

CINEMA



IN QUESTO NUMERO:

UN AMPIO SERVIZIO
SUL FESTIVAL
DI CANNES

SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo Editoriale L'Espresso

**CENTO
LIRE 131**

NUOVA SERIE - 15 APRILE 1995

FORMATO RIDOTTO

INVITO A MONTECATINI

Tre nuovi cine-club sono sorti ultimamente, cosa che ci fa piacere perché sappiamo che la loro nascita è dovuta alla buona volontà e all'amore per il cinema di alcuni giovani. Intendiamo parlare del Centro Cinematografico Romagnolo (cine-club di Ravenna), del cine-club Avellino (da non confondere con il cine-club dell'abazia di Montevergine, in provincia di Avellino) e del cine-club Agrigento. Approfittiamo dell'occasione per invitare tutti i cineamatori, tutte le persone desiderose di cimentarsi nella produzione a formato ridotto, vivano esse in una città od in un paese, a riunirsi, organizzarsi in cine-club, perché solamente dall'unione di tutti i veri appassionati il cinema d'amatore può diventare una forza attiva nella vita culturale italiana.

Ravenna, Avellino e Agrigento sono sulla buona strada, basterebbe leggere quanto scrivono per capirlo: certo non mancheranno gli ostacoli e non tutti i loro progetti troveranno pratica attuazione, ma questa è l'alea di ogni vicenda umana. Auguriamoci quindi che altri intraprendano la loro via.

Ora, con il sopraggiungere della buona stagione, i cineamatori iniziano la preparazione dei loro lavori per il concorso di Montecatini.

Se diamo una scorsa ai precedenti concorsi osserviamo che ben pochi lavori possono ritenersi validi e tali da rappresentare un indirizzo, un genere al quale gli altri potrebbero agganciarsi. Manca nelle opere dei cineamatori una tendenza, una corrente che non siano quelle del cattivo gusto e dell'insipienza. Ogni anno, sempre in maggior numero, i cineamatori si presentano a Montecatini portando troppo spesso con sé opere di presuntuosa incapacità, e tutti poi si giustificano asserendo d'essersi presentati allo scopo di "documentarsi": il male è che trovano anche chi dà loro ragione... E' in questa falsa pietà che possiamo ritrovare forse la causa prima dell'inconsistenza, della mancanza di una tradizione nelle opere dei cineamatori, in cinque anni di concorsi.

Soprattutto quello che troppe volte difetta ai cineamatori è la cultura e non solamente quella cinematografica. Consigliamo quindi ai cineamatori di iscriversi ai circoli del cinema, frequentarne le proiezioni e le discussioni, leggere i testi di cinema, che ogni circolo possiede nella propria piccola biblioteca, leggere le riviste di cinema, seguire con particolare attenzione le pagine di critica ed arrivare lentamente a compiere la stessa analisi del critico, giungendo così a rendersi conto di come un film è costruito, ed a valutarne personalmente i pregi e i difetti; non nella semplice, superficiale "critica" di tutti che si esprime in vane aggettivazioni (stupendo, ridicolo, meraviglioso, scadente, ecc.) ma in una giustificata e ponderata analisi.

Comica d'altri tempi di Galli e Malferrari, *Los caprichos di Goya* di Urbani e Rescigno, *Mattino in città* di C. Pandolfi rappresentano, in diversa maniera, un accostamento alla cultura. *Comica d'altri tempi* è un saggio, assai intelligente, su Chaplin in particolare, con accenni al genere comico in generale. *Los caprichos di Goya* è un'ottima prova delle possibilità che sono offerte ai cineamatori di fare del cinema un mezzo per la diffusione e la conoscenza delle opere d'arte. *Mattino in città*, il meno impegnato dei tre e valido solo in parte, è il risultato di un approfondito e utile studio della tecnica di ripresa e fotografica del cinema americano. Questi tre film potrebbero rappresentare l'indirizzo da dare alla produzione da parte di quei cineamatori che, consci di una propria adeguata preparazione teorica, desiderassero esprimere il risultato dei loro studi attraverso saggi cinematografici.

Piero Bergamo con i suoi *Il fiore* e *Giro di sole* ha indicato la via del cinema intimista, come introspezione dell'animo umano nei suoi rapporti amorosi. Ernesto G. Laura e Giorgio Frezza hanno tentato di mettersi su questa strada, con esito negativo però. Il primo si è esaurito in un *thrilling* mancato, il secondo in una fumettistica e scollacciata vicenda. Ad ogni modo questo è l'unico caso di "tendenza" verso un genere. Se qualche cine-

amatore volesse continuare ne saremo felici, anche se esistono notevoli difficoltà, alle volte insuperabili, date dall'impreparazione e dall'impossibilità di trovare degli attori capaci di poter rendere con una certa verosimiglianza le passioni umane. Il dilettantismo il più delle volte finisce col rendere irrimediabilmente ridicoli i personaggi che il cineamatore, con tutta buona volontà, si sforza di creare. Se un cineamatore crede di poter contare su giovani capaci e già esperti alla recitazione, è bene che tenti.

Aldo Nascimben con *Ricordo* ha dato uno dei più felici film d'amatore; considerare *Ricordo* un film realista sarebbe forse un sopravvalutarlo, però quel suo accostarsi agli uomini nel loro umile lavoro, nel loro amore fatto di scampagnate in bicicletta, ha indicato ai cineamatori la via del realismo, alla quale dovrebbero indirizzarsi tutti coloro che intendono realizzare film a soggetto. Il realismo è l'espressione che in maniera maggiore rende possibile ai cineamatori di accostarsi al cinema senza tema di sentire la deficienza dei mezzi meccanici. Il formato ridotto può entrare da per tutto, una cinepresa 16 mm. può essere piazzata in una via, in un caffè, in un'osteria senza intralciare la vita che attorno si svolge, senza richiedere ricostruzioni o spostamenti, senza che la presenza di "stelle" crei una qualsiasi psicosi.

Sempre con lo stesso criterio il cineamatore può affrontare il documentario: spesso il cineasta è stato invitato a portare la macchina per le strade, nelle fabbriche, nelle chiese, nelle scuole e partendo da una pura idea riprendere quanto di spontaneo, irripetibile e interessante in esse si svolge. Se questo non è possibile al cineasta, per svariate ragioni che qui non è il caso né il luogo d'analizzare, lo è invece per il cineamatore. Oltre tutto quello che manca ai cineamatori è il coraggio ed un po' di spregiudicatezza.

Sempre nel campo del documentario i cineamatori possono seguire la via tracciata da Autera e Malaspina con *Forme nuove del ferro* e da Guido Gianni con *I vasi corallini*, apprezzabili saggi sull'attività artigianale, assai sviluppata in Italia; i cineamatori potrebbero indagarne anche le ragioni; ma per il momento però sarebbe chieder troppo.

Molti cineamatori sono attratti dal colore, ma quando si accingono a girare non sanno mai che cosa riprendere, e non trovano di meglio che fotografare fiori e fiori, o cercare nelle cose che li attorniano i colori più violenti e contrastanti. Berto Birello con *Autunno* ha dato una prova di come si possa fare del cinema a colori rifuggendo proprio dal colore. Il cineamatore deve abbandonare l'uso puramente utilitaristico del colore.

L'istituzione forzata di tanti cine-club di indirizzo cattolico potrebbe da un lato avere il suo fattore positivo. Spesso si sente dire che l'Italia è il paese "più cattolico", ma nessun film ci ha mai dato però questa convinzione: quale migliore occasione per i giovani del C.S.I.?

Molti cine-club sono stati costituiti nell'Italia meridionale ma nessuno ha mai funzionato, eppure il "Mezzogiorno" è uno dei più grossi problemi della vita italiana: perché i cineamatori di Bari, Napoli, Palermo, ecc. non affrontano questo problema che ha multiformi aspetti?

Giorgio Trentin

IL CONSIGLIO DELLA FEDIC

La FEDIC comunica:

« Il Consiglio Direttivo della FEDIC, eletto per il triennio 1954-56, si è riunito per la prima volta, sotto la Presidenza di Tito Marconi, ed ha riconfermato a Segretario il Consigliere Pietro Di Mattia; ha stabilito di indire il 5° Concorso Nazionale dei Cineamatori a Montecatini dal 5 al 12 luglio 1954; ha nominato un Comitato Consultivo composto da: Ildo Avetta, Darvino Battistella, Filippo Ferrazzano, Dino Fiorini e Michele Tufaroli; ha nominato Delegato della FEDIC per i rapporti con il Cineamatorismo Estero Pier Maria Annoni.

« Hanno partecipato ai lavori il Presidente Tito Marconi, i Vice Presidenti Gianni De Tomasi e Vittorio Gallo, i Consiglieri Ildo Avetta, Darvino Battistella, F. S. Cilenti, Piero Di Mattia, Filippo Ferrazzano, Dino Fiorini, Aldo Geotti, Piero Lamperti, Tullio Mainardi, Nino Rizzotti, Sandro Tamazzini e Michele Tufaroli ».

ATTIVITA' DEL CIRCOLO ROMANO DEL CINEMA

Dal 15 al 23 marzo si è svolta la Mostra Retrospettiva "50 ANNI DI CINEMA FRANCESE" organizzata dal Circolo Romano del Cinema sotto l'alto patronato dell'Ambasciata di Francia in Italia, e con il concorso della Cinémathèque Française, della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, dell'Unifrance Film, del Centre Cultural Français de Rome e dell'Open Gate Club.

Il programma della Mostra Retrospettiva "50 ANNI DI CINEMA FRANCESE" comprendeva: "Voyage dans la lune" di Georges Méliès; "Max victime du quinquina" di Max Linder; l'antologia di Nicole Vedrès "Paris 1900"; "L'Atlantide" e "Crainquebille" di Jacques Feyder; frammenti da "La roue" di Abel Gance, "Fête Espagnole" di Louis Delluc e Germaine Dulac e "Coeur Fidèle" di Jean Epstein; "Le retour à la raison" di Man Ray; "La p'tite Lili" di Cavalcanti; "La zone" di Georges Lacombe; "A propos de Nice" e "Taris Roi de l'eau" di Jean Vigo; "Les pirates du Rhône" di Jean Aurenche; "Une nuit sur le Mont Chauve" di Serge Alexeieff; "Brumes d'automne" di Dimitri Kirsanoff; "L'Hyppocampe" di Jean Painlevé; "L'affaire est dans le sac" di Pierre e Jacques Prévert; "Le violon d'Ingres" di Jacques B. Brunius; "Drôle de drame" di Marcel Carné; "La règle du jeu" di Jean Renoir; "Lumière d'été" e "6 Juin à l'aube" di Jean Grémillon; "Crim Blanc" di Albert Lamorisse. La Mostra si è inaugurata e si è conclusa con le anteprime di "La bergère et le ramoneur" di Paul Grimault e di "Les orgueilleux" di Yves Allégret.

Durante il mese di marzo sono state inoltre proiettate le anteprime di "Maddalena" di Augusto Genina e di Totò e Carolina di Monicelli.

LETTERE

Signor Direttore,

ci riferiamo alla lettera aperta al C.S.I., redatta dal sig. Giorgio Trentin e pubblicata su "Cinema" e, al riguardo, ci preme segnalare che:

1) Il C.S.I. — sia al Centro che in periferia — non è in possesso di alcuna attrezzatura cinematografica assegnatagli dalla FEDIC.

2) In ogni caso, qualsiasi ente è padronissimo di svolgere, con le proprie forze, attività cinematografiche, specie se limitate al settore di specifica pertinenza.

3) Il C.S.I. non è mai stato un organismo "politico".

In base a ciò, tutta la lettera aperta indirizzata dal sig. Trentin viene a cadere in ogni suo punto perché composta di notizie ed affermazioni del tutto errate e quindi gratuite.

Grazie per l'ospitalità.

IL V. PRESIDENTE CENTRALE

Prof. Aldo Notario

21 marzo 1954

Caro Turconi,

nell'articolo *Tendenze intimistiche del cinema italiano*, apparso, a firma Franco Venturini, nel n. 128 di *Cinema*, leggo, con una certa sorpresa, che l'attività di Claudio Gora regista è stata « snobbata dalla critica ». L'affermazione è per lo meno strana, se si pensi che Venturini si riferisce, nel suo discorso, sopra tutto a *Febbre di vivere*, film che proprio *Cinema* additò, credo per primo, all'attenzione, in una recensione apparsa nel n. 106 del 31 marzo 1953. Analogo a quello del sottoscritto fu il parere espresso in proposito da buona parte dei critici italiani, sia su quotidiani sia su periodici. Inoltre, nel novembre 1953, una giuria composta di critici italiani assegnò al film — e più precisamente al suo regista — un « nastro d'argento », con una motivazione alquanto lusinghiera. Insomma, ho l'impressione che Venturini, scoprendo *Febbre di vivere* un anno dopo, abbia, per dirla con Campanile, inventato il cavallo. Tuo

Giulio Cesare Castello

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Nuova serie
Volume XI

FASCICOLO 131

Anno VII - 15
Aprile 1954

Questo numero contiene:

Formato ridotto / Lettere / Attività
del Circolo Romano del Cinema . . . II di cop.

Cinema-gira 186

C.
La rivolta contro i Borboni 189

GIULIO CESARE CASTELLO
Dodici film (più uno) a Cannes 190

MANLIO MARADEI
Conversazioni a Cannes fra un film e l'altro . . . 199

JAIME POTENZE
Il Festival di Mar del Plata 202

MARÍO VERDONE
Schedine per: *Sjöström* 204

WALTER ALBERTI
In mostra a Milano
50 anni di cinema francese 206

LEONARDO AUTERA
Registi: *George Stevens* 207

VICE
Film di questi giorni 215

c. b.
Biblioteca 215

IL POSTIGLIONE
La *Diligenza* 216

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Via Serio, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: Dr. Fausto Montesanti, via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085. - CORRISPONDENTE DA LONDRA: Roger Manvell, Direttore della British Film Academy - DA NEW YORK: Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West 71st Street. - DA PARIGI: Marcel Lapiere, 240 rue Saint-Jacques. — Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497. — Concessionaria esclusiva della pubblicità: COMPAGNIA INTERNAZIONALE PUBBLICITA' PERIODICI (C.I.P.P.) - Milano, Via Meravigli, 11 - Telefoni 80.77.87-80.83.50; 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: Kyô Machi-Ko e Hasegawa Kazuo nel film giapponese "Jigoku-Mon".



Amedeo Nazzari, fero generale repubblicano, in L'eroe della Vandea.



ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: La figlia di Mata Hari (di cui vari esterni sono già stati girati in Indonesia; co-produzione italo-francese: Cine Films-Gamma Film Française; in Ferraniacolor), registi Carmine Gallone e Renzo Merusi (autore del soggetto e — insieme al francese Saint Laurent — della sceneggiatura), operatore Gabor Pogany, interpreti Ludmilla Tchérina, Erno Crisa, Milly Vitale, Frank Latimore, Enzo Biliotti; La porta dei sogni (in cui sono narrate le vicende di un gruppo di provinciali che sognano le avventure della grande città; Elios Film), regista Angelo D'Alessandro (che con Gastone Da Venezia è autore del soggetto e della sceneggiatura), operatore Fernando Risi, interpreti Luciano Tajoli, Giacomo Rondinella, Eloisa Cianni, Maria Frau, Maurizio Arena, Piera Simoni, Beniamino Maggio; Edizione straordinaria (in tre episodi: "Prigioniero del mare", "Fatti e misfatti" e "Canzoni sceneggiate", tutti imperniati sulle disavventure cittadine di un commerciante di provincia; produzione Selinus), regista Giuseppe Accattino, operatore Edoardo Lamberti, interpreti Roberto Riso, Maria Grazia Francia, Alberto Sorrentino, Roberto Mauri, Peter Trent, Franco Balducci, Attilio Dottesio, con la partecipazione dei cantanti Antonio Basurto, Carla Boni e Gino Latilla; L'orfana del ghetto (ispirato a un romanzo di Carolina Invernizio; Ambra Film), regista Carlo Campogalliani, operatore Canavero, interpreti Franca Marzi, Luisella Boni, Patrizia Roc, Renato Baldini, Richard Basehart; Rosso e Nero (già annunciato col titolo Festival della canzone; realizzato da Carlo Infascelli per la Roma Film; in Ferraniacolor), regista Domenico Paolella, operatore Tonino Delli Colli, interpreti Walter Chiari, Alberto Sordi, Alba Arnova, Delia Scala, Carlo Croccolo, Domenico Modugno, Dorian Gray, Billi e

CINEMA GIÀ

Riva, il terzetto Parenti-Fo-Durano (della rivista "Il dito nell'occhio") e vari altri attori della radio, del teatro di rivista e del cinema.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Mambo (Ponti-De Laurentiis) di Robert Rossen; L'amante del dittatore, in nome del Re e il cavaliere senza paura (i tre film di cappa e spada realizzati contemporaneamente in Ferraniacolor dalla Mondo Film: vedi "Cinema gira" del n. 127), 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; Orient Express (Gevacolor; Fono Roma-Sirius) di Carlo Ludovico Bragaglia; La strada (Ponti-De Laurentiis) di Federico Fellini; La romana (Ponti-De Laurentiis) di Luigi Zampa; Donne e soldati (S.I.C.) di Luigi Malerba e Antonio Marchi; L'oro di Napoli (Ponti-De Laurentiis) di Vittorio De Sica; Questa nostra gente (Marcus Film) di Vittorio Duse; Baracca e burattini (Ferraniacolor; Audax Film) di Sergio Corbucci; B... come Babele (Ferraniacolor; Penta Film) di Giorgio Cristallini; Lettera napoletana (Romana Film) di Giorgio Pàstina; Napoli piange e ride (Diva Film-Leo Film) di Flavio Calzavara; La mia vita è tua (un film la cui lavorazione era rimasta sospesa l'anno scorso; Borea Film), regista Giuseppe Masini, operatore Carlo Fiore, interpreti Armando Francioli, Patrizia Roc, Alba Arnova, Lucien Gallas, Achille Togliani, Roberto Bruni, Renato Chiantoni.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: La contessa scalza (Technicolor; Figaro Film) di Joseph L. Mankiewicz; Appassionata-

te lavorando a Roma ad un primo montaggio del materiale girato, con la collaborazione di Pino Giomini. Viaggio in Oriente realizzato in Ferraniacolor, è prodotto da Franco Cucchini.

Curzio Malaparte...

...curerà la regia dell'opera "La fanciulla del West" di Giacomo Puccini al Teatro Comunale di Firenze, in occasione del XVII Maggio Musicale Fiorentino. Come si ricorderà, anche Rossellini si è in questi ultimi tempi dedicato temporaneamente all'opera lirica, dirigendo l'"Otello", "La Gioconda" e "Giovanna d'Arco al rogo".

Nessuna modifica...

...ha dovuto subire il finale del film diretto da Marcello Pagliero Vestire gli ignudi (dalla commedia di Pirandello ridotta per lo schermo con la collaborazione di Charles Spaak). Per smentire le voci circolanti in proposito, l'Ufficio Stampa della Direzione Generale dello Spettacolo ha infatti diramato il seguente comunicato: «In un articolo del quotidiano "La Voce Repubblicana" del 21 marzo è stato scritto che secondo una confessione dell'attrice Eleonora Rossi Drago il finale del film Vestire

gli ignudi sarebbe stato modificato dalla revisione cinematografica. Tale affermazione non risponde a verità in quanto la pellicola riproduce fedelmente il testo della sceneggiatura presentato a suo tempo dal produttore agli uffici».

Anche la Sicilia...

