buono non si identificano, e tanto meno, quindi, bello e morale. Anzi l'immorale e il non buono possono presentarsi proprio, come l'angelo ribelle, sotto le spoglie del "bello" ». Si tratta, comunque, di limitare la portata delle affermazioni del Verdone allo specifico problema del film per ragazzi. Per risolvere il quale, egli dice, bisogna, almeno per ora, prescindere da un problema estetico, rimanendo sul terreno, diciamo cosí, pedagogico. Il che può esser vero. Ma occorre pur tener presente la sensibilità istintiva dei ragazzi, cui non basta presentare un film "moralmente positivo", per appagarne le ormai scaltrite facoltà percettive e critiche, le quali esigono, né più né meno che quelle degli adulti, se pure su diverso piano, un film "bello".

### Carlo Lizzani: Il cinema italiano. - Firenze, Parenti, 1954, 2ª edizione, s. i. p.

Sulla fisionomia di questo volume e sul suo singolare valore, non già di contributo alla storia, ma di storia vera e propria (sia pure con tutti i suoi limiti di "sintesi" pregnante), ha già riferito Sergio De Santis nel numero 125 di Cinema. Non è quindi il caso di ritornare in argomento, anche se non ci stancheremo di raccomandare all'attenzione del lettore un'opera come questa, che nasce da una consapevolezza del fatto storiografico davvero insolita, consapevolezza che dimostra, accanto alla formazione marxistica del suo autore, la presenza implicita e suggestiva della lezione crociana e postcrociana.

Quello che appariva insufficiente, nella prima edizione del volume di Lizzani, in rapporto anche alla limitata funzione informativa assunta dal testo, era l'apparato di documentazione che lo integrava, dovuto a Leopoldo Paciscopi e Giorgio Signorini. Ora questi ultimi hanno ovviato all'inconveniente, in vista della seconda edizione, la quale esce così corredata di una filmografia non dico certo completa, ma piuttosto ricca, e comunque di dimensioni quasi doppie, rispetto alla precedente. In essa non mancano, specie per quanto riguarda il cinema dell'altro ieri, più o meno vistose lacune, le quali, penso, scompariranno attraverso il succedersi delle edizioni, che auguriamo al volume. I compilatori hanno poi voluto aggiungere, a titolo di documentazione integrativa, alcuni testi assortiti, ed in particolare brani di sceneggiature. Utile decisione, senza dubbio, ma sarebbe stato augurabile ch'essi avessero potuto includere brani non ancora pubblicati altrove. Mentre invece è sembrato più comodo ricorrere ad estratti agevolmente reperibili nella collezione di Bianco e nero. Più interessante, quindi, il soggetto di Zavattini e Mondaini Buoni per un giorno, in quanto attinto alla meno diffusa collezione di "Quadrivio" (la testimonianza è importante ai fini di un raffronto col film Darò un milione..., che ne derivò Camerini, snaturando potessolmente la incominato della controlla di con rini, snaturando notevolmente le intenzioni dei soggettisti, come ebbe a dichiarare Zavattini steaso). Alla pazienza di Paciscopi e Signorini ci raccomandiamo per ulteriori contributi informativi di evidente utilità, primo fra tutti una ragionata bibliografia.

Non sarà inutile osservare come questa seconda edizione giunga a ben pochi mesi dalla prima: dobbiamo trarre dalla circostanza la conclusione che i buoni libri di cinema si vendono in Italia con ritmo sostenuto? Crediamo di sí, in base anche ad altre notizie in nostro possesso, e ce ne rallegriamo.