...diverrà probabilmente un importante centro di produzione cinematografica. In seguito agli incoraggianti risultati di alcune sporadiche produzioni di questi ultimi tempi e in particolare dopo la constatazione che la realizzazione di tre film in Sicilia nel solo secondo semestre dell'anno scorso ha determinato un afflusso di oltre centocinquanta milioni di lire (fra compensi e maestranze non qualificate, spese di trasporto e di alloggio, acquisto di materiali e

Registi alla macchina da presa: Vittorio De Sica (foto in alto) durante la ripresa d'una scena di L'oro di Napoli e (sotto) Antonio Marchi studia un'inquadratura per Donne e soldati ch'egli dirige insieme a Malerba.



altre spese varie) gli industriali siciliani hanno deciso di organizzare una produzione locale, cominciando intanto a costituire in seno alla "Sicindustria" una sezione cinematografica, la quale si propone di offrire anzitutto alle case di produzione condizioni tecniche ed ambientali adeguate e allo stesso tempo un gruppo di maestranze specializzate.

Roberto Rossellini...

...continua a dedicarsi al teatro: egli ha infatti recentemente diretto la compagnia del teatro napoletano di Eduardo De Filippo nella commedia di Starace "Monsignor Perrelli" nella quale Titina De Filippo ha debuttato nel nuovo Teatro San Ferdinando. Il testo della commedia era stato riveduto dallo stesso Eduardo.

Persino Bruce Cabot...

...farà della regia in Italia: lo ha annunciato egli stesso — durante il suo recente soggiorno napoletano — precisando fra l'altro che i film sui quali sta meditando sono addirittura tre o quattro, e che sarebbe sua intenzione stabilirsi definitivamente nel nostro paese. L'attore americano, abbastanza conosciuto anche fra noi — specie da parte del pubblico giovanile — per le sue numerose caratterizzazioni (tutte più o meno truci) in film di "gangsters" o di "cow-boys", era venuto l'anno scorso in Italia per prendere parte fra l'altro al Guglielmo Tell in Cinemascope, rimasto a tutt'oggi incompiuto.

Alcune fasi...

...della corsa delle "Mille Miglia" verranno inserite nel film di produzione americana I corridori, attualmente in lavorazione ad Hollywood. Allo scopo di prendere accordi con gli organizzatori della competizione e per compiere una ricognizione delle località più adatte alle riprese (che saranno probabilmente effettuate in Cinemascope), è giunto a Brescia il regista del film, Henry Hathaway, accompagnato dall'operatore Milton Krasner. Il film è prodotto dalla 20th Century Fox.

Il nostro suggerimento...

...apparso nel "Cinema gira" del n. 118, è stato accolto — forse involontariamente — dalla Ponti-De Laurentiis, la quale ha infatti depositato presso l'Ufficio Titoli dell'ANICA il titolo Nabucodonosor re di Babilonia, insieme a un pittoresco gruppo di titoli biblici: Saul, Le mura di Gerico, Il figliuol prodigo, Caino e Abele e un isolato lo accuso (ovvero Chi mi ha ucciso). Ma la fantasia dei produttori non ha limiti; come si può facilmente constatare dal più recente elenco di titoli depositati presso l'ANICA (dal quale però manca ancora Dimagrire mangiando, da noi a suo tempo suggerito insieme a Nabucodonosor): Mafia (Prod. Mambretti), Fiore d'inverno (Sirio Film), La tragedia del ring, La vita a cazzotti, Knock-Out, La mano col guanto (Itala Film), Avviene in Pretura, Due giorni in Pretura, Vita di Pretura, Accadde in Pretura (Documento Film), Canzone d'amore (Trio Film), Manon Lescaut (Athena Cinematografica), Passione e gloria di Giorgio Bizet (Principe Gabriele Cruillas-Gravina d'Annunzio), Champs Elysées (Emanuele Massimo Branciforte), Donna tuttofare (Gino Caserta e Ma-



(Sopra) David Jean chiacchiera con Harles Laughton durante una pausa nelle riprese del film Hobson's Hoice. (Sotto) Totò con Enzo Turco in una scena di Siamo uomini o caporali? (ex Miseria e nobiltà).

rino Onorati). Topkid eroe selvaggio, Lo stravagante Mister Morris, Il terrore del Golden West, Corsa infernale e L'assalto al Kansas Pacific (Mander Film), Nozze di sangue (Dulio Tosoni), Le amicizie pericolose (Raffaello Matarazzo), Jules Verne ovvero Navigatori dell'infinito (Corrado Dragoni), Domanda di grazia e Lo sparviero di Granata (Continental Produzione), Cento scandali in cassaforte (E. M. Margadonna), La pattuglia delle giubbe rosse (Argo Film), Il giudizio di Paride (Cino Del Duca - Prod. Cin. Europee), Al di là del dovere e — per finire — Dio lo vuole (Marylio).

FRANCIA

« Visibile per adulti »...

...è stato classificato dal Centro Cattolico Cinematografico francese il film Le détroqué di Léo Joannon, di ispirazione cattolica e imperniato sull'impegnativo tema della vocazione sacerdotale, perché tale problema — pur trattato con intelligenza — sarebbe "visto dal di fuori" e insufficientemente approfondito. Il ruolo del protagonista è sostenuto da Pierre Fresnay che ha già altre volte indossato la tonaca in precedenti interpretazioni e che si prepara ad impersonare Martin Lutero. Il film di Joannon è stato recentemente proiettato a Rennes ad un pubblico di trecento sacerdoti.

Al Museo del Cinema...

...di Parigi, presso la Cineteca Francese, si è aperta una Mostra Retrospettiva del Cinema Italiano, il cui programma comprende numerosi film, buona parte dei quali sconosciuti in Francia: Cabiria, di Pastrone, Fabiola di Guazzoni, Gli uomini che mascalzoni! di Camerini, Rubacuori di Brignone, Seconda B

di Alessandrini, Terra madre e Palio di Blasetti (tutti forniti dalla Cineteca Nazionale presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma), Scipione l'Africano di Gallone, Un'avventura di Salvator Rosa, Quattro passi fra le nuvole e Un giorno nella vita di Blasetti, I bam-

bini ci guardano di De Sica, Zazà di Castellani, Le miserie del Signor Travet e Eugénie Grandet di Soldati, L'onorevole Angelina di Zampa, Come persi la guerra di Borghesio, Gioventù perduta di Germi, Germania anno zero di Rossellini ed altri ancora.





(Sopra) Ancora Totò in Totò e Carolina. (Sotto) Fotografia per l'album di famiglia di Gregory Peck in una scena di Il forestiero di J. Bryan.

Ed ecco un elenco...

...di film italiani diffusi in edizione doppiata in francese nel corso del 1953: L'inafferrabile 12, La leggenda di Faust, La leggenda di Genova, Tre storie proibite, Tormento. Contro la legge, Totò sceicco, La Regina di Saba, Il sogno di Zorro, La città si difende, Core 'ngrato, I figli di nessuno, Il Conte di Sant'Elmo, Stazione Termini, Altri tempi, Il boia di Lilla, I piombi di Venezia, Ultimo incontro, Non c'è pace tra gli ulivi, Caruso leggenda di una voce, I due derelitti, Vedi Napoli e poi muori, Europa '51, Io sono il Capataz, Tradimento, L'eterna catena, Era lui sì sì, Cuori sul mare, La prigioniera della torre di fuoco, La tratta delle bianche, Il figlio di Lagardère, Lo sparviero del Nilo, Spartaco, I tre corsari, Angelo tra la folla, La donna che inventò l'amore. Ultima sentenza, Buongiorno elefante e I sette dell'Orsa Maggiore.

Claude Autant-Lara...

...sta dirigendo una nuova edizione del romanzo di Stendhal Le rouge et le noir, già portato sullo schermo nel 1920 in Italia con Mario Bonnard protagonista, e nel 1925 in Germania — da Gennaro Righelli —

con Ivan Mosjoukine. Il protagonista attuale è Gérard Philipe — che ha già interpretato il ruolo di un altro personaggio stendhaliano, quello di «Fabrizio del Dongo» in La Certosa di Parma diretta in Italia da Christian-Jaque — e accanto a lui appaiono: Danielle Darrieux, Antonella Lualdi, Anna Maria Sandri, Mirko Ellis e Balpetré. Il film, che viene realizzato in Technicolor, è una co-produzione italo-francese fra la Documenta Film e la Franco-London Film.

GRAN BRETAGNA

Una grave crisi...

...ha attraversato alla fine del mese scorso l'industria cinematografica, in seguito ad uno sciopero totale dei dipendenti dei numerosi laboratori e reparti tecnici, che ha completamente paralizzato la produzione in corso (per un valore globale di circa due milioni di sterline), dal 22 marzo al 2 aprile. La vertenza, basata su alcune rivendicazioni di carattere salariale da parte dei tecnici (i quali hanno chiesto un aumento settimanale di trenta scellini e una settimana in più di ferie annuali, nonché l'impegno — da parte dei datori di lavoro — di non impiegare personale

non iscritto ai sindacati), si era in un primo tempo risolta con uno sciopero parziale, limitato al lavoro straordinario, che aveva tuttavia provocato il licenziamento di 2.500 dipendenti e quindi — per solidarietà — lo sciopero totale. La nomina di una Commissione d'inchiesta da parte del Ministero del lavoro Mockton, seguita a una riunione dell'Associazione dei Tecnici cinematografici (che ha intanto deciso di interrompere lo sciopero) pare sia riuscita a risolvere — almeno per il momento — la crisi, nel corso della quale si calcola che circa 4.500 tecnici cinematografici siano rimasti disoccupati.

U. R. S. S.

« Pellegrinaggio »...

...è il titolo del film che Gregori Aleksandrov ha attualmente in preparazione, la cui lavorazione si prevede debba incominciare in luglio. Nel film saranno narrate le vicende di cinque stranieri in visita nell'Unione Sovietica: un commerciante americano, un geologo inglese, un sacerdote francese, un'attrice austriaca e un operaio italiano, Aleksandrov, che si è recato a Cannes in occasione del Festival, ha precisato in una intervista che ad interpretare i cinque personaggi ha intenzione di chiamare cinque attori delle rispettive nazionalità. Anzi, a tale proposito, ha anche dichiarato che la Russia sarebbe disposta a produrre dei film in compartecipazione con qualsiasi nazione occidentale e ad importare un numero sempre maggiore di film esteri. Il regista ha inoltre annunciato che attualmente la produzione sovietica è indirizzata verso i film a carattere comico, che trattino problemi umani e speciali storie d'amore, per venire incontro alle preferenze del pubblico russo al quale invece non piacerebbero i film di guerra o che comunque esaltino la violenza.

Dopo il successo...

...di vari film italiani, fatti conoscere al pubblico in edizioni doppiate in lingua russa, fra cui Roma ore undici di De Santis che ancora continua a proiettarsi a Mosca nei più importanti cinematografi, e mentre si sta effettuando il doppiaggio di Il cammino della speranza di Germi,

viene annunciata la recentissima presentazione di Due soldi di speranza di Castellani accolto in maniera entusiastica dal pubblico e dalla critica. Una recensione particolarmente lusinghiera sul film è apparsa dalle pagine del giornale "Sovetskaja Kultura", firmata dal regista Sergiei Gerasimov, il quale afferma fra l'altro che « sullo schermo passa la vita reale », che lo spettacolo commuove profondamente lo spettatore e « non lo abbandona per parecchi giorni », e infine esalta la cinematografia italiana per la sua capacità di promuovere « l'amicizia e la comprensione reciproca tra le nazioni » attraverso il linguaggio universale dell'arte.

SPAGNA

A quasi cinque miliardi...

...e quattrocento milioni di pesetas ammonta il capitale investito nell'industria cinematografica, di cui cinquecento milioni sono investiti nelle sale cinematografiche, che sono in tutto 4.200: esse godono di una frequenza media annuale di trecento milioni di spettatori, con un incasso di circa un miliardo e mezzo di pesetas, di cui la metà viene assorbita dalle imposte statali.

U. S. A.

I premi « Oscar » per il 1953...

...sono stati assegnati la sera del 25 marzo al Pantages Theatre di Hollywood per la ventiseiesima volta dalla « Academy of Motion Picture Arts and Sciences ». Ben otto premi sono andati al film di Zinnemann From Here to Eternity (giudicato il migliore e premiato fra l'altro per la regia, la sceneggiatura, il montaggio e il sonoro), mentre altri quattro sono stati accaparrati da Walt Disney per i suoi documentari scientifici e per i cartoni animati. I premi per la recitazione sono stati distribuiti come segue: ad Audrey Hepburn (per Roman Holiday) e a William Holden (per Stalag 17) quali attori di primo piano, a Donna Reed e a Frank Sinatra (entrambi per From Here to Eternity) quali attori secondari. Premi speciali sono stati inoltre elargiti a Darryl F. Zanuck per il "Cinemascope" e a Fred Waller per il "Cinerama", sottolineando in tal modo — anche a detta della stampa — il particolare momento che sta attraversando il cinema americano, a proposito del quale pare siano quasi tutti concordi nel constatarne la rinascita — dopo la prolungata crisi dovuta essenzialmente alla concorrenza della televisione — grazie soprattutto all'avvento dei nuovi mezzi tecnici.

« Don Camillo »...

...è stato giudicato il miglior film in lingua straniera del 1953 dai critici cinematografici della stampa estera di New York, i quali rappresentano ben venticinque giornali di lingua diversa dall'inglese. Il miglior film inglese è stato definito The Cruel Sea, mentre The Robe (il primo film in Cinemascope) si è visto assegnare il primo posto in classifica per ciò che si riferisce alla produzione nazionale. Audrey Hepburn (Roman Holiday) e José Ferrer (Moulin Rouge) sono stati giudicati i migliori attori, mentre la produzione migliore dell'annata è stato definito il film Martin Luther di Lothar Wolff e Louis de Rochemont.



NUOVA SERIE

15 APRILE

1954

CINEMA

131

LA RIVOLTA CONTRO I BORBONI

IL NOSTRO editoriale *La politica dei Borboni*, apparso nel fascicolo 118, del 30 settembre 1953, ebbe, ci sia consentito dirlo, un certo successo. Da un lato si mossero in polemica un dirigente dell'U.I.C.C. e il Comitato centrale del Cineforum italiano, dall'altro manifestarono il loro consenso quelle persone di cultura e quei circoli che condividevano l'esigenza da noi affermata nella conclusione dell'articolo: «Dinnanzi ad una simile situazione, che compromette l'esistenza stessa dei circoli del cinema, o comunque la possibilità per essi di continuare a svolgere la loro funzione culturale, urge l'instaurazione di una politica unitaria, svolta e sostenuta da un organismo solo, in grado di presentarsi ad avanzare le proprie richieste alle autorità con tutto il peso derivantegli dal rappresentare tutti i circoli italiani. Non è lecito e conveniente, per i circoli, bizantineggiare intorno al sesso degli angeli (leggi dei propri simili), mentre la loro cittadella è espugnata».

La nostra posizione rispecchiava quella assunta, al Congresso Nazionale dell'U.I.C.C., svoltosi a Siena poco prima, dal Film Club Genovese. Parve, in quella occasione, che tale posizione si rivelasse come solitaria, e su tale apparenza si fondò la nuova direzione dell'U.I.C.C., assai simile alla precedente, per sostenere l'intemperatività di ogni iniziativa di reale conciliazione, in vista di una prossima, necessaria riunificazione delle due grandi branche dei circoli laici ed indipendenti. Il segretario dell'U.I.C.C. si trincerò, in quella, come in altre circostanze, dietro una pretesa compatta volontà della "base".

Che la base fosse cosa diversa dall'insieme dei dirigenti dei circoli spiegammo al segretario a Siena e non staremo ora a ripeterci. Ma che anche la base quale egli la intendeva non fosse così compatta come il segretario amava credere venne ben presto dimostrato da alcuni fatti. Non passavano infatti troppe settimane dal Convegno di Siena che il presidente del Centro Universitario Cinematografico di Trento ci scriveva per dichiarare come il suo circolo, assente da Siena per cause di forza maggiore, sottoscrivesse «in pieno le idee e la mozione» sostenute dal Film Club Genovese. «Se debbono esistere, come è fatale ed anzi necessario, posizioni di sinistra, destra o centro, — egli affermava con molto buonsenso e chiarezza — molto meglio che esistano all'interno di un organismo unico ed unito e non che queste etichette vengano assegnate in blocco a questa o quella associazione». Poco dopo, ad appena due mesi di distanza dall'insediamento del nuovo Consiglio Direttivo dell'U.I.C.C., un membro di questo, che non nomineremo per ovvie ragioni di discrezione e che a Siena si era mostrato decisamente contrario alla tesi favorevole alla riunificazione, ci dichiarava di essere stato indotto a rivedere notevolmente il proprio punto di vista proprio dall'esperienza dei primi mesi di convivenza nel borbonico consesso di quel C. D. Contemporaneamente apprendevamo che a Bologna, prescindendo dalle beghe trascinate in sede nazionale, il Circolo Bolognese del Cinema, aderente alla F.I.C.C., il Film Club Bologna, membro candidato dell'U.I.C.C., insieme con il Cineforum locale, avevano dato vita al Centro Cinematografico Bolognese e avevano preso a svolgere un'attività unitaria, al fine di meglio superare, riuniti, le difficoltà contingenti e comuni ai circoli di tante altre

città. Successivamente, avevamo occasione di contatto con l'unico circolo esistente a Busto Arsizio, il quale, nel suo primo anno di attività, non volendo accettare l'assurda divisione esistente tra gli organismi nazionali, ha preferito svolgere, non senza difficoltà, un'attività indipendente. Con carattere di indipendenza da organismi federali si è inoltre costituito, di recente, il Circolo Pisano del Cinema, risultante dalla fusione dei due organismi già appartenenti rispettivamente alla F.I.C.C. e alla U.I.C.C., sulla base di un nuovo Consiglio Direttivo paritetico. Infine, nello scorso mese di marzo, a Genova, il Circolo del Cinema (F.I.C.C.) ed il Film Club Genovese (U.I.C.C.) hanno dato inizio ad una rassegna del cinema francese, organizzata in comune e nella premessa del cui programma a stampa si legge: «I due Circoli genovesi hanno voluto... dare inizio ad una serie di manifestazioni le quali dovrebbero porre in rilievo piuttosto i motivi di fratellanza che non quelli di discordanza. L'inizio di questo cammino può anche sembrare modesto, ma non è detto a quale meta la strada intrapresa possa condurre. Sarà compito dei due organismi condurre le cose con tanta reciproca comprensione da poter consentire il ripetersi dell'esperimento e, più avanti nel tempo, poter usare l'esperienza condotta insieme quale esempio per tutti gli altri Circoli del Cinema e per le stesse Organizzazioni nazionali».

Insomma, come noi, modestamente, avevamo auspicato e previsto, le acque si sono mosse, per loro forza naturale, perché è giusto che sia così, perché le posizioni aprioristiche e cristallizzate care ai Borboni di via Furio Camillo non sono ragionevolmente sostenibili a lungo. Naturalmente, quei circoli i quali hanno voluto dare esempio di iniziativa e di coraggio hanno dovuto e devono affrontare, nel loro cammino iniziale, difficoltà non indifferenti. Ci riferiamo al circolo di Busto Arsizio e a quello di Pisa che, proclamatisi indipendenti da vincoli, in attesa della da essi auspicata ricostituzione di un organismo unitario e veramente rappresentativo, si sono trovati costretti ad alimentare presso il normale noleggiatore i loro programmi, in quanto esclusi dal beneficio dei film d'archivio. Mi riferisco al Film Club Bologna che, fino a ieri membro candidato, nella riunione del C. D. dell'U.I.C.C. tenuta il 14 febbraio 1954 è stato "castigato", cioè respinto dall'Unione, giudicato non degno di diventare membro effettivo, probabilmente a causa delle "cattive compagnie" che aveva frequentate. Si ignora, per il momento, quali fulmini verranno scagliati contro il Film Club Genovese, colpevole di aver denunciato con una circolare malafede e disfunzioni della Segreteria dell'U.I.C.C. e di aver contribuito concretamente a render possibile una riunificazione a più o meno breve scadenza, associandosi al Circolo aderente alla F.I.C.C. nell'organizzazione di una rassegna.

E' perfettamente inutile che quelli che noi abbiamo bonariamente definiti Borboni continuino a mostrar dispetto per tale genere di iniziative e tentino, con provvedimenti autoritari, di scoraggiare chi voglia farsene promotore. Esse sono destinate a moltiplicarsi e a fruttificare. Perché i tempi sono maturi, e chi ha seminato mieterà. La riunificazione dei circoli, un giorno o l'altro, dovrà compiersi. Anche a dispetto di chi continua a negarne la necessità e la tempestività, contraddicendo all'evidenza dei fatti.

c.

DODICI FILM (PIÙ UNO) A CANNES

IL "più uno" di cui al titolo, si riferisce a *Pane, amore e fantasia* di Luigi Comencini, film che è stato presentato all'ultimo momento e fuori concorso, in sostituzione di *Maddalena* di Augusto Genina, ritirato con un debole pretesto dalla casa produttrice dietro insistente "consiglio" della direzione del Festival. Non è certo il caso di ritornare adesso sul film di Comencini: basti dire che esso, grazie anche alla presenza fisica in sala della Lollobrigida, la cui popolarità in Francia ha del favoloso, ha ottenuto, durante la prima settimana di proiezioni, il maggior successo del Festival. Come è logico, trattandosi di un film divertente, dotato di attributi di uno pseudo realismo d'accatto, posti al servizio di una favoletta ottimistica e aliena da problemi. Gli stranieri trovano in esso un certo numero di luoghi comuni, i quali quadrano a perfezione col concetto ch'essi hanno dell'Italia. E taluni fra loro non esitano quindi a definire *Pane, amore e fantasia* un capolavoro del neorealismo.

Film italiano a parte, la prima settimana del Festival di Cannes ci ha offerto dodici opere, appartenenti a undici nazioni: un panorama abbastanza ampio, contrassegnato da una media qualitativa notevole. Una metà di tali opere ha dimostrato di avere le carte più o meno ampiamente in regola. Quanto alle altre, tenuto conto trattarsi, in genere, di produzioni provenienti da paesi ancora, notoriamente, immaturi in campo cinematografico, le ragioni di scandalo sono abbastanza circoscritte. Il che non esclude che un più energico concetto restrittivo, da parte della direzione del Festival, sarebbe stato desiderabile. Se infatti la prima settimana è trascorsa secondo un equo ritmo di un paio di film al giorno, per quelle successive le proiezioni in programma sono state accavallate, a tutto danno delle nostre facoltà percettive.

Un'inquadratura di Pamposh: Lotus of Kashmir, film che nulla aggiunge a quanto già sapevamo sulla cinematografia indiana e che risulta lento ed inerte, appesantito da molte ripetizioni.

Tanto per esemplificare, non avremmo certo rimpianto l'assenza di *Al Wahche* (Il mostro) di Salah Abou Seif (Egitto), film che rappresenta la lotta condotta da un funzionario di polizia per eliminare un temibile bandito, il quale, forte di elevate protezioni politiche, taglieggia la popolazione e sguinzaglia la sua banda in agguati sulle strade maestre e nelle campagne, pur mantenendosi personalmente in una ufficiosa posizione di rispettabilità. A dispetto dei suoi fondamenti "storici" e della circostanza che parte delle riprese sono state effettuate "sui luoghi dell'azione", *Al Wahche* non ha nulla di realistico. E' un qualsiasi film di avventure, realizzato grossolanamente, con una buona dose di ingenuità, e recitato in maniera dilettesca.

Nulla aggiunge a quanto sapevamo sulla cinematografia indiana *Pamposh: Lotus of Kashmir* di Ezra Mir, storia, raccontata in un convenzionale "gevacolor", di un'orfanello muta, la quale vive su di un lago e trova conforto alla sua sventura nel contatto con gli animaletti ed i fiori che lo popolano, non che nell'amicizia di un vecchio saggio. Questi un giorno le racconta una antica leggenda, relativa al regno delle rane che esisterebbe sul fondo del lago. Maltrattata dalla sua madre adottiva, la bambina finisce coll'annegarsi nel lago, per raggiungere quel regno favoloso. Il racconto è inerte, di una lentezza che deriva da stucchevoli ripetizioni e dalla sostanziale mancanza di qualche cosa di consistente da dire.

Altrettanto privo di consistenza è *Circus Fandango* del norvegese Arne Skouen, che racconta una qualsiasi, fragile vicenda ambientata in un circo equestre, rispettando tutta una serie di accreditati luoghi comuni circa l'eterno nomadismo di quella gente, circa il rischio che spesso comportano i loro esercizi, nei quali l'esistenza di uno è legata al dominio sui propri nervi da parte

del compagno, circa l'attaccamento patetico per quella vita e quel lavoro, tramandato di generazione in generazione. Attaccamento che trova qui il proprio simbolo in un vecchio clown, giunto ormai in età da pensione. E' lui che, sul punto di chiudere la sua carriera, trasmette ai rappresentanti della giovane generazione l'insegnamento e l'incitamento che gli suggerisce la sua esperienza.

Più gradevole il film presentato dalla Grecia, *Kiriakatiko Xipnima* (Il risveglio della domenica) di Michel Kakoyanis, una commediola punteggiata di evidenti reminiscenze. Da quella di *Domenica d'agosto* di Emmer (vedi il piccolo mosaico descrittivo dell'inizio, dove si cerca di offrire un quadro del risveglio domenicale d'una città e del modo come si avvia a trascorrere la giornata festiva un certo numero dei suoi abitanti) a quella di *Antoine et Antoinette* di Becker e simili, per quanto riguarda più propriamente la trovatina che sostiene il racconto. Una ragazza borghese viene derubata degli abiti mentre sta facendo un bagno di mare, e con essi di un biglietto di lotteria, il quale poi vince un vistoso premio. I monelli che l'hanno rubato vendono il biglietto ad un giovane musicista. Dopo alterne vicende, coinvolgenti un maturo avvocato perseguitato dalla moglie gelosa, la proprietaria d'origine ed il nuovo detentore del biglietto risolvono la situazione sposandosi. Tutto è convenzione, in questa storiella, che può andare avanti solo grazie ad un seguito di coincidenze, le quali esigono eccessiva tolleranza da parte dello spettatore. Questi, oltre tutto, è messo in grado di prevedere ogni cosa troppo presto, il che fa sì che il racconto cessi ad un certo punto di riuscire sia pur modestamente solazzevole. Esso si riscatta comunque, limitatamente, più che per la diligenza della direzione, per la fresca interpretazione di Elli Lambetti.

Assai male ha figurato il Brasile, il cui film, *O canto do mar*, recava peraltro una firma illustre: quella di Alberto Cavalcanti. Non sembra che questi abbia avuto le idee molto chiare circa ciò che si proponeva di fare. Il racconto, infatti, dopo un inizio di tono documentaristico, nel quale si illustra la spaventosa siccità nella regione settentrionale del Brasile e la partenza della popolazione verso un porto di mare, donde a cura del governo essa sarà avviata verso il più fertile sud, abbandona ogni carattere corale ed ogni interesse per quella gente, e si concentra intorno ad alcuni abitanti di un villaggio marino, non privo d'acqua, questo, ma egualmente miserabile. Protagonista è un adolescente il quale medita l'evasione insieme con la sua ragazza, stanca di essere costretta ad un mediocre lavoro per guadagnarsi la vita. Il padre del giovane, uomo di cuore, è semi impazzito mentre navigava, durante una tempesta, ma ha inculcato nel figlio questo indefinito slancio verso il "richiamo del mare". Decisamente contraria all'evasione è invece la madre, attaccata alla terra ed alle tradizioni. E sarà la madre ad impedire la fuga, dopo che il ragazzo sarà giunto fino al furto, pur di procacciarsi



il denaro per i biglietti di viaggio. D'altronde, la fidanzata, all'ultimo momento, lo aveva tradito, fuggendo con un altro uomo più ricco (così come un'altra ragazza del villaggio, figlia di una lavandaia, si era data alla prostituzione, perché attratta da facili miraggi di ricchezza). Quanto al padre demente, perisce in mare mentre cerca di raggiungere la nave dove crede sia imbarcato il figlio, e il suo cadavere viene restituito dalle onde. Il racconto, oltre a risentire dello squilibrio già accennato, è, pur nella sua linearità, alquanto disordinato, e del tutto privo di un attendibile approfondimento di psicologie. Riesuma un vecchio tema caro al Cavalcanti di *En rade* (1928), quello relativo al mare ed al desiderio di evadere, ma con evidente stanchezza. Qua e là cascami folkloristici si inseriscono nel tessuto narrativo, ma senza apportare una rivelazione apprezzabile, in quanto il film, a dispetto del suo esteriore esotismo, è nato sotto il segno della genericità, la quale gli impedisce di raggiungere quel significato sociale che forse era nelle intenzioni del regista.

Estraneo al clima di un festival è indubbiamente *Beneath the 12-Mile Reef* (Tempeste sotto i mari) di Robert D. Webb, ma una parziale giustificazione alla sua presenza può essere data dalla circostanza che il Cinemascope costituisce per ora qualche cosa di insolito e tale da stimolare la curiosità e l'interesse quanto meno dal punto di vista tecnico. Il film di Webb è una produzione "B", pure i risultati conseguiti dal nuovo mezzo sono qui leggermente più interessanti di quanto fosse accaduto per le opere precedenti. Il fatto si spiega agevolmente con la presenza in *Beneath the 12-Mile Reef* di un numero preponderante di esterni naturali, nei quali l'occhio allargato del Cinemascope ha modo di espandersi con qualche suggestione di risultati, come del resto si era già visto fin dai saggi di altri film, presentati lo scorso settembre a Venezia. Lo scenario del film di Webb riguarda una colonia di pescatori di spugne oriundi greci, sulle coste della Florida, i quali si trovano a mal partito, poiché il tratto di mare a loro disposizione è ormai esaurito, mentre le spugne di pregio sono reperibili nel tratto controllato da una colonia di pescatori oriundi inglesi. Un tentativo, da parte dei greci, di invadere il campo d'azione altrui dà origine ad una rappresaglia e ad uno stato di perpetua tensione. Il capo della colonia greca compie una pericolosa immersione a grande profondità, nell'unico punto "libero" dove sia possibile pescare spugne pregiate, ma esso gli costa la vita. Il tentativo riuscirà invece al suo giovane figlio, il quale, oltre a guadagnarsi l'amore della figlia del capo della colonia inglese, ristabilirà la pace tra le due fazioni. Il film, sfruttando un ambiente abbastanza insolito, giunge a conseguire, nella sua prima parte, un risultato spettacolare sufficientemente vivace per scivolare poi gradatamente nella ricerca effettistica più prevedibile, in conformità coi noti schemi hollywoodiani cari al genere. Al suo attivo va posta qualche buona ripresa subacquea (vedi la lotta con la piovra, non che la scena d'amore) e l'interpretazione, oltre che di Robert Wagner, di Terry Moore, cui peraltro il Cinemascope non dona affatto, e di qualche caratterista di contorno, di Gilbert Roland, attore sempre pittoresco.

Il "pezzo forte" della rappresentanza sta-



(Sopra) Arnardo in *Cirkus Fandango* del norvegese Arne Skouen: film che ripete tutta una serie di accreditati luoghi comuni sulla gente dei circhi equestri. (Sotto) Elli Lambetti e Dimitri Horn in una scena di *Kiriakatiko Xipnima*, gradevole commedia punteggiata di evidenti reminiscenze.

tunitense è *From Here to Eternity* di Fred Zinnemann, la cui presentazione al Festival ha coinciso con l'assegnazione ad esso di ben otto "Oscar" da parte dell'Academy americana, inclusi quasi tutti i principali. Ora, è chiaro che il film ha subito una sopravvalutazione, spiegabilmente derivante dal fatto che esso si pone, sotto diversi aspetti, in antitesi con la routine di Hollywood. E non solo con quella, poiché certa spregiudicatezza nella rappresentazione della vita militare appare in netto contrasto con un *tabu* tipico delle cinematografie europee, tra cui la nostra. Avvenimenti recenti dimostrano come in Italia sarebbe impensabile la produzione di un film dove determinati aspetti della mentalità militaristica vengono sottoposti ad una critica alquanto energica. D'altronde, è noto come le concezioni americane, nei confronti di *tabu* di questo genere, siano assai distanti dalle nostre. In Europa, perfino film innocui come quelli della serie *Francis* sarebbero impensabili. Ma la circostanza non deve trarre in inganno circa la reale portata dell'anticonformismo del film di Zinnemann. E' sufficiente, per

valutare quest'ultima, un sommario confronto con il romanzo omonimo di James Jones, su cui lo scenario di Daniel Taradash è basato. Tale romanzo mi sembra degno di suscitare un interesse di natura strettamente documentaria. Le sue millecento pagine nascono, piuttosto che sotto il segno di una autentica ispirazione, sotto quello di una minuziosa, pedante volontà realistica, nel senso, appunto, della documentazione, la quale non rinuncia ad alcun particolare sia pur superfluo o iterativo o comunque tale da nuocere al ritmo della narrazione. Ciò ai fini di un risultato di natura eminentemente corale, alquanto lontano dalla fisionomia del film, il quale è nettamente accentrato intorno ad alcune figure di primo piano, a tutto detrimento della compiutezza dello sfondo ambientale. S'intende che una simile impostazione non deriva soltanto dalla necessità di concentrare una materia tanto dispersiva, in vista delle regolamentari due ore di proiezione (sotto questo aspetto l'opera di potatura e di scarnificazione compiuta dal Taradash potrebbe considerarsi più che soddisfacente e comunque indicativa di un pre-



ciso senso delle necessità vitali di un racconto concreto e chiaro), ma anche, se non sopra tutto, dalla volontà di attribuire alle vicende narrate dal film un significato limitativo, di episodi localizzabili e non universalizzabili. Del resto, già in apertura di film una didascalia si fa premura di avvertire che situazioni quali quelle descritte vanno considerate appartenenti ad un passato che la guerra ha spazzato via. Protagonista del film è Prewitt, un soldato che, da una banda militare dove svolgeva brillantemente mansioni di trombettiere, viene trasferito in un normale reparto di fanteria. Qui egli viene sottoposto alle più nere angherie, con la connivenza del capitano Holmes, da parte della maggioranza dei sottufficiali, a causa del suo rifiuto a partecipare, sotto l'insegna del reparto, ai campionati militari di pugilato (egli è un eccellente pugilatore, ma ha giurato di non salire più sul ring da quando, in combattimento, ha involontariamente accecato un compagno). Di parziale sollievo in tali frangenti gli sono la amicizia di un soldato di origine italiana, Angelo Maggio, la vaga comprensione di un sergente burbero ma non destituito di umanità (Warden, il quale è l'amante della moglie del capitano, una donna delusa ed irrequieta) e l'amore di una prostituta anelante ad una esistenza diversa. La morte di Maggio in seguito alle sevizie subite in prigione, dove era stato rinchiuso perché sorpreso in istato di ubriachezza da due poliziotti e ribellatosi violentemente ad essi, determina una crisi psicologica decisiva in Prewitt, il quale uccide il sergente che era stato aguzzino del suo compagno. Ferito egli stesso,

Prewitt si rifugia in casa della prostituta, ma, allorché la guerra scoppia in seguito al proditorio attacco giapponese a Pearl Harbour (l'azione si svolge alle Hawaii nel periodo immediatamente precedente tale attacco, che è del dicembre 1941), cerca di raggiungere il suo reparto per prendere parte alla lotta. Senonché una pattuglia lo sorprende e, credendo trattarsi di una spia o di un sabotatore, lo uccide. Ora, il primo ed essenziale depauperamento subito dal soggetto, nel trasferimento dalla pagina allo schermo, riguarda il personaggio stesso del protagonista: quello che il film evita accuratamente di approfondire è il suo carattere di "firmaiole", di uomo nato per l'esercito e di esso innamorato (altri personaggi lo pongono con estrema chiarezza di fronte a tale sua natura, nel libro). Di conseguenza non illuminato risulta il processo psicologico attraverso cui Prewitt si sente come deluso, tradito dalla realtà sgradevole, iniqua di quella vita militare che aveva liberamente scelta. Questo fondamentale edulcoramento è in relazione con altri non meno importanti: nel film, per esempio, la "Palizzata", cioè la famigerata prigione di rigore dove gli uomini vengono trattati senza il minimo rispetto per i loro diritti e per la loro stessa integrità fisica, non esiste, se ne sente solo parlare e se ne constata solo indirettamente l'effetto sul soldato Maggio. (I pochi accenni esistenti sono stati tagliati dalla copia presentata a Cannes). E' palese che anche questa assenza deriva in parte dalle accennate esigenze di condensamento (la parte concernente la Palizzata, dove Prewitt stesso è condannato a trascorrere alcuni mesi, era

nel romanzo piuttosto vasta e coinvolgeva figure non aventi estesa funzione nell'economia del racconto, come il "mistico" Malloy, un personaggio significativo per la sua funzione di contrasto, che nel film è sparito). Ma è altrettanto palese che le allusioni indirette all'esistenza di quella prigione non sono sufficienti a suggerirne con tutta l'evidenza desiderabile la natura. (Non immaginaria, che il Jones avverte in apertura di libro: «...certe scene della Palizzata si verificarono effettivamente. Non ebbero luogo alla Palizzata della caserma di Schofield ma in una località degli Stati Uniti ove l'autore prestò servizio, e sono scene vere di cui l'autore ebbe conoscenza diretta ed esperienza personale»). (1). Per compenso, il racconto cinematografico ha insistito, rispetto al romanzo, nell'esemplificare la persecuzione subito da Prewitt in seno al reparto, ma attraverso forme di sadismo assai meno spinte rispetto a quelle in uso alla Palizzata, più "normali" in rapporto con la mentalità militare, anche se ampiamente irritanti. L'operazione di edulcoramento, sotto questo punto di vista, è culminata nella conclusione: il capitano donnaiole ed incurante degli interessi e diritti dei suoi uomini, che nel romanzo finiva trasferito col grado di maggiore, viene nel film, in seguito ad una inchiesta rigorosa condotta dai suoi superiori, costretto a presentare le dimissioni dall'esercito. Il caso, cioè, viene circoscritto, con la dimostrazione che i malvagi e gli inetti non possono trovare posto nell'esercito e vengono senza esitare puniti. (Il nuovo comandante del reparto si fa un dovere di abrogare il culto del pugilato e di esautorare i sottufficiali angariosi). La guerra che scoppia viene tacitamente considerata, sotto questo riguardo, come una ventata che travolge i

O canto do mar (foto a sinistra) pur recando una firma illustre, quella di Cavalcanti, si perde in una genericità che gli preclude il raggiungimento di quel significato sociale cui forse il regista tendeva. (A destra) Un'inquadratura del documentario Apenodytes Forsteri di Marret.





residui di una mentalità persecutoria, di cui oggi non dovrebbe esistere traccia. Col finale apoletico e vagamente nazionalistico del film fa quindi serio contrasto l'amaro finale del romanzo, dove al figlioletto smanioso di prendere parte alla guerra la moglie del capitano dice, a mo' di consolazione per la sua attuale giovanissima età: « Questa forse non la farai, ma avrai l'età giusta per partecipare a quella dopo ». (2).

Il secondo aspetto fondamentale del processo di denicotinizzazione subito dal soggetto riguarda la vita di guarnigione, così libera e spregiudicata in quelle isole, poi d'improvviso e tragicamente coinvolte nel conflitto, che muta da un minuto all'altro volto alle persone ed alle cose. A questo riguardo sono entrati in gioco altri *tabu*, di natura sociale, ma sopra tutto di natura sessuale. A tale stregua, è, per esempio, meglio spiegabile l'insistenza del racconto cinematografico sull'elemento "pugilato", il quale viene così a sostituire altri temi, incompatibili con i dettami del codice di produzione. Ora, noi possiamo benissimo non rimpiangere il bagno di mare che Warden e la signora Holmes fanno ignudi (nel film essi lo fanno con un normale costume, il che non ha impedito che gran parte della scena abbia dovuto essere tagliata, in quanto giudicata troppo ardita), come possiamo non rimpiangere altri particolari sull'intimità di questi due amanti o certe accentuate volgarità "parlate" nell'eloquio dei soldati. Ma non possiamo non notare come il quadro della vita di guarni-

From Here to Eternity di Zinnemann — film dagli otto Oscar — è stato il "pezzo forte" della rappresentanza statunitense a Cannes: film solido, serio, raccontato con nerbo e con un ben inteso senso dello spettacolo, e che unisce ad altri meriti quello di un parziale anticonformismo.

gione, affollato di più o meno equivoci elementi sessuali, risulti nel film abbozzato con una certa genericità. Se il mutamento del movente per il delitto di Prewitt (egli nel romanzo vendicava un altro compagno, Berry, e non Maggio) rientra in un lodevole processo di concentrazione narrativa, la soppressione del suicidio di Bloom, il quale derivava da un oscuro complesso, coinvolgente la sua qualità di ebreo (la questione razziale aveva nel romanzo un peso essenziale, anche nei confronti di Maggio, l'italiano) ed il suo timore di essere avviato verso l'omosessualità, è indicativa del depauperamento che al racconto è stato imposto pure in questa direzione, con il rendere più ovvio e banale il sottofondo corale (l'omosessualità giocava nel romanzo una funzione di primo piano, già fin dal trasferimento di Prewitt, cui era stato preferito un altro trombettiere, perché caro ad un autorevole sergente).

L'ultimo aspetto del depauperamento è di natura psicologica e riguarda i rapporti tra Prewitt e Lorene, la prostituta, quelli tra Warden e la signora Holmes. Ambedue questi amori sono destinati a finire nel nulla, anche a prescindere dalla morte di Prewitt, e le due donne si ritrovano in ultimo, fianco a fianco sul piroscampo che le riconduce in patria. Ma le ragioni di tale duplice fallimento, le contraddittorie aspirazioni delle due donne appaiono nel film soltanto ab-

bozzate, come del resto è soltanto abbozzata, sotto il riguardo del sesso, la figura di Prewitt, reduce, nel libro, da un altro amore inconcluso, e tormentato dalla necessità della donna.

Un esame critico abbastanza esigente delle lacune che il film presenta, se messo in rapporto con un romanzo istruttivo se pur sostanzialmente mediocre, mi è sembrato necessario per circoscrivere la sua portata e reagire a qualche prematuro entusiasmo. Ma tutto ciò non impedisce che al merito accennato di rappresentare, malgrado tutto, la vita e la mentalità militare nella loro irragionevolezza contraddicente al più elementare rispetto umano, mediante tocchi di universale validità, per noi europei inconsueti, il film altri ne unisca, primo fra tutti quello di un parziale anticonformismo, che si manifesta nel suo fondo amaro, rivelato anche dalla duplice rinuncia al lieto fine sentimentale. Inoltre, *From Here to Eternity* è un film solido, serio, raccontato con nerbo e con un ben inteso senso dello spettacolo, il quale non esclude un certo fondo realistico (ma la fotografia è spesso antirealistica, nel suo biancore un po' freddo e levigato). Pagine come quella del pugilato tra Prewitt ed il sergente, come quella del duello a coltellate, come quella del silenzio suonato dal protagonista in onore del compagno morto (con uno splendido primo piano di Montgomery

Clift, dal volto che si riga di lacrime), sopra tutto come quella dell'imprevisto attacco aereo (quegli apparecchi visti dal basso quasi uccellacci sinistri, quel cortile visto dall'alto con gli uomini minuscoli come formiche, i quali cercano un riparo dalla mitraglia che li insegue ostinata) recano il segno di un polso ben noto di regista, il quale domina pienamente il valore dei rapporti tra i piani o degli elementi sonori. L'interpretazione è buona da parte di Deborah Kerr (la signora Holmes), di Donna Reed (Lorene), di Montgomery Clift (Prewitt), il quale ripete peraltro un suo limitato repertorio di espressioni, con scarsa mobilità mimica; eccellente da parte di Burt Lancaster, un vigorosissimo Warden, nel suo impasto di bruschezza e di comprensiva umanità, e di Frank Sinatra, un Maggio sorprendente nella sua vivacità così attendibilmente allusiva alla origine nazionale del personaggio.

La guerra è più decisamente al centro di *Die Letzte Brücke* (L'ultimo ponte) di Helmut Käutner, anche se l'autore ha voluto chiarire di aver inteso fare, piuttosto che un

film su di essa, un film sull'umanità nella guerra e rispetto alla guerra. *Die Letzte Brücke* è importante anzi tutto come messaggio. Ed è senza dubbio singolare che a concepire questo messaggio umanitario e antibellicistico sia stato un tedesco. La storia riguarda Helga, una giovane infermiera tedesca dislocata in Jugoslavia, durante l'ultima guerra, la quale ha trascorso alcuni giorni d'amore con un soldato connazionale, durante il breve soggiorno di quest'ultimo nello stesso paese dove si trova l'ospedale presso cui essa presta servizio. L'amante sta per ripartire allorché la donna viene rapita dai partigiani, un reparto dei quali ha urgenza di cure per il proprio medico rimasto gravemente ferito. Helga si rifiuta in un primo tempo di collaborare comunque coi nemici del suo paese, poi accondiscende a prestare per quella volta la propria opera. Ma il medico muore egualmente, ed i partigiani trattengono con la forza la donna affinché essa continui la propria attività di medico presso il loro reparto. Helga è costretta a seguire il reparto nei suoi spostamenti spes-

so pericolosi, ma non nasconde l'animo con cui svolge le mansioni assegnatele: animo di nemica, chiusa nel suo orgoglio nazionale e nel suo risentimento è pronta a tentare, sia pur vanamente, la fuga. A poco a poco però in essa si fa strada una consapevolezza circa l'eguaglianza di tutti gli uomini di fronte alla sofferenza, una consapevolezza circa l'indole superiore del dovere umano che è chiamata a compiere nei confronti dell'avversario stesso del suo popolo. Ed Helga si prodiga per la salvezza altrui, specie quando un'epidemia di tifo colpisce un altro reparto partigiano, e si rende necessario il trasporto in salvo degli ammalati, sotto il fuoco tedesco. Ormai, essa ha deciso di compiere fino in fondo quello che considero il proprio dovere. E quando un ufficiale tedesco, caduto prigioniero dei partigiani, la esorterà a fuggire con lui, si rifiuterà, accettando la taccia di traditrice. E analogo rifiuto opporrà all'amante, ritrovato in un paese occupato dai tedeschi, dove essa si è recata sotto mentite spoglie, per ritirare un pacco di medicinali, indispensabili ai partigiani. Solo dopo aver consegnato a questi il pacco, Helga deciderà ed otterrà di rientrare fra la sua gente, che si trova all'altra estremità di un ponte. Il fuoco tace per un momento, dalle due parti, per consentire a Helga di passare il ponte. Ma in mezzo ad esso la donna, ferita poco prima durante una sparatoria, si abbatte al suolo. E il fuoco riprende, mentre quel cadavere sta ad indicare un valore simbolico di umanità al di sopra delle fazioni, un valore ancora sconosciuto ai popoli che combattono per sterminarsi.

Pochi film sulla guerra mi sono apparsi densi di significati universali come questo che un tedesco ha realizzato in Jugoslavia, in base ad una coproduzione austro-jugoslava, fondandosi su fatti realmente accaduti. (Il film ha suscitato qualche polemica in Jugoslavia, dove la presentazione della vita partigiana è stata accusata di scarsa autenticità, ma lo stesso maresciallo Tito ha smentito l'attendibilità delle accuse). Più volte, esso mi ha richiamato ad esempi illustri, di fronte ai quali *Die Letzte Brücke* non sfigura (sebbene, purtroppo, nella sua ultima parte, il racconto tenda a sostenersi mediante agganci alquanto forzati: l'incontro tra i due amanti in quelle drammatiche circostanze appartiene al novero dei "casi" spettacolari, in funzione emotiva, ed anche il personaggio del sordomuto, creduto deficiente ed in realtà aiutante dei partigiani, tende a far scivolare il racconto verso un effettismo da cui esso è per due terzi limpidamente alieno). Certo, il film di Käutner non rifugge da citazioni abbastanza evidenti (l'arrivo dei partigiani ai casolari devastati dal nemico, presso cui è rimasto solo un bimbo piangente, la barca che discende la corrente con il cadavere del partigiano ucciso dai tedeschi costituiscono dei richiami a *Paisà* troppo scoperti per non essere coscienti e voluti). Ma i precedenti, le parentele non tolgono gran che, mi pare, all'autenticità di una narrazione, ambientata, con un vigoroso senso realistico, (splendida la fotografia di Elio Carniel), in una cornice naturale inedita: quella delle montagne di Jugoslavia, il cui paesaggio, con quelle zone brulle, quelle acque rapide, quei villaggi abbarbicati sulle pendici o infossati nelle valli riveste una funzione essenziale ai fini del racconto, che le arie popolari della regione contrappuntano con nostalgica suggestione



(Sopra) Maria Schell nel film di Käutner *Die Letzte Brücke* a proposito del quale il regista ha dichiarato di aver inteso fare, non tanto un film sulla guerra quanto sull'umanità nella guerra e rispetto alla guerra. (Sotto) Khorava, protagonista del film russo *Scander-Beg* di Sergej Jutkevic.





(A sinistra) *Kyô Machi-Ko in Jigoku-Mon*, film giapponese che, a dispetto della limitatezza della sua tematica, assume una importanza singolare per la funzionalità intima e magistrale che vi assume il colore. (A destra) Un'inquadratura di *Det Stora Aventyret*, film di esile appiglio narrativo, ma nel quale la parte documentaria ha pregi di purezza.



(di un effetto stringente è, per esempio, il canto solenne con cui i partigiani salutano, dopo un istante di commosso silenzio, i casolari devastati). Pagine come quella relativa all'attacco tedesco, dall'acqua, al reparto che tenta di trasportare attraverso un fragile ponte gli ammalati di tifo sono realizzate con un respiro epico, con un ritmo denso ed angosciante. Dalle immagini del film trasuda il senso della guerra partigiana, non da un punto di vista ideologico, ché caratteristica peculiare del film, legata al suo tema, è di serbare una obiettività ad ogni costo, un distacco dai concreti problemi della guerra (e non direi che questa mancanza di presa di posizione, questa assenza di personaggi negativi — negativo è soltanto il fatto "guerra" — nuocciano alla validità dell'opera, la quale deve essere valutata al di fuori di ogni risentimento, di ogni polemica, se non si vuole tradirne l'alto significato), ma da un punto di vista di condizioni ambientali, con quel continuo vagare, proprio di individui braccati ed ex lege, i quali attendono il momento propizio per il colpo di mano, locale o risolutivo, con quella disastrosa mancanza di mezzi anche elementari per l'esistenza e per il combattimento. Ma al di sopra di questa realtà pur importante si eleva, espresso con accenti sempre nobilissimi, spesso mirabili per discrezione e pregnanza, il messaggio. Come quando la vecchia contadina jugoslava si intenerisce nel consegnare a Helga, che essa crede amica, alleata, e che è invece ancora ostile, le scarpe già appartenenti al suo figliolo caduto, o come quando un ferito alla mano, che Helga ha curato, controlla per prima cosa, appena ha ripreso forze, la possibilità per il suo dito di piegarsi a premere il grilletto di un'arma. Particolari come questi sono essenziali e rivelatori, anche per l'occasione che offrono alla protagonista di reagire, di palesare progressivamente il suo animo segreto, che Maria Schell ha interpretato con una acutezza di progressione psicologica, con una pienezza di comprensione umana da grande attrice. In questa acutezza nel leggere le psicologie, spe-

cie nei loro moti meno appariscenti, si ritrova, interrotte le contraddittorie esperienze vincolate spesso ad un espressionismo retardatario, il Kautner di *Auf Wiedersehen, Franziska!* (1941), dove la guerra giocava solo di riflesso, in quanto cagione di perpetuo separarsi per due esseri (vedi lo stesso motivo che ritorna all'inizio di *Die Letzte Brücke*). In un attento equilibrio tra l'accento epico e quello intimistico risiede il fascino non ultimo di un film come questo, con cui — come poche volte — il cinema si è fatto portatore di una parola utile per gli uomini.

Più lontane guerre di indipendenza rivivono in *Veliky Voine Albany, Scander-Beg* (Un grande guerriero albanese, Scander-Beg) di Sergej Jutkevic, una co-produzione sovietico-albanese, accentrata intorno alla figura di Giorgio Castriota, paladino, cinque secoli fa, dell'indipendenza del suo paese dai Turchi, presso i quali egli era stato allevato, dopo esser stato allontanato bambino dalla sua patria sconfitta. Il film, su scenario di Mikhail Papava, è impiantato secondo schemi tradizionali per il film storico-biografico e, abbracciando l'intera esistenza del condottiero albanese, procede fatalmente un po' a strappi, a scatti, ogni sequenza o gruppo di sequenze risultando indipendente da quelli che lo hanno preceduto, ai quali è collegato da una semplice didascalia informativa, che sottolinea il procedere degli avvenimenti storici. Il difetto di compattezza narrativa è tuttavia largamente compensato dalla saldezza e coerenza di concezione che sovrintende ad ogni singola sequenza. Il film, dove predominano le scene di battaglia, che rappresentano il naturale sbocco d'ogni fase della tormentata esistenza del piccolo paese, perennemente costretto a difendersi dal ricorrente pericolo proveniente dall'oriente è pervaso da uno spirito largamente epico, il quale lo denuncia chiaramente come frutto di una illustre tradizione della cinematografia sovietica. Il ricordo dell'Eisenstein di *Alexander Nevskij* o di *Ivan Groznoj* è inevitabile di fronte alla squillante e rigorosa composizione di

certe battaglie o di certi interni, dove persone ed ambiente risultano in un rapporto regolato da precise norme figurative (si tenga presente che lo scenografo Schpinel è lo stesso che fu accanto ad Eisenstein per i film citati). Altrove, come nell'incalzante, plastico montaggio della distruzione delle statue da parte dei turchi, è il ricordo del primo Eisenstein che ricorre. Ma la citazione non è mai gratuita, appare l'indice di una civiltà assorbita, di cui un film come questo è un frutto maturo. E rigoglioso, come dimostra, non foss'altro, il magistero esemplarissimo con cui è trattato il colore, di una nettezza, di una duttilità, di una facoltà evocativa di un mondo davvero straordinari. (Chi volesse, potrebbe ricordare, per certe scene di battaglia, l'*Henry V* di Olivier, ma a patto di non dimenticare la notevole diversità del criterio di impiego dei valori cromatici, qui meno miniaturisticamente preziosi, tesi piuttosto verso un risultato decorativamente realistico). Nella varietà sempre rinnovantesi delle scene di battaglia e di massa in genere — col tripudio delle bandiere, dei costumi, delle bardature — come nell'evocazione luminosa dell'aspro paesaggio albanese (il film è stato in larga misura girato in esterni naturali e la sua colonna sonora sfrutta suggestivamente canti marziali o festosi di indole popolare), il colore riveste una funzione essenzialissima, valorizzando l'opulenza delle vesti o la sapienza degli sfondi scenografici. *Scander-Beg*, nel mentre conferma la matura coscienza cromatica degli operatori del cinema sovietico (l'*Andrikanis* di questo film dev'essere tuttavia albanese), rivela in Jutkevic il possesso di una espertissima scienza del montaggio e della composizione, di un afflato possente, per lo meno nell'ambito della singola sequenza. Ad altri, più versati di me in storia, lascio il privilegio di notare le confidenze che il racconto si concede nei confronti di essa. Io mi limiterò a registrare la curiosa presenza di un decrepito Doge dall'apparenza papale, fiancheggiato da un frate, il quale è stretto parente del sinistro figura che dava il la al canto dei cavalieri



(Sopra) I due piccoli protagonisti di *The Kidnappers*, film degno d'attenzione per la sua probità d'ambientazione e per una sua frequente verità psicologica. (Sotto) *Toot, Whistle, Plunk and Boom* offre l'insperato piacere di incontrare un Disney nuovo in rapporto ai suoi precedenti.

teutonici del *Neuskij*. Tralasciando il d'altronde discutibile argomento della "fedeltà" storica (nel suo interno il film serba una precisa coerenza), va invece registrato al passivo di *Scander-Beg* il tono generale della recitazione, che è ossequioso verso una certa concezione da palcoscenico.

A valori decorativi e figurativi, assai diversi tuttavia, si affida pure essenzialmente *Jogoku-Mon* (La porta dell'inferno) di Teinosuke Kinugasa, che ha rappresentato il nostro primo incontro con la cinematografia giapponese a colori. Incontro davvero affascinante, poiché nelle immagini di questo film, realizzato secondo il sistema "eastman-color" (operatore Kohei Sugiyama), rivive, filtrata, un'antichissima tradizione figurativa dai raffinatissimi splendori. Del resto, il film stesso non rifugge dal citare documenti pittorici dell'epoca feudale (XII secolo) cui la sua azione si riferisce. Tale epoca è cara ai cineasti nipponici, i quali sono soliti attingere frequente ispirazione da tutta una letteratura che si riferisce a quel periodo in cui il Giappone era perennemente scosso da

lotte intestine. Con un'effimera rivoluzione ha inizio il racconto di *Jigoku-Mon*, basato sul dramma *Kesa No Otto* (Il marito di Kesa) e riferentesi a fatti reali ed a personaggi, come il protagonista Moritò, pur essi reali. Durante tale rivoluzione il guerriero Moritò, fedele all'imperatore, conosce la bella Kesa, dama alla corte imperiale, e se ne innamora alla follia. Scoperta la sua qualità di donna maritata, la quale gli impedisce di averla quale premio per le sue apprezzate imprese in favore del suo sovrano, egli non si rassegna, e tenta invano, in diversi modi, di incrinare la tersa fedeltà della donna, la serena impassibilità del marito. Finalmente la donna non trovando altra via per uscire da quella situazione che la opprime, finge di accondiscendere ai voleri di Moritò e, poiché sa che egli è intenzionato di uccidere nottetempo suo marito, si sostituisce a questo nel letto e perisce al suo posto. Moritò, posto dinnanzi al suo delitto, è colto da una crisi di coscienza, che lo conduce in convento.

Il tessuto narrativo dell'opera è di una

linearità scarna. Dopo le prime, rapide pennellate con cui essa introduce lo spettatore nel pieno delle lotte interne del paese, il racconto restringe i propri contorni, concentrandosi sostanzialmente su tre personaggi. E le psicologie di questi scruta con un'indagine lenta, assorta, capillare. In certo modo, il triangolo di *Rascio-Mon* si ripresenta, ma con i termini debitamente modificati. Se Moritò, nella sua talora belluina incontinenza, può vagamente ricordare il bandito Tagiomaru, se Watarù, il marito, nella sua dignitosa tranquillità e fierezza, può vagamente ricordare il marito di *Rascio-Mon*, il personaggio della donna è sensibilmente diverso. Poiché al richiamo sensuale, che in quello, come in altri film promanava dal mirabile, ambiguo, stregante volto di Machi-ko Kyô, si sostituisce qui, per il tramite dello stesso armoniosissimo volto, un richiamo contrastante, quello di una castità chiusa ed ostinata, tale da conturbare per una via del tutto dissimile. Prodigio anche di un'attrice veramente insigne, nel pudico e sottilissimo dominio di mezzi espressivi quasi impercettibili: si veda la delicatezza con cui suggerisce il turbamento interiore nella scena in cui essa, mentre suona uno strumento a corda, viene a tradimento posta dinnanzi all'uomo che la desidera. (Ed è equo dire che attori come Kazuo Hasegawa — Moritò — e Isao Yamagata — Watarù — sanno degnamente reggere il confronto, l'uno nella sua esuberante passionalità, l'altro nella sua elegante e fiduciosa consapevolezza del proprio buon diritto).

Il racconto di *Jigoku-Mon* è chiuso entro limiti precisi, i suoi interessi non raggiungono la complessità di quelli d'un *O'Haru* o anche d'un *Ugetsu Monogatari*, la sua pittura di una società è rapida e appena accennata, in vista di diversi e più particolaristici interessi psicologici (e morali, come sempre accade nei film giapponesi, così nobilmente vincolati alla presenza di una positiva moralità, qui, come altrove, di sapore quasi cristiano). Ma il rapporto tra l'ambiente ed i personaggi è stabilito con passaggi significanti: si veda quel rapido montaggio con cui il film si apre e che è destinato ad esprimere la sintesi di un'ora di disorientamento e di confusione quale quella di una rivoluzione in atto. Ed è già qui, appunto, che il colore palesa l'estrema compiutezza di concezione con cui è trattato. Ora, come nella scena citata, secondo una gamma accesa, squillante, dove le varie tonalità si fondono in un comples-



so iride, esprime la variegata realtà di un popolo travolto dal furore rivoluzionario; ora, come nella scena della preghiera nel tempio di Itsu-kushima con una ariosa luminosità, sottolineata dal bianco-avorio dei costumi, ordinati in base ad una sapiente regola compositiva; ora con una serica preziosità, con una madreperlacea luminosità, nella valorizzazione di una stoffa, di un ricamo (vedi certi abiti di Kesa); ora con un'esuberante pienezza, come nella scena della corsa dei cavalli, dove ogni elemento, a cominciare dalle ricche guadrappie e bardature, è reso con sensuale rigoglio. (Meno felici mi sono apparsi gli insistenti toni bluastri di talune scene notturne e d'esterno, le quali fanno rimpiangere la lunare, filigranacea trasparenza di certe riprese in bianco e nero d'altri film giapponesi). Raramente il colore nel film ha assunto una sua funzionalità così intima come in questo film, che il magistero decorativo induce a porre su di un piano di singolare importanza, a dispetto della limitatezza della sua tematica (quanto all'ambiente, esso testimonia della coerenza di interessi da parte del regista, autore di quel *Daibutsu*

che riguarda l'esistenza delle volpi, le loro escursioni malandrine alla fattoria in cerca di cibo volatile, le loro fughe a precipizio, le loro dispute intorno alla preda; riguarda il pericolo rappresentato per esse dalla lince; riguarda l'allegria esuberanza delle lontre. E ancora tanti e tanti altri animali, dal gufo al gallo di brughiera, colti nei loro tratti caratteristici con un virtuosismo di ripresa stupefacente, che giunge a voler riprodurre in carrellata soggettiva le impressioni di una volpe ferita, la quale corre all'impazzata fin che non stramazza al suolo. In una episodica ricercatezza di movimenti di macchina, in una più frequente preziosità di impasti e di composizione sta il limite dell'esperienza di Sucksdorff, che appare comunque sostenuta da una eccezionale consapevolezza dei più sottili valori plastici e tonali della fotografia, così come delle possibilità liriche offerte dalla contemplazione della natura, il cui cangiare egli sa esprimere con tratti suggestivi.

L'appiglio narrativo giunge esile e un po' tardivo, in quanto al racconto vero e proprio è concessa una dimensione limitata, di fronte alla quale il prologo finisce per ri-

La facoltà lirica del Sucksdorff non può non richiamare il ricordo di Flaherty, poniamo di quello di *Louisiana Story*, con quella tenera amicizia tra il ragazzo e l'animale. Ma in Flaherty esiste qualche cosa di essenziale, da cui Sucksdorff prescinde: il rapporto uomo-natura impostato non in un senso puramente lirico e contemplativo, ma in maniera tale da interpretarne il significato centrale, di lotta dell'uno contro l'altra, per piegarla a corrispondere alle proprie esigenze vitali. Non è certo il caso di rimproverare a Sucksdorff di non essere Flaherty, ma è doveroso sottolineare il limite di questo film dalla singolare e spesso ammirevole purezza. Nel quale la macchina — quella macchina che nel ricordato film di Flaherty si faceva strada a violare, nel nome delle ragioni produttive ed industriali, la natura immacolata — ricorre una sola volta, allorché gli aerei a reazione tracciano nel cielo terso, al cospetto della natura vergine e stupefatta, le loro bianche volute: ma si tratta di una comparsa di carattere luminosamente calligrafico, secondo le predilezioni di questo mago della camera.

Una trovata alquanto simile a quella di *Det Stora Äventyret* sta alle basi di *The Kidnappers* di Philip Leacock (Gran Bretagna). Solo che qui l'animale allevato in segreto da due fratelli non è una lontra, bensì un neonato, trovato incustodito nel bosco. I due ragazzi sono ricorsi ad un simile diversivo per reagire alla noia, alla delusione, alla irritazione che li ha colti dopo l'arrivo alla misera fattoria del nonno. Siamo nel 1904 ed essi sono rimasti orfani, il padre avendo lasciato la vita nella guerra contro i Boeri. I ragazzi vengono affidati al nonno abitante nella Nuova Scozia (Canada) e la loro garrula allegria, nel trasferirsi in campagna, dove credono poter trovare ampia occasione di svago, è ben presto smorzata dalla realtà di una esistenza modestissima, retta dall'intransigenza di quel vecchio puritano, incomprensivo verso le esigenze dei bambini e dedito ad attaccare briga coi vicini olandesi, da lui considerati Boeri e quindi nemici. L'episodio del bambino trafugato sarà occasione al nonno per rendersi meglio conto delle necessità dell'infanzia, per riconciliarsi coi "Boeri" e per decidersi a sacrificare un magnifico paio di stivali, unica sua ricchezza, al fine di poter comperare ai ragazzi il cane che avevano sempre sognato. Come si vede, il racconto è rispettoso di molte ottimistiche convenzioni, proprie delle favolette moralistiche del genere; non solo, ma la narrazione presenta l'essenziale difetto di lasciare troppo scarso respiro all'episodio, fondamentale, del bambino trafugato e tenuto nascosto, il quale si apre forse troppo tardi e si chiude troppo presto, mentre avrebbe dovuto prestarsi a rivelatrici aperture psicologiche e a divertenti spunti narrativi (in questo senso il Sucksdorff ha saputo sfruttare assai meglio la trovata). E tuttavia, il film è degno di attenzione, perché gode di una sua probità d'ambientazione, di una sua frequente verità psicologica, di una sua quieta ed umorosa qualità dialogica, ben inglese. Se i personaggi adulti sono più vicini alla convenzione, i due ragazzi sono seguiti nei loro estri, nelle loro menome reazioni con una delicatezza partecipe, la quale ha trovato in John Whiteley [rivelatosi in *Hunted (La colpa del marinaio, 1952)* di Charles Crichton] e nel minuscolo, incan-



Un'inquadratura del disegno animato cecoslovacco O Kohoutkovi a slepice, del regista Z. Miller.

che vedremo a Cannes nel 1953).

Arne Sucksdorff, il maggior documentarista svedese ed uno dei maggiori in senso assoluto, è, con *Det Stora Äventyret* (La grande avventura), alla prima sua esperienza di lungo metraggio. Non dico di film a soggetto, ché in fondo anche quest'opera, pur non mancando di una tenuissima storia, mantiene un carattere prettamente documentaristico, in senso lirico. Sucksdorff ha speso due anni e mezzo di pazientissimo, miracoloso lavoro per seguire, attraverso il volgere delle stagioni, gli aspetti più segreti e gentili della vita della natura e degli animali, nella regione centrale della Svezia, ricca di foreste e di praterie e d'acque. Tutta la prima, lunga parte del film è dedicata a questa perpetua, fresca scoperta;

sultare sproporzionato. Tale racconto riguarda due ragazzi, due fratelli, i quali, salvata la vita ad una giovane lontra, decidono di allevarla di nascosto da tutti. La fervida intesa dei due fanciulli, il destarsi in essi dello spirito pratico, il quale consente loro di provvedere alle elementari necessità di vita dell'animale, sono descritti dal Sucksdorff con estrema finezza, grazie anche alla spontaneità espressiva dei due piccoli interpreti, il minore tra i quali è lo stesso figlio del regista. Poi, il piccino cederà alla tentazione di rivelare il segreto, il fratello maggiore tenterà la fuga con la lontra, ma questa, avvertito il richiamo della libertà e dello spazio, lo abbandonerà, ed egli si risolverà con un velo di mestizia a considerare chiusa "la grande avventura".



Il cortometraggio cecoslovacco di pupazzi animati *O slenicku vic*, di Bretislav Posar, è una spiritosa storia che vuole ammonire i guidatori di veicoli ad evitare l'uso dell'alcool.

tevole Vincent Winter due collaboratori di un talento istintivo straordinario, di cui la cinematografia britannica offre frequenti testimonianze.

Qualche segnalazione merita un gruppo di cortometraggi di varia natura, emersi in mezzo al folto gruppo di quelli presentati. Se *Vesuvius-Express* di Otto Lang (USA), sul rapido di lusso Milano-Napoli soppresso a suo tempo per mancanza di viaggiatori, va ricordato unicamente perché applica la spaziosità dell'occhio del Cinemascope alle consuete cartoline illustrate a colori relative ad alcune città italiane, una parola di ammirazione merita *Aptenodytes Forsteri* di Mario Marret (Francia), dove l'esistenza dei pinguini viene riprodotta con un'autenticità, derivante da estrema pazienza ed accortissimo impiego della camera, la quale, senza adulterazioni sospette, ha tuttavia saputo cogliere anche tratti di una buffa figurativi-

tà, nell'osservare gli atti collettivi di una colonia di quegli animali. Frutto di un ben noto senso coloristico e di una altrettanto nota capacità di interpretare rigorosamente la vita degli esseri viventi è l'ungherese *Aquarium* di Ágoston Kollányi (operatore Lajos Vancsa), mentre di preciso gusto decorativo, di accorto contrappunto sonoro si alimenta *Der Dom Zu Koeln* di Ulrich Kayser (Germania), dove, in immagini di un sorvegliatissimo colore, è acutamente interpretato lo spirito di elevazione spirituale che sottintese alla creazione di quella di Colonia, come in genere di tutte le cattedrali gotiche.

Nel campo dei film di pupazzi, la più efficiente conferma della perfezione raggiunta dai cecoslovacchi si è avuta con *O slenicku vic* (Un bicchiere di più) di Bretislav Pojar (scenografo Jiri Trnka), spiritosa storia che vuol ammonire i guidatori di veicoli

ad evitare l'uso dell'alcool, presentando la sorte di un motociclista che, esaltato dal ricordo della fidanzata lontana di fronte allo spettacolo di una festa nuziale, si induce a bere, durante una sosta del suo viaggio, "un bicchiere di più", onde, dall'euforia che ne consegue, è sollecitato a misurarsi in velocità con un'auto, con un treno, con un aereo, fin che finisce sfracellato. Le fasi di tale viaggio, di tale gara che si rinnova ad ogni occasione, sono suggerite dal film con un ritmo incalzante e con un estro vivace, poggiante su una tecnica di talora stupefacente realismo.

Toot, Whistle, Plunk and Boom è un disegno animato che ci ha offerto l'ormai insperato piacere di incontrare un Disney del tutto nuovo. Nuovo sopra tutto in rapporto con i suoi precedenti, i quali lo avevano ormai condotto ad una sterile involuzione. Ché la maniera inaugurata da questo *short*, che sfrutta con brio le risorse del "Cinemascope", si riconduce all'esempio di certi disegni canadesi, cecoslovacchi e sopra tutto statunitensi, e precisamente dei disegni ideati dai collaboratori di Stephen Rosustow per l'U.P.A. Disney ha infatti abbandonato qui il suo tratto marcato e corposo per un tratto più agile, filiforme (pensate, che so, ai disegni dell'U.P.A. intercalati in *Letto matrimoniale* di Irving Reis), libero di espandersi in capricciosi ghirigori. Ma non è soltanto il tratto a distinguere il filmetto dalla più recente produzione disneyana; è la qualità della fantasia, alacre, sottile, cangiante, con cui l'autore ha sintetizzato, in pochi minuti di arabeschi arguti, a cavallo dei secoli, delle mode, delle tecniche, la storia dei principali strumenti musicali.

GIULIO CESARE CASTELLO

(1) Cfr. JAMES JONES: *Da qui all'eternità*, Mondadori, Milano, 1954, pag. 9.
(2) *Idem*, pag. 1090.

AUSTRIA

DIE LETZTE BRUCKE - Produzione: Cosmopol-Film; scenario di Helmut Käutner e N. Kunze, basato su fatti realmente avvenuti; regia di Helmut Käutner; collaboratore jugoslavo alla regia: Gustav Gavrin; fotografia di Elio Carniel; scenografia di Otto Pischinger; musica di Carl de Groof, basata su canti popolari jugoslavi; interpreti: Maria Schell, Bernard Wicki, Barbara Rütting, Carl Möhner, Horst Hächler, Fritz Eckhardt, Robert Meyn, Pabla Mincic.

BRASILE

O CANTO DO MAR - Produzione: Kino Films Cavalcanti; scenario di J. M. Vasconcellos; regia di Alberto Cavalcanti; fotografia di Cyril Arapoff; interpreti: Margarita Cardoso, Aurora Duante, Alfredo Oliveira, Alberto Vilar.

EGITTO

AL WAHCHE - Produzione: Al Hilal Films; regia di Salah Abou Seif; interpreti: Anwar Wagdi, Samia, Gama, Mahmoud El Meligui, Abbas Fares.

GIAPPONE

JIGOKU-MON - Produzione: Daiei Film; produttore: Masaichi Nagata; scenario, basato sul dramma *Kesa No Otto* di Kan Kikuchi, e regia di Teinosuke Kinugasa; fotografia in "eastmancolor" di Kohei Sugiyama; consulente per il colore: Sanzō Wada; scenografia di Kisaku Itō; musica di Yasushi Akutagawa; interpreti: Kazuo Hasegawa; Machi-ko Kyō. Isao Yamagata, Yataro Kurokawa, Kōtarō Bandō, Jun Tazaki, Koreya Senda.

GRAN BRETAGNA

THE KIDNAPPERS - Produzione: Nolbandov-Parkyn Productions; producer: Earl St.

John; regia di Philip Leacock; scenario di Neil Paterson; fotografia di Eric Cross; scenografia di Edward Carrick; costumi di Joan Ellacott; musica di Bruce Montgomery; interpreti: Duncan Macrae, Jean Anderson, Adrienne Corri, Theodore Bikel, Jon Whiteley, Vincent Winter, Francis de Wolff, James Sutherland, John Rae, Jack Stewart, Jameson Clark, Eric Woodburn, Christopher Beeny, Howard Connell.

GRECIA

KIRIAKATIKO XIPNIMA - Produzione: Millas Films; regia di Michel Kakoyanis; fotografia di Alvize Orphanelli; musica di André Ryder; interpreti: Elli Lambetti, Georges Pappas, Dimitri Horn, Tasso Kavadia, Marguerite Papageorgiou, Sapho Notara, Ch. Pateraki.

INDIA

PAMPOSH; LOTUS OF KASHMER - Produzione: Films of India; producer: Ambalal J. Patel; scenario e regia di Ezra Mir; fotografia in "gevacolor" di Carlos F. Marconi; musica di Mohanlal Aima e Cecil Mendoza; interpreti: Mogli, Siddiq Chella, B. Billimoria, Violet Smith, Savitri, Vinod, Pandit Kaul, Mr. Mehta, Leela Kanade.

ITALIA

PANE, AMORE E FANTASIA: v. i dati in "Film di questi giorni" (*Cinema*, n.s. n. 126).

NORVEGIA

CIRKUS FANDANGO - Produzione: Norsk Film; scenario e regia di Arne Skouen; fotografia di Finn Bergan; musica di Gunnar Sonstevold; interpreti: J. Holst-Jensen, Ilseil Larsen, Toralv Maurstad; Arnardo.

STATI UNITI

BENEATH THE 12-MILE REEF - Produzio-

ne: Twentieth Century Fox; producer: Robert Bassler; regia di Robert D. Webb; scenario di A. I. Bezzerides; fotografia di Edward Cronjager (in "technicolor" ed in "cinemascope"); riprese subacquee di Till Gabbani; scenografia di Lyle Wheeler e George Patrick; musica di Bernard Herrmann; interpreti: Robert Wagner, Terry Moore, Gilbert Roland, J. Carrol Naish, Richard Boone, Angela Clarke, Peter Graves, Jay Novello, Jacques Aubuchon.

FROM HERE TO ETERNITY

- Produzione: Columbia Films; producer: Buddy Adler; regia di Fred Zinnemann; scenario di Daniel Taradash, dal romanzo omonimo di James Jones; fotografia di Burnett Guffey; scenografia di Frank Tuttle; musica di George Duning; interpreti: Burt Lancaster, Montgomery Clift, Deborah Kerr, Frank Sinatra, Donna Reed, Philip Ober, Ernest Borgnine, Barbara Morrison.

SVEZIA

DET STORA AVENTYRET - Produzione: Arne Sucksdorff; scenario, regia e fotografia di Arne Sucksdorff; musica di Lars Erik Larsson.

UNIONE SOVIETICA

VELIKY VOINE ALBANY, SCANDER-BEG - Produzione: Mosfilm "La nuova Albania"; regista: Sergej Jutkevich; scenario di Mikhail Papava; fotografia in "sovietcolor" di E. Andrikanis; scenografia di I. Schpinel; musica di I. Sviridov e Cesk Zadeya; interpreti: A. Khorava, Vesa Imami, Adivis Alibali, S. Sokolovsky, V. Andjaparidzé, G. Cernovolenko, Naim Frachéri, V. Ténin, N. Bubnov, O. Jakov, G. Rumiantsev, V. Papazian, Mikhail Popi, A. Vertinsky, N. Levkoev, V. Soloviev, S. Zakariadzé.

TRA i registi che abbiamo avvicinato a Cannes, Preston Sturges è quello che ci ha riservato la conversazione più simpatica e piacevole. Brillante e spiritoso come certi suoi film migliori, è dotato di un grande senso dell'umorismo e di un'ironia bonaria e sorniona che però sa, all'occorrenza, diventare mordente. Pur tra tanta cordialità e cortesia Sturges riesce a restare "abbottonatissimo", non va cioè al di là di quanto si è preparato a dire e non gli manca mai l'aneddoto o la battuta per cavarsi d'impaccio.

All'inizio della conversazione, tuttavia, ha insistito molto sulla formidabile impressione che ha suscitato in lui "Lysistrata", la commedia di Aristofane che ha visto di recente a New York. È interessante — egli ha osservato — che una satira così viva contro la guerra sia stata rappresentata da Aristofane proprio durante la guerra. Il che significa che a quei tempi agli artisti era molto concesso. Avevano cioè più libertà. Il rilievo è degno di nota e dovrebbe forse consigliare a non fare domande "proibite" a Sturges. Infatti quando un collega gli chiede quali siano i suoi rapporti con l'industria cinematografica americana e perché da qualche tempo non lavori, Preston Sturges se la cava dicendo che di film in film egli era arrivato ad ottenere paghe favolose, ma che alcuni insuccessi consecutivi presso il pubblico americano avevano indotto i produttori a negargli la fiducia. I film che hanno fatto "forno" sono, tanto per la cronaca, The Beautiful Blonde from Bashful Bend, Unfaithfully Yours, Mad Wednesday.

Si faceva poi notare al regista americano

Altrettanto interessante è risultata la conversazione con Helmut Käutner, che in Italia è noto per il suo Arrivederci Francesca! e che è l'autore di Die Letzte Brücke, il film austro-jugoslavo ambientato nel periodo della lotta partigiana. Tale film era stato preceduto dall'eco di vive polemiche che destò a suo tempo in Jugoslavia.

Abbiamo chiesto a Käutner perché il suo lavoro abbia dato luogo a proteste ed egli ci ha spiegato che all'inizio la coproduzione era stata tentata con un gruppo cinematografico parastatale (come diremmo noi); tuttavia non fu possibile realizzarlo con quella casa perché da parte jugoslava si reclamavano maggiori precisazioni riguardo alla guerra partigiana e ai rapporti dei partigiani stessi e del popolo con le truppe d'occupazione.

Ma Käutner era convinto, come è tutt'ora, che un film di glorificazione dei partigiani potesse essere indubbiamente attraente, ma che in questo momento fosse più utile alla causa della pace realizzare un film "neutrale". Furono quindi concluse le trattative con un gruppo artistico indipendente e ne è risultato un film che, sottoposto alla visione del Maresciallo Tito, ha ricevuto tutti i crismi dell'approvazione che hanno troncato definitivamente le polemiche in corso. Il pubblico del resto ancora non ha visto Die Letzte Brücke, che è stato presentato soltanto a Berlino ed ha avuto a Cannes la sua grande "prima".

Poiché ci pareva che la guerra e soprattutto la guerra partigiana (che è la più spietata) fosse nel film smorzata e sottintesa



Preston Sturges è cortese e simpatico pur riuscendo a restare sempre "abbottonatissimo".

CONVERSAZIONI A CANNES TRA UN FILM E L'ALTRO

come l'impostazione dei suoi film, generalmente ardita e critica, fosse spesso fiaccata da conclusioni convenzionali come in Sullivan's Travels ove l'inchiesta sulla miseria si concludeva con la decisione di fare un film comico, tipo Topolino, per divertire chi soffre. Sturges si difende affermando che non si trattava, come noi avevamo ritenuto, di critica all'industria americana, ma tutt'al più di presentazione ironica di certi determinati produttori di film comici e dei loro sistemi di lavoro. Afferma quindi la enorme importanza della moda e denota che i suoi orizzonti sono effettivamente un po' limitati. Se la sua critica si spunta nel corso del film lo si deve quindi soprattutto a questa sua struttura mentale. A conferma, è interessante la sua opinione sul codice Hays che egli considera una cosa utilissima per il regista, il quale, trovandosi di fronte ad una censura già codificata, è certo che le polizie dei vari stati dell'U.S.A. non potranno intervenire obiettando alcunché. Basta muoversi nell'ambito delle norme e poi tutto sarà tranquillo.

Per il momento comunque Preston Sturges non ha in programma un ritorno in America. Prepara in Inghilterra un film che sarà probabilmente di coproduzione anglo-americana e cioè La Milionaria di Bernard Shaw. La scelta sembra sia stata determinata dal gran successo che la ripresa della commedia ha recentemente riscosso con l'interpretazione di Katharine Hepburn.

quando non addirittura minimizzata, abbiamo osservato a Käutner che egli ci ha offerto una soluzione sentimentale e umanitaria di un problema come quello della guerra, che di umanitario non ha assolutamente nulla. Al che, chiarendo efficacemente il suo assunto, il regista ha replicato: « Questo non è un film sulla guerra, ma sulla umanità nella guerra ». Affermazione che risulterebbe soltanto un'abile battuta dialettica se non fosse confortata da quanto detto a proposito della "neutralità". Käutner, in definitiva, ha riconosciuto che il suo non è un film ove la realtà trovi ampio posto, ma la deformazione è tutta in funzione del messaggio che ci si vuole trasmettere. E da questi chiarimenti crediamo che il giudizio sul film sia notevolmente qualificato. Infatti pur avendo come principale base di valutazione l'opera così come è, non è certo inutile conoscere le intenzioni e gli scopi dell'autore per confrontarli con i risultati raggiunti. Käutner ha chiarito ancora il suo pensiero (crediamo tuttavia un po' a posteriori), dicendo che l'umanità è qualcosa di perenne che la guerra può episodicamente intaccare. Insomma, quasi un concetto agostiniano del male come mancanza di sostanza rispetto al bene. Egli tuttavia ha ammesso che l'imbarazzo nel trattare un argomento così scottante per i tre paesi interessati non è mancato. « La guerra e le sue atrocità — egli ha detto — non sono

presentate, ma vengono lasciate intuire ».

Potremmo così supporre un motivo esteriore, cioè di opportunità commerciale e "diplomatica", che avrebbe contribuito a quell'impostazione neutrale del film ed al suo tono smorzato. I sottotitoli francesi scarsi e spesso insufficienti alla comprensione del dialogo sono stati da qualcuno interpretati come conferma del desiderio di non urtare nessuno; ma il regista conclude dicendo che la colpa è tutta della fretta con cui è stata preparata la copia per Cannes.

Gustav Gavrin, produttore jugoslavo del film, da noi appositamente avvicinato, ha confermato la versione data da Käutner nei riguardi delle proteste suscitate dal film, aggiungendo che esse d'altronde furono presto sopite e che in Jugoslavia Käutner ha trovato durante il suo lavoro la più entusiastica collaborazione. Cosicché le difficoltà nel girare nei territori montagnosi ove la vicenda è ambientata furono, ovviamente, soltanto tecniche.

Michele Kakoyanis è il giovane autore del greco Risveglio della domenica. Ha trentun anni e per tredici ha peregrinato in America ed in Inghilterra raccogliendo preziose esperienze come attore e soprattutto seguendo la lavorazione dei film. Kakoyanis sostiene che il sistema migliore per imparare a fare del cinema sia proprio quello di farne, magari integrando la pratica con

lo studio. Così l'anno scorso tornando in Grecia si è un po' guardato attorno, ha scritto un soggetto, l'ha sceneggiato, poi ha raccolto un gruppo di attori di teatro e ha dato inizio alla lavorazione. Per la giovane e debole cinematografia greca la produzione del film rappresenta un serio sforzo industriale, tanto più se si considera che mancano sovvenzioni e provvidenze a favore della cinematografia nazionale. I cinema greci ospitano infatti prevalentemente prodotti stranieri. Su circa trecento film annualmente programmati in Grecia, il sessanta per cento è costituito da americani, il quindici per cento da italiani, il dodici per cento da francesi, il nove per cento da greci e il restante quattro per cento da opere di varia provenienza. In Grecia non si usa il doppiaggio ma unicamente la sovrimpressioni dei sottotitoli. L'industria cinematografica non può contare sull'esportazione che limitatamente a qualche film inviato nel vicino oriente e negli Stati Uniti d'America ad uso delle nutrite colonie di emigranti. Risulta infine che gli impianti tecnici lasciano molto a desiderare tanto che, mentre gli esterni Kakoyanis li ha girati ad Atene, per gli interni ha trasferito la troupe negli studios egiziani.

Nel suo grazioso film si rintracciano probabili influssi di vario genere ed un collega chiedeva al regista se avesse visto Domenico d'agosto ed Antoine et Antoinette (Amore e fortuna). Ma Kakoyanis dice di non aver visto il film di Becker e quanto a Domenico d'agosto proprio non gli sembra di averne subito l'influenza.

Alla tradizionale domanda sui progetti, rivela che ha in programma due film, uno di stile realistico e drammatico sulla vita degli attori girovaghi ed uno sui problemi della giovinezza e dell'amore trattati in chiave umoristica.

Per quanto solo indirettamente legati al cinema meritano una certa attenzione i lavori della Unione Europea della Radiodiffusione (E.U.R.) che hanno trattato la possibilità di una unione per la televisione. L'accordo è stato raggiunto fra gli otto paesi che attualmente già esercitano un servizio televisivo e cioè: Belgio, Danimarca, Francia, Germania, Gran Bretagna, Italia, Olanda e Svizzera. Le difficoltà tecniche da superare sono notevolissime in quanto si tratta di "agganciare" ottanta stazioni re-



lais e quaranta emittenti, ma non sono mancate neanche le perplessità per quello che riguarda la scelta dei programmi comuni. Bisogna cioè offrire alla conoscenza delle altre nazioni qualcosa che sia peculiare a chi trasmette e nello stesso tempo accessibile alla comprensione di tutti. Forse per questo nel concordare un primo programma ci si è attenuti ad una larga scelta di avvenimenti sportivi e folkloristici evitando ogni "concretosità". Il pezzo forte delle prossime trasmissioni è costituito dai campionati mondiali di calcio che si svolgeranno in Svizzera dal 16 giugno al 4 luglio. Ad ogni modo, da tali contatti, per quanto ancora superficiali, non può che nascere un'utile

emulazione, destinata a migliorare la qualità dei programmi nazionali. Inoltre, la diffusione a più ampio raggio dello spettacolo televisivo consentirà di realizzare con maggior frequenza e larghezza di mezzi film girati appositamente per la televisione. E anche questo è un progresso perché l'utilizzazione dei film normali era spesso inadatta alla trasmissione televisiva, sia per la composizione e la durata dello spettacolo, sia per una questione di illuminazione e di taglio di inquadratura.

A conclusione dei lavori è stato anche istituito un premio per la televisione, che verrà assegnato ogni anno a Cannes durante il Festival cinematografico.

MANLIO MARADEI



(1) Helen Portello, stellina sedicenne che ha recitato in Mam'zelle Nitouche di Yves Allegret. (2) Il regista Helmut Kautner e l'attrice Maria Sehell. (3) La Lollobrigida assediata dalla folla. (4) Il documentarista Arne Sucksdorff col figlio, interprete de Det Stora Aventyret. (5) La delegazione sovietica: il primo a sinistra è Jutkevich, accanto a Ljubov Orlova, moglie di Alexandrov che è il primo a destra e ha alle spalle Khorava, il protagonista di Scander-Beg; al centro le attrici Litvinenko (in nero) e Lusko (in bianco). (6) Il segretario generale del Festival con Cocteau e la Lollobrigida. (7) Lise Bourdin e Robert Mitchum.



IL FESTIVAL DI MAR DEL PLATA

DAL PUNTO di vista del numero delle nazioni (Argentina, Bulgaria, Cecoslovacchia, Cile, Spagna, Francia, Inghilterra, U.R.S.S., Messico, Giappone, Austria, Germania, Svezia, Stati Uniti, Polonia, Israele, Canada, Ungheria e Italia), come da quello dell'importanza di alcune tra le personalità in delegazione (Norman McLaren, Sergio Amidei, Aurora Batista, Michel Simon, Viviane Romance, Trevor Howard, Powell e Pressburger, Sergio Stoliaroff, Lil Dagover, Mary Pickford, Walter Pidgeon, Irene Dunne, Frank Borzage e così via) il Festival di Mar del Plata, che ebbe luogo nella settimana dall'8 al 15 marzo, rappresentò un indiscutibile successo.

Non ostante ciò, il critico incaricato di passarlo in rassegna deve lagnarsi proprio a causa di quella ricchezza di cui si è parlato poco prima, poiché in soli sette giorni furono presentate circa quaranta pellicole, inclusi il Cinemascope ed il 3D statunitensi, furono organizzate una diecina di trattenimenti ed un'altra diecina di conferenze stampa, ed in aggiunta a tutto ciò ebbero pure luogo due concerti. Il dono della ubiquità, secondo la Sacra Scrittura, è caratteristica soltanto degli angeli e dei démoni e — almeno per il momento — io non appartengo ad alcuna delle due categorie. Rimaneva dunque soltanto la possibilità di una scelta, ma questa era resa più difficile dalla probabilità che alcune pellicole venissero presentate in prosieguo di tempo nei normali cinematografi di Buenos Aires; lo spettatore, pertanto, si trovava a volte a dover preferire un film che riteneva poco importante — ma che con molta probabilità non avrebbe avuto occasione di vedere più per molto tempo — ad altro di maggior interesse, ma che sarebbe stato presentato al pubblico bonaerense nel corso di poche settimane. Questo spiega il perché di qualche lacuna in questa corrispondenza.

Senza dubbio la pellicola attesa con maggiore interesse fu *The Robe*, e ciò non precisamente per l'argomento, ma piuttosto per la possibilità di sperimentare la nuova scoperta del Cinemascope. Il film è già stato presentato in Italia: fondali, toni, colore pessimo, qualche inesattezza storica, molta dignità nel modo con cui ci si è accostati al tema religioso, e, infine, preferenza per il piano americano e medio, dato che nel primo piano le figure risultano un poco deformate. La stereofonia, non poté essere apprezzata al suo giusto valore per la tonalità troppo forte impiegata durante la proiezione. Non esiste in *The Robe* maggiore grandiosità che in *Quo Vadis* o in *Il segno della Croce*, ma deve purtuttavia ammettersi che il Cinemascope può adempiere ad una sua funzione limitatamente ad una certa categoria di film. Le prime scene di *Villa Borghese* o le praterie mostrate in *Shane* fanno sentire la mancanza di uno schermo panoramico. Con tutto ciò, come ho già detto in queste stesse pagine, il ritrovato deve essere impiegato con intelligenza e misura, evitando di cadere nella retorica e nella unilateralità. Senza salutare il Cinemascope come il "cinematografo del futuro" ritengo che, in determinati casi, esso possa contri-

buire ad una migliore valorizzazione del cinema, sopra tutto nelle riprese all'aria aperta, in cui sia richiesta profondità di campo.

Il 3D si presentò con *La maschera di cera*, film già noto in Italia e che non risparmia espedienti a sensazione, macabri o terrificanti. In verità il regista ha avuto come unico scopo quello di spaventare il pubblico, cosa che ha ottenuto efficacemente valendosi di un reggimento di cadaveri policromaticamente disposti in una "morgue". Per i tifosi del cinema del terrore il 3D rappresenta una vera conquista, poiché anche gli occhiali degli spettatori contribuiscono a dare all'insieme un tocco di mistero. Ma per gli altri...

L'Italia, la cui delegazione comprendeva quattro "starlets" che causarono sensazione per i loro "bikini" presentò *I vitelloni*, *I vinti*, *Giuseppe Verdi*, *Pane amore e fantasia*, *Il sole negli occhi* e *Villa Borghese*. Avevo già visto le prime pellicole a Venezia e mi confermai nella prima opinione: il film di Fellini è un acuto *a fuoco* di uno degli ambienti sociali più difficili da trasportare sullo schermo. Fellini è riuscito a fare della sociologia senza retorica e senza scostarsi dai canoni ortodossi della narrazione per immagini. I dettagli intelligenti sono frequenti, rivelano una ferma mano direttrice al servizio d'un tema interessantissimo.

I vinti defraudò per la poca forza dei suoi episodi i quali, ad eccezione di quello inglese — assai ben interpretato e diretto —, non giustificavano la fama di Antonioni, del quale è opera senz'altro assai superiore *Cronaca di un amore*. A mio modo di vedere, l'intento di mettere in guardia i genitori circa i pericoli che corrono i figli — cosa in sé molto lodevole — non riuscì a raggiungere una valida espressione cinematografica.

Neppure *Villa Borghese* è una buona pellicola. Il suo "cast" multistellare parla della

preoccupazione del produttore per il bordo, e, nella inquietudine di realizzare un film commerciale, tutti i collaboratori resero molto meno del consueto. E' da eccezzuare, però, l'ultimo episodio, ideato con originalità e con tocchi di realismo ben situati. Dobbiamo pure lagnarci di aver visto De Sica ripetere su tono minore il suo personaggio di *Altri tempi* senz'alcuna preoccupazione artistica; e di aver visto come si possono sprecare le doti di Gérard Philipe in uno sketch senza originalità. *Last but not least* ci sarebbe piaciuto vedere un poco più di *Villa Borghese*.

The Heart of the Matter, di produzione inglese, è un romanzo che si è cercato di trasportare con serietà sullo schermo. La prima parte della narrazione è consistente e ben ambientata, però, quando si tratta di giungere al più profondo del conflitto del protagonista, il regista ed il soggettista perdonano coraggio e diluiscono il problema.

The Captain's Paradise diverte solo moderatamente mentre *The Gilbert & Sullivan Story* è come tutto il cinema inglese: di una impeccabile ed incontrovertibile dignità. A proposito della delegazione inglese, annottiamo per una futura antologia del luogo comune, la opinione di William Fairchild — di non molto gradito ricordo nel mediocre *Outcast of the Islands* — sulla *decadenza* del neorealismo: « La gente è stanca di meticolosa drammaticità e vuol distrarsi. Ciò non ostante raccontare la verità è fondamentale ».

E giacché stiamo parlando dell'Antologia del Luogo Comune, ricordiamo pure una frase pronunciata da Lil Dagover: « Il cinema germanico — disse la ex-stella di *Il Gabinetto del Dr. Caligari* — ha sempre cercato la bellezza e continuerà a cercarla. Per fare un film è preferibile una bella idea ad una montagna d'oro ». Disgraziatamente le

Florence Marly in *Confesión al Amanecer* di Pierre Chenal film cileno presentato a Mar del Plata.



pellicole tedesche presentate a Mar del Plata indicarono che la ricerca non ha dato frutti, almeno per ora.

Gli Stati Uniti d'America inviarono una numerosissima delegazione, presieduta da Eric Johnston, presidente della MPAA e capeggiata da Mary Pickford, la quale, interrogata sulle sue preferenze contemporanee, nominò Clark Gable e Tyrone Power, e film dei quali "Cinema" ha già parlato, come *Sudden fear* di David Miller e *Shane* di George Stevens. Tra i due preferiamo il secondo che, pur non essendo originale, è stato girato con una accuratezza ed un impegno poco comuni. Il soggetto non disdegna i classici motivi del western, ma ha freschezza e vitalità nelle notazioni psicologiche che concernono la personalità degli Starret e del loro figlio. Mentre non riesce a creare un personaggio nella figura di Shane, simbolo abusato nella storia del genere.

La Russia inviò una delegazione capeggiata da Piotr Nikiforovich Zimin che spreco sorrisi e scoprì la somiglianza di Mar del Plata con le spiagge sovietiche di Eupatoria. L'eroe di *Sadko* — pellicola che fu mostrata al Festival — Sergei Stoliaroff, parlò dei cinque mila rubli che guadagna al mese, lavori o non lavori, e la coppia di concertisti Tatiana Nicolaeva-David Ostraj rivelò straordinarie doti interpretative. Circa i film, i più importanti furono riservati per la Settimana del Cinema Sovietico che si sta attualmente svolgendo a Buenos Aires, fatto per cui valse la pena di tornar a vedere *Sadko* ed ammirare il colore e la musica di Rimsky Korsakov.

Si Versailles m'était conté di Sacha Guitry fu presentato in versione abbreviata della durata di due ore e quaranta minuti. La prima parte è divertente e, anche se non ha nulla a che vedere con il cinematografo in sé, contiene due o tre battute divertenti. Però il brutto sta nel fatto che il tempo passa e la pellicola rimane perfettamente simile a se stessa mentre le avventure di Luigi XV sono esattamente uguali a quelle di Luigi XIV e ciò che in seguito succede a Luigi XVI è — con qualche insignificante dettaglio differenziatore — lo stesso che è capitato in precedenza ai suoi predecessori. Il risultato è un mattone teatrale e noio-



(Sopra) Una scena del film argentino *El grito sagrado*, d'intonazione patriottica. (In basso) Micheline Presle e Jean Marais (la Pompadour e Luigi XV) in *Si Versailles m'était conté*.

so, con un certo numero di buoni attori sprecati in parti senz'alcuna consistenza — eccezione fatta per Orson Welles, molto bene nella sua caratterizzazione di Benjamin Franklin — e una serie di vestiti molto belli, indossati da attrici che, di tanto in tanto, sono carine. Dato che la missione del film non è quella di colmare una lacuna nella antologia del cinematografo, ma di ottenere fondi per la ricostruzione di Versailles, preferiamo non azzardare un giudizio su M. Sacha Guitry, fra l'altro perché ben poco di nuovo potrebbe dirsi.

La vie de Elene Marimon non giunse a tempo perché fu dimenticato su una calata a Lisbona. E, dato che le altre pellicole francesi coincidevano con altre proiezioni che non si potevano perdere, chiudiamo qui la rassegna, aggiungendo che si parlò di una co-produzione argentina con Michel Simon e Viviane Romance, diretti da Josipovich.

Il Giappone presentò *O'Haru* ad una sala

semideserta. Jacques Becker dichiarò una volta che, dopo aver visto per la prima volta *Rasho-Mon*, non poté concentrarsi in alcuna altra pellicola per una settimana. Lo stesso succede a me, e come conseguenza ogni nuova pellicola giapponese viene di solito immediatamente paragonata a quell'opera.

Non v'è dubbio che *O'Haru* è un buon film; però il ritmo è esageratamente lento — per lo meno per uno spirito occidentale — e la trama pecca di eccessiva melodrammaticità.

Il Messico ci deluse con *El amor viaja en tranvia* di Luis Buñuel, sciocca commedia che non comprendiamo come possa essere stata diretta dal regista di *Terre sans pain*. L'Argentina presentò *El grito sagrado* nobile fatica su un tema patriottico. *Vecchie leggende ceche* di Trnka mi piacque nuovamente moltissimo. La Spagna non presentò nulla di importante e lo stesso si può dire dell'Austria, Ungheria, Polonia, Cile e Bulgaria. La Svezia presentò *Sommerlek*, probabilmente una delle più importanti pellicole di Ingmar Bergman, la quale però giunse a Mar del Plata con troppo ritardo; e, fuori concorso, mostrò *Fröken Julie*, di grande fama.

Ricordiamo per ultimo la conferenza stampa italiana, nella quale Sergio Amidei riportò con entusiasmo alcuni particolari del Congresso di Parma sul Neorealismo ed espose concetti chiari e definitivi sul lavoro della critica, che egli qualificò guida insostituibile. Si dichiarò partigiano delle pellicole nazionali ed avverso alle co-produzioni, dato che queste sono contrarie alla personalità di un'arte autoctona.

Intelligente chiaro e magnifico rappresentante della cultura italiana, egli ed un giovane spettinato e sorridente, che non volle parlare dei suoi film perché gli pare superfluo e di cattivo gusto occuparsi della propria persona, furono le due figure più importanti del Festival. Il giovane spettinato si chiama Norman McLaren. Né egli, né Amidei furono richiesti dalla moltitudine per firmare autografi. Svantaggi del non usare bikini.

JAIME POTENZE



SJÖSTRÖM

Della recitazione naturale

NEL teatro dell'Ottocento gli attori, in tema di recitazione, combatterono tra loro fierissime battaglie per convinzioni estetiche spesso completamente opposte. V'era un modo di porgere semplice, familiare della scuola francese, fatto di "colorita naturalezza", e un "classico stile" fatto di "torcimenti, di visacci e d'urla", come lo definisce il Belli in un sonetto inedito, intitolato "La veterana e la novizia" (da me pubblicato nella rivista "L'Urbe" in una nota su Adelaide Ristori).

Fu una polemica che non si arrestò tra le nostre attrici (avversaria della Ristori, ad esempio, fu su questa materia Caterina Internari) ma continuò in diversi paesi, in Francia e in Gran Bretagna, come in Russia e in Svezia. Antoine, Stanivlasky, Sjöström, furono tra i rappresentanti più in vista della corrente che ebbe, più tardi, il sopravvento.

Il pubblico colto si orientava verso una recitazione di assoluta naturalezza. Quello dei teatrini più modesti restava ancora ai grandi gesti del romanticismo, alle smorfie facciali ed ai roteamenti degli occhi, che piacevano al pubblico più popolare. La recitazione antiquata mise facilmente le radici anche nel cinema, dato che da principio non si ebbero grandi attori, nel mondo dello schermo, ma, più sovente, guitti, gente della fiera e del circo, clowns. La presenza e lo stile di una Eleonora Duse, nel cinema, fu avvenimento in un certo senso rivoluzionario. Intere e delicate espressioni, ad esempio, in Cenere, erano affidate più al linguaggio delle mani che ad ogni altro atteggiamento e significazione mimica dell'attrice.

In Svezia la campagna per uno stile di recitazione più moderno fu condotta da Victor Sjöström. Si può affermare, anzi, che la maggiore delle sue ricerche fu proprio quella di introdurre nella cinematografia una

recitazione naturale, lontana dai gesti melodrammatici, con una tale perfezione da rendere i personaggi vivi e veri.

I biografi dello svedese sostengono che Sjöström non arrivò a questo rinnovamento della recitazione cinematografica da solo. Apprese quel nuovo modo, più moderato, dalla danese Asta Nielsen, dalla tedesca Henny Porten, dal russo Ivan Mosjuskin, dal francese Max Linder, dagli italiani Gustavo Serena e Francesca Bertini.

Ottenuta la riduzione, la naturalizzazione dei gesti, Sjöström trasformò anche la trucatura. Come il nostro Pastrone, volle quasi rinunciare ai "maquillages", e lui stesso, quando fu necessario, piuttosto che barbe posticce portò una vera barba, cresciuta naturalmente.

Il pubblico dipinto

A volte non ci si rende conto perché e come un regista cinematografico sia arrivato ad una soluzione tecnica piuttosto che a un'altra, una soluzione che è tra le più coraggiose, tra le inedite, ed insieme è anche delle più felici, tale da contribuire alla formulazione di uno stile preciso, inconfondibile, proprio di un regista e non di un altro. Quale suggestione, ad esempio — rileva Bengt Idestam-Almquist in "Dramma e rinascita del cinema svedese" — non dà la scena del circo in Quello che piglia gli schiaffi con Lon Chaney?

L'attore è inquadrato in un alone semi-buio di luce, al centro della pista. Soltanto la faccia si distingue chiaramente, mentre intorno il pubblico stralunato, quasi immobile, assiste alla "entrata" del pagliaccio: un pubblico inerte, un pubblico dipinto. Soluzione coraggiosa (cui del resto Sjöström aveva abituato il suo pubblico, sia nelle sovrimpressioni di Carretto fantasma, sia nella falsa scala dei Figli di Ingmar, sia nel ribaltamento narrativo di sceneggiature che



Victor Sjöström attore in La fiamma eterna.

non rifuggono al narratage e all'incastro), ma soluzione, nondimeno, nata da una occasione tra le più banali. Circhi stabili negli Stati Uniti non esistono e bisognava costruirne uno. Ma costava troppo ed Irving Thalberg, il produttore della Metro e di Sjöström, si rifiutò di edificarne uno intero. « Ne possiamo costruire soltanto la metà », disse. « Faremo a meno delle file superiori ». La costruzione, una volta ultimata, risultò tuttavia troppo bassa. Sjöström fece disporre la camera più in alto, ma nel luogo dove dovevano apparire varie altre file si "sentiva" un gran vuoto. Sjöström non stette ad aspettare che Thalberg facesse una nuova costruzione. Aveva fretta di andare avanti. Chiamò lo scenografo e ordinò: « Dipingete il pubblico nello sfondo per riempire il vuoto ».

Il "grande amico"

« Sono certo — ha detto Victor Sjöström a proposito di Stiller — che né lui né io pensammo mai, in quei giorni lontani, che avremmo fatto qualche cosa degna di essere ricordata molti anni più tardi. Iniziammo a lavorare in un periodo fortunato per le nostre ambizioni e che ci dette l'opportunità di uscire dal campo delle vecchie idee predominanti a quel tempo e che era ritenuto esprimessero il gusto del pubblico. Avemmo anche la fortuna di lavorare per una casa di produzione il cui direttore, Charles Magnusson, era un uomo tanto saggio da capire



Sjöström in una delle più note sovrimpressioni del film Il carretto fantasma, del quale è stato non solamente interprete, ma anche regista.





che la migliore maniera di guidarci, Stiller e me, era quella di non guidarci affatto e di lasciarci fare tutto quello che volevamo e ritenevamo giusto.

« In quale parte del mondo un regista lavora oggi in tali condizioni? Ma quelli erano tempi in cui il direttore della casa di produzione conosceva appena il titolo del film a cui stavamo lavorando. E il bilancio o le discussioni sul bilancio non esistevano affatto.

« Quante volte mi sono chiesto: se ora Stiller ed io fossimo giovani o per lo meno dell'età che avevamo 25 o 30 anni fa, avremmo lo stesso spirito energico, avido di fare sempre qualcosa di diverso, di nuovo? Una cosa è certa: che non ci sarebbe mai permesso di realizzare il genere di film che noi volevamo e, in ogni caso, non ci sarebbe mai concessa quella libertà a cui eravamo abituati.

« E un'altra domanda mi pongo spesso: saremmo capaci di competere con i grandi registi di adesso? Io non credo che potrei, Stiller sì. Sotto un certo aspetto era molto "moderno". Aveva un acuto "senso dello spettacolo" che non mancherebbe di impressionare il pubblico anche oggi. Era tanto libero che modificava i soggetti per i suoi film come più gli piaceva. Quasi tutti i nostri film erano tratti da romanzi o da lavori teatrali e, mentre io avevo un timoroso rispetto per l'autore, pensando che egli dovesse conoscere perfettamente bene il significato del suo lavoro, Stiller era così moderno da permettersi qualsiasi cambiamento che potesse ottenere un effetto migliore, senza alcun riguardo per quello che l'autore aveva scritto.

« Eravamo grandi amici. E il mio pensiero va a lui con profonda gratitudine ricordando quanto fu buono con me in un momento particolarmente critico della mia

Anche negli anni più recenti, Sjöström ha continuato ad essere presente, come attore, nel cinema svedese: eccolo (a sinistra) in *L'Imperatore del Portogallo* (1944), (a destra) in *Ordet* (1943).

vita in cui ebbi molto bisogno di aiuto. Stiller era più giovane di me di quattro anni. Sono 25 anni ch'egli è morto, a soli 45 anni. Molto tempo è trascorso, ma il ricordo che serbo di lui è sempre vivo, tanto originale e insolita era la sua figura. Riuniva in sé diverse personalità. Non esitava mai a dire la verità ed esprimeva francamente alla gente quello che pensava.

« Quando lavorava perdeva spesso la calma, non sapeva trattenersi e allora diceva cose che offendevano ma che erano anche terribilmente buffe. Per quanto non lo sembrassero alla povera vittima che ne era oggetto. Nessuno però gli serbava rancore perché era subito pronto a fare ammenda. Era un uomo retto e di gran cuore e io sono l'unico che possa assicurarlo. Ma basterebbe parlare di lui con qualcuno degli antichi compagni di lavoro degli stabilimenti di Lidingö. Alcuni lavorano negli studi della Svensk Filmindustri di Rasunda, fuori Stoccolma, da molti anni; uno di loro presta la sua opera dal 1912. Gente del vecchio tempo! Se si parla con qualcuno di questi vecchi cari compagni di Mauritz Stiller, una luce si accende nei loro occhi e ne illumina tutto il viso! E sorridono ricordando quei giorni lieti e tutte le sue stravaganze. Ve ne racconterò una ch'essi rammentano spesso fra loro. Venendo un giorno allo studio, trovò qualcosa nell'allestimento che non gli piaceva. L'operaio disse timidamente: "Ma io pensavo..."", ma fu immediatamente interrotto da Stiller: "Pensavo, pensavo! Voi non dovete pensare! Ci sono io per quello". Pochi giorni dopo trovò ancora qualcosa che non gli andava e cominciò a gridare contro lo stesso operaio e come questi gli rispose: "Ma voi mi avete detto..."

Stiller urlò: "Ma non potete pensare anche voi qualche volta!"

« Malgrado la nostra sincera amicizia, non credo di essere riuscito a conoscerlo profondamente. E come me, nessun altro ci riuscì. Eppure la nostra amicizia divenne sempre più forte con il passare degli anni. E raggiunse il massimo negli ultimi giorni della sua vita ».

Molander e Sjöström

Non più da regista, ma sia quale dirigente della produzione della "Svenska Filmindustri", sia da attore, Sjöström continua, come un vecchio simbolo indistruttibile, ad essere presente nel cinema svedese. Tra le sue recenti interpretazioni più caratteristiche ricordiamo *Ordet* (La parola) di Gustaf Molander Kejsarn av Portugallien (L'imperatore del Portogallo) di Molander (un soggetto basato sul romanzo di Selma Lagerlöf che Sjöström stesso aveva girato a Hollywood, con Lon Chaney) *Det Brinner en eld* (La fiamma eterna).

Sono tutti film diretti da Gustaf Molander, un altro della "vecchia guardia", ed anzi, colui che fu il migliore degli sceneggiatori di Sjöström e Stiller. All'uno, infatti, egli dette lo scenario di *Terje Vigen* (basato su un poema di Ibsen), all'altro di I migliori figli di Thomas Graal e di Il miglior film di Thomas Graal — due commedie che la critica scandinava considera come anticipatrici, prima, di *Erotikon*, poi di *Lubitsch*, — nonché di *Canto del fiore scarlatto*, e di *Tesoro d'Arne*: che sono, appunto, alcune delle pellicole in cui è contenuto il meglio, il più significativo, dell'opera dei due maggiori registi del cinema svedese.

MARIO VERDONE

IN MOSTRA A MILANO

CINQUANT'ANNI DI CINEMA FRANCESE

PRESSO la propria sede di Via Palestro, alla Galleria d'Arte Moderna, nei locali appositamente concessi dal Comune di Milano, la Cineteca Italiana, sta curando l'allestimento della Mostra dedicata a 50 anni di cinema francese, che verrà inaugurata entro la fine di aprile. Il materiale che è stato concesso dalla Cineteca francese di Parigi, grazie ad uno scambio effettuato tra le due Cineteche (attualmente a Parigi è in corso una mostra dedicata a 50 anni di cinema italiano) intende presentare un panorama degli ultimi cinquant'anni di cinema francese, con riferimento anche all'epoca delle origini del cinema e dei suoi pionieri che, soprattutto in Francia, negli anni 1830-1895 hanno preparato la strada all'avvento del cinema come noi oggi lo conosciamo.

Sarà dato rilievo, quindi, a quel gruppo di studiosi e scienziati che hanno portato il loro contributo alla nascita della cinematografia con gli studi sulla persistenza delle immagini, sulla fotografia, sulla cronofotografia.

Daguerre, Niepce, Marey, Plateau, Reynaud, che rappresentano un capitolo importante per la storia del cinema, saranno documentati con studi e relazioni scientifiche; le cronofotografie di Marey, che ha studiato l'applicazione della fotografia al movimento animale sono state riprodotte nei loro esemplari più importanti e significativi. I fenachistoscopi di Plateau che ha condotto esperienze sulla teoria della persistenza delle immagini saranno illustrati con originali dell'epoca e riproduzioni, il teatro ottico di Reynaud e altri apparecchi dell'epoca dei "pionieri", sono stati ricostruiti o allestiti nell'originale.

A documentazione del periodo cinematografico vero e proprio, cioè dagli anni 1895 ai giorni nostri, saranno presentati anche alcuni film tra i più significativi e meno noti al grande pubblico e nei locali della mostra è stata allestita una saletta cinematografica

che funzionerà tutti i giorni per la durata della mostra stessa.

La prima epoca del cinema muto sarà illustrata con documenti, fotografie, riproduzioni, ricostruzioni, costumi e scenografie oltre che da un gruppo di film di Lumière, Zecca, Méliès, Feuillade. Di Méliès saranno presentati per la prima volta documenti originali, alcuni interessanti schizzi di scenografie e bozzetti di costumi schizzati da lui stesso con quell'estro fantastico che ha dato impronta d'arte originale ai suoi film.

Sarà presentato tra l'altro un importante gruppo di film dell'Avanguardia francese tra cui *Cinq minutes de cinéma pur*, *Entr'acte*, *Ballet mécanique*. *Un chien andalou*, *Fièvre*, *La tour* e altri.

Il cinema sonoro sarà rappresentato da alcuni film e da un gruppo di bozzetti originali depositati alla Cineteca Francese dagli stessi autori. Questi bozzetti rappresentano un elemento di grande interesse anche perché difficilmente si era presentata per l'innanzi un'occasione di così ampia documentazione. Infatti i più importanti scenografi del cinema francese vi sono rappresentati, Meerson (*Sous les toits de Paris*, *14 Juillet*, *Pension Mimosa*, *La Kermesse héroïque*, ecc.) Trauner (*Le quai des brumes*, *Le jour se lève*) Alexejev (*Une nuit sur le mont Chauve*) Andrejev (*Don Quichotte*, *Mayerling*, ecc.) Lourie (*Les bas fonds*) Mayo (*Les enfants du Paradis*) Barsacq (*Le silence est d'or*, *La beauté du Diable*, *Les belles de nuit*) Eaubonne (*Casque d'or*) Renou, Quignon, Colasson e altri.

Saranno anche presentate alcune partiture musicali che raramente si ha occasione di poter conoscere; molti studiosi infatti debbono ricorrere direttamente alle colonne sonore per potersi documentare sulle partiture musicali che, per quanto riguarda il cinema francese, raggiungono spesso un alto livello artistico per la loro originalità e per l'estrema aderen-

za musicale al testo cinematografico. Si ricorderanno le musiche di Jaubert, di Auric, di Kosma, di Van Parys che hanno commentato alcuni tra i più importanti film francesi.

La Mostra 50 anni di cinema francese, illustrata da parecchi originali, studi ottici, documenti, manoscritti, bozzetti, scenografie, costumi, affissi dei più importanti film, partiture musicali, sceneggiature e film, presenterà così al pubblico la documentazione dei più salienti aspetti di quel cinema con un allestimento idealmente suddiviso in periodi storici secondo una formula che tiene conto di alcune considerazioni storico-estetiche di comodo. E precisamente si è voluto dare rilievo a otto periodi, del cinema francese. Dalle origini ai fratelli Lumière, da questi ultimi a George Méliès che col suo linguaggio fantastico dà autonomia e dignità di spettacolo al cinematografista. Di qui sino alla prima guerra mondiale è compreso il periodo del film "d'arte", dei primi comici, e dei primi film ispirati a fatti di cronaca o all'ambiente della *banlieue* parigina; con la guerra mondiale il cinema francese subisce naturalmente una battuta d'arresto.

Dopo il conflitto si delinea una nuova tendenza che fa perno su un gruppo di giovani i quali, formati alle nuove teorie estetiche, danno al linguaggio del cinema più ampio respiro, una maggior serietà d'intenti e un più vivo impegno verso i problemi sociali: nasce quindi il movimento che verrà definito "prima Avanguardia".

Ma nel 1923 il cinema francese si fa promotore di un movimento che, nato attorno agli ambienti intellettuali del futurismo e del dadaismo, tende a svincolare l'espressione cinematografica dagli schemi fino allora seguiti; questo movimento che storicamente ha breve durata, ha delle giustificazioni estetiche che affioreranno poi in tutta la cinematografia degli anni seguenti e che ottiene intanto, come effetto immediato la formazione di una "classe" di registi preparati, i quali, superato il periodo degli esperimenti, affrontano il cinema con più ampia possibilità di espressione. E' quindi attorno agli anni 1926-29 che vengono realizzate le più importanti opere del cinema muto: è l'epoca dei film di Clair, di Renoir, di Feyder, di Dreyer, l'epoca in cui il cinema francese afferma definitivamente il suo prestigio.

L'avvento del sonoro trova il cinema francese tecnicamente impreparato e fino al 1933 circolano in Francia doppiaggi da film americani, tuttavia, superate le difficoltà tecniche, i registi francesi dimostrano ben presto la padronanza del nuovo mezzo espressivo realizzando alcuni capolavori ancora oggi, per certi aspetti, insuperati: si può parlare degli anni 1933-1938 come dell'epoca dei classici sonori.

Dopo l'ultimo conflitto, accanto ai registi che sono rimasti legati alla tradizione, un gruppo di nomi nuovi ha portato nel cinema francese un maggior impegno verso problemi di attualità, realizzando alcuni capolavori che hanno dato al mondo la sensazione di un vitale rinnovamento.

Naturalmente, come si è detto, la suddivisione in otto periodi ha un valore di comodo, ma pensiamo che rispecchi abbastanza fedelmente il nascere e l'affermarsi di determinate correnti del cinema francese, sviluppatasi attorno a gruppi di registi, e in periodi abbastanza circoscritti.

Il visitatore della Mostra, avrà così la possibilità di documentarsi in modo organico sul cinema francese che sarà illustrato per la prima volta in Italia oltre che dai film, da tutto quel prezioso materiale che la Cineteca Francese ha potuto raccogliere a testimonianza dell'opera che scenografi, soggettisti, sceneggiatori, musicisti, tecnici, attori e registi hanno dato alla cinematografia francese in 50 anni della sua storia.

WALTER ALBERTI

Una sezione importante della Mostra « 50 anni di cinema francese » allestita dalla Cineteca Italiana, sarà costituita dalla documentazione delle scenografie di molti importanti film francesi. Ecco un momento della costruzione delle scenografie di Trauner per *Le jour se lève* di Carné.



GEORGE STEVENS

NELLA schiera abbastanza numerosa di registi americani che — per non essere né provvisti di una integrità stilistica che imponga senza limitazioni le istanze di un preciso sentimento poetico, tanto da meritare la qualifica di artisti, né tanto sordi a qualsiasi esigenza espressiva da essere annoverati nella stragrande maggioranza dei mestieranti o peggio — vengono classificati con il termine di "artigiani", un posto di rilievo merita George Stevens. La sua personalità, tuttavia, pur nei limiti precisati, è stata, specialmente in Italia, non poco trascurata. L'interesse nei suoi riguardi si è un po' risvegliato dopo l'apparizione sugli schermi di due film recenti, *A Place in the Sun* (*Un posto al sole*, 1951) e *Shane* (*Il cavaliere della valle solitaria*, 1953), che pur soffrono, specialmente il primo, di alcuni squilibri e limitazioni, derivati dall'attuale tendenza del regista a ricercare in temi e motivi a lui inconsueti il pretesto per raffinate esibizioni formali.

L'impopolarità di Stevens è forse dovuta ad un singolare aspetto di modestia con cui si presentano le sue più significative realizzazioni; in cui non si agitano grossi problemi, ma si preferisce indugiare in sottili analisi interiori di personaggi della vita di ogni giorno ed in calde dipinture d'ambiente della più sana e tipica media borghesia americana. Il mondo che il regista ama descrivere, il piccolo mondo provinciale della povera fanciulla innamorata di *Alice Adams* (*Primo amore*, 1935) e degli sposini felici dalle modeste aspirazioni, di *Penny Serenade* (*Ho sognato un angelo*, 1941), è fatto di innocenza e di tenerezza. Da qui alla nota leziosa e sdolcinatamente patetica il passo è breve; ma Stevens dimostra di credere sinceramente ai propri sentimenti, e ne è prova una maniera di raccontare semplice e lineare, che nei momenti migliori si fa stile vero e proprio, in cui nessuna sbavatura, nessun forte contrasto drammatico intervengono a turbare la logica successione di casi e caratteri umani. Quando egli — mi riferisco sempre allo Stevens della prima maniera — corregge, come spesso gli accade, le note più patetiche con una sottile vena di umorismo, viene dato di pensare al Capra, alla cui personalità sembra che Stevens si rifaccia anche nell'impostare le figure di certi personaggi misti di tenerezza e di fiducia in se stessi. Ma nei confronti del collega, che pur gli è stato maestro nella sua formazione tecnica, egli ha il vantaggio di non indulgere a soluzioni paradossali di un ottimismo spesso sfrenato, ma di colorire, piuttosto, di una affettuosa malinconia le semplici vicende che ama trattare.

Certe concomitanze nella tecnica espressiva e, in un ambito limitato, la parentela spirituale riscontrabile nei due registi possono essere spiegate e dall'amicizia che li lega da lunga data e dal fatto di essersi trovati quasi sempre a lavorare per le stesse case di produzione e di essersi spesso serviti





(A sinistra) Un'inquadratura di *Una donna vivace* con Ginger Rogers, James Stewart e Charles Coburn. (A destra) Cary Grant, Jean Arthur e Ronald Colman in *Un evaso ha bussato alla porta*.

degli stessi tecnici e degli stessi attori. Già intorno al 1925 Capra e Stevens, l'uno apprezzato scenarista alle prime armi con la regia, l'altro come operatore, lavoravano assieme per il produttore Hal Roach: il primo dirigeva il comico Harry Langdon e il secondo effettuava le riprese di alcuni cortometraggi con Stan Laurel e Oliver Hardy. Le prime esperienze del giovane Stevens seguirono per diversi anni nell'ambito del cinema comico; così che nel 1930, quando poté cominciare a cimentarsi con la regia, pur sempre di film a cortometraggio, il suo ruolo non si modificò sostanzialmente da quello di un semplice tecnico occupato a registrare le bizzarrie buffonesche di vari attori. Né i primi film di normale lunghezza, e dello stesso genere, che incominciò a girare dal 1933, valsero a testimoniare una qualche personalità; comunque gli permisero di rinfrancarsi nella tecnica e, soprattutto, nella direzione degli attori. Di quest'ultima qualche anno dopo darà un saggio magistrale con *Alice Adams*, in cui farà di Katharine Hepburn un personaggio di tutta spiritualità e passione contenuta, al quale l'attrice rimarrà sempre fedele. Ma non per questa sola ragione *Alice Adams* è un piacevole ricordo. Il film si presenta, al primo sguardo, affidato in prevalenza alla recita-

zione e al dialogo; eppure la presenza vigile ed attiva del regista vi si rivela continuamente nella scelta degli elementi che compongono l'inquadratura e che, come annotazioni d'ambiente, rivestono un ruolo importantissimo nell'economia della vicenda, improntata com'è nel contrasto fra il mondo umile e dimesso della protagonista e quello della sua aspirazione e della sua finzione. Il racconto consegue in tal modo uno straordinario equilibrio ed una esemplare continuità narrativa. Lungo tutto il suo svolgimento è, infatti, sempre vivo il disagio della sognante fanciulla che, a conti fatti, non riesce ad adeguarsi nemmeno all'ambiente agiato delle sue ricche amiche (indicativa è la scena della festa alla quale Alice è invitata ed in cui si sente terribilmente sola e distaccata) e pur continua ad atteggiarsi, agli occhi del giovane milionario di cui è innamorata, a quella che non è e non sa essere. Fino all'impossibile, anche quando è contraddetta dai fatti più evidenti, vuole sostenere la finzione; e soltanto quando si accorgerà che il suo castello di bugie è completamente smantellato si deciderà ad offrire al fidanzato, come pegno sincero del

suo amore, una rosa appassita. Semplice, ma naturale e delicata risoluzione di una vicenda costantemente condotta sul filo di una sottile indagine psicologica, ma che specialmente nella parte finale (il pranzo in casa della ragazza) ha note di inconsueta freschezza, in quanto più strettamente rapportate all'ambiente, qui rappresentato da una ristretta stanza da pranzo dalle umili suppellettili, alla quale Alice e i suoi genitori si sono ingegnati a conferire, mal contraffacendola, una certa signorilità.

L'attenzione e l'amore di Stevens nei riguardi di una piccola borghesia che, nonostante un certo disagio finanziario, non manca di mantenersi fedele ai principi del decoro e della dignità, ai legami familiari e ad una fondamentale onestà nei rapporti umani, si rifaranno presenti in tutte le sue successive realizzazioni che attestino un considerevole impegno. Tuttavia, anche la borghesia più agiata, quando si affaccia nei suoi film, trova un'attendibile destinazione. Ciò è dato riscontrare, ad esempio, in *A Damsel in Distress* (*Una magnifica avventura*, 1937) e in *Vivacious Lady* (*Una donna vivace*, 1938), opere che pur si rifanno più da presso ai modi di Capra, per cui gli elementi di attrattiva della commedia, affidata a paradossali schermaglie di amore, sono subordinati alla presenza costantemente attiva ed affiatata degli interpreti. Sono film costruiti su modelli preesistenti; ma *Vivacious Lady*, in particolare, grazie ad uno scenario sempre mosso e denso di trovato ed all'apporto di Ginger Rogers e James Stewart in piena forma, conserva una sua godibile freschezza. Altre volte, nel corso della sua carriera, Stevens si impegnerà in opere di analoga impostazione, riuscendo in alcuni casi ad evadere dai ristretti limiti imposti dal soggetto per cogliere ed osservare con un certo acume alcuni degli aspetti più comuni della vita e dei rapporti quotidiani. Non intendo tanto riferirmi a *The Woman of the Year* (*La donna del giorno*, 1942), film basato sul risaputo dissidio fra due coniugi che a causa delle rispettive professioni non si curano dei doveri domestici (l'invadenza della recitazione; pur impeccabile, della coppia Hepburn-Tracy costringeva a limitare gli interventi del regista), quanto a *The More the Merrier* (*Molta brigata vita beata*, 1943). Si tratta di una commediola assai gustosa,

FILMOGRAFIA

Nato ad Oakland, in California, nel 1905, George Stevens ha debuttato in teatro all'età di cinque anni ed ha recitato per vario tempo in compagnie dirette dal padre, Landers Stevens. E' entrato in cinema nel 1921 come aiuto operatore, poi come operatore e tra i film da lui fotografati sono: 1924: *White Sheep*; *Battling Orioles*. - 1925: *Black Cyclone*. - 1926: *Devil Horse*; *Desert's Toll*. - 1927: *No Man's Law*; *Valley of Hell*; *Lightning*.

Passato poi regista nel 1930, ha diretto dapprima alcuni filmetti della serie *Boy Friends* per Hal Roach e dal 1933 ha iniziato la regia di film a normale metraggio: 1933: *Cohens and Kellys in Trouble*, con Charles Murray e George Sidney. - 1934: *Bachelor Bait*, con Stuart Erwin e Rochelle Hudson; *Kentucky Kernels*, con Bert Wheeler, Robert Woolsey e Mary Carlisle. - 1935: *Laddie*, con John Beal e Gloria Stuart; *The Nit Wits*, con Bert Wheeler, Robert Woolsey e Betty Grable; *Alice Adams* (*Primo amore*), con Katharine Hepburn e Fred McMurray; *Annie Oakley* (*La dominatrice*), con Barbara Stanwyck e Preston Foster. - 1936: *Swing Time* (*Follie d'inverno*), con Fred Astaire e

Ginger Rogers. - 1937: *Quality Street* (*Dolce inganno*), con Katharine Hepburn e Franchot Tone; *A Damsel in Distress* (*Una magnifica avventura*), con Fred Astaire, George Burns e Gracie Allen. - 1938: *Vivacious Lady* (*Una donna vivace*), con James Stewart e Ginger Rogers. - 1939: *Gunga Din* (*id.*), con Cary Grant, Victor McLaglen, Douglas Fairbanks Jr. - 1940: *Vigil in the Night*, con Carole Lombard, Anne Shirley e Brian Aherne. - 1941: *Penny Serenade* (*Ho sognato un angelo*), con Irene Dunne e Cary Grant. - 1942: *The Woman of the Year* (*La donna del giorno*), con Spencer Tracy e Katharine Hepburn; *The Talk of the Town* (*Un evaso ha bussato alla porta*), con Cary Grant, Jean Arthur e Ronald Colman. - 1943: *The More the Merrier* (*Molta brigata vita beata*), con Jean Arthur, Joel McCrea e Charles Coburn. - 1948: *I Remember Mama* (*Mamma ti ricordo*), con Irene Dunne e Oscar Homolka. - 1951: *A Place in the Sun* (*Un posto al sole*), con Montgomery Clift, Elisabeth Taylor e Shelley Winters. - 1952: *Something to Live For* (*Perdonami se ho peccato*), con Joan Fontaine e Ray Milland. - 1953: *Shane* (*id.*), con Alan Ladd, Van Heflin e Jean Arthur.

impernata sulla crisi degli alloggi in Washington durante la guerra: la semplice vicenda di una ragazza (Jean Arthur), che trova un marito più confacente ai suoi ideali proprio per via della coabitazione, ha offerto il pretesto, nella prima parte del film, per alcune annotazioni marginali, garbatamente ironiche, su aspetti genuini della capitale americana, tutta compresa in traffici bellici e nel fervore della vita politica e industriale. La città appare popolata di sole persone anziane e di donne, di tante donne che occupano i posti di lavoro degli uomini e che sono costrette a ballare da sole; ed il militare di passaggio, fra tanta inconsueta inquietudine, finisce col trovarsi solo e spaesato. Il racconto acquistava una sua fisionomia proprio da tali suggerimenti d'ambiente, che indicavano chiaramente in quale ambito si muovessero alcuni precisi interessi del regista. Non per questo, però, si può dire che Stevens abbia mai inteso approfondire le sue indagini di reali situazioni di vita in termini strettamente realistici. Le sue opere maggiori testimoniano che egli, oltre a fermare di preferenza l'attenzione su casi quotidiani e domestici della media classe borghese americana, che in sostanza, non ha altre preoccupazioni che di vivere in serenità e nel rispetto delle tradizioni, tende a trasfigurare sentimentalmente la rappresentazione sotto un tenue ma pregnante velo di malinconia, pur sempre smorzata al momento giusto da qualche nota gioiosa, che è indice della serenità morale dei personaggi trattati. Quando Stevens si è attenuto a questa semplice tematica, a questo piccolo mondo, ha saputo essere originale, è riuscito a dare il meglio di sé e a toccare, in certi momenti, la poesia; quando se ne è discostato ha fatto il manierista nell'ambito della commedia comico-sentimentale, di cui ho detto, o, peggio, si è limitato a ripiegare il suo ferrato mestiere al servizio di qualche attore di grido o di qualche sceneggiatura totalmente estranea ai suoi interessi.

Dopo la modesta, ma sicura rivelazione di *Alice Adams*, troppo spesso il regista ha dovuto piegarsi alle esigenze dell'industria prima di pervenire a quel *Penny Serenade*, che a mio avviso resta tuttora il suo capolavoro. Ora deve confezionare *Swing Time* (*Follie d'inverno*, 1936) su misura della coppia di ballerini Fred Astaire-Ginger Rogers; ora deve descrivere con poca convinzione l'ambiente "in costume" di *Quality Street* (*Dolce inganno*, 1937), cui neppure la Hepburn riuscì ad adeguarsi; oppure per *Gunga Din* (id., 1939) è costretto a rifarsi con mediocri risultati al tono spavaldo eroico dell'omonima ballata di Kipling e per *Vigil in the Night* (*Angeli della notte*, 1940), con Carole Lombard in un ruolo d'infermiera, al più falso umanitarismo ospedaliero di un romanzo di Cronin.

Nel 1941 *Penny Serenade* giunse come opportuna conferma che quanto di più vivo e sincero avevano lasciato trasparire le immagini di *Alice Adams* non era stato il frutto di una momentanea e casuale felicità di espressione, bensì il risultato di una effettiva partecipazione sentimentale ai piccoli casi ed ai semplici personaggi di un mondo tutt'altro che occasionale. Il tema del nuovo film, svolto su una trama sottilissima di avvenimenti minimi che specificano l'esistenza di due coniugi la cui unica aspirazione è quella di possedere un bimbo su

cui riporre ogni ragione di vita, è ancor più insolita alle esigenze industriali della cinematografia di Hollywood, e ciò gli conferisce una maggiore distinzione. Una patetica finezza, uno straordinario candore di espressioni cinematografiche vivificano il delicato argomento, sempre riguardato alla luce di un sentimento preciso e unitario di malinconica partecipazione alle disillusioni e speranze dei protagonisti della vicenda; la quale è idealmente ritmata sul motivo conduttore delle canzoni di alcuni dischi che rievocano, al personaggio femminile del film, i giorni, ora tristi ora felici, della comune esistenza dei due sposini. Le inquadrature, che si susseguono in un ritmo necessariamente pacato, sono ricche, specie quelle che descrivono l'intima felicità do-

mestica della famigliola riunita intorno al desco e quelle relative alla scena della recita di Natale, di particolari ambientali e di suggerimenti psicologici, assieme amalgamati con immediata rispondenza emotiva. Cary Grant e Irene Dunne, quello con il volto atteggiato ad un'intima serenità anche nei momenti di avversa fortuna, questa di una femminilità tutta materna, danno concreta dimensione umana ai propri personaggi. Stevens, in quest'opera, è riuscito veramente a definire con pienezza di sentimento i suoi più reali interessi. A questi è rimasto in parte fedele anche per *The Talk of the Town* (*Un evaso ha bussato alla porta*, 1942), benché il film, basato su uno scenario di Irvin Shaw, si proponga una tesi accesa ed attuale, che consiglia alla



(Sopra) Fred MacMurray e Katharine Hepburn in *Primo amore* uno dei più piacevoli film di Stevens. (Sotto) Jean Arthur, Joel McCrea e Charles Coburn nel film *Molta brigata, vita beata*.



prudenza quei rappresentanti della legge troppo facili nel disporre della vita di un uomo. Il racconto è impostato sulla figura di un pover'uomo innocente (ancora interpretato da un ottimo Cary Grant) costretto alla latitanza perché incolpato di incendio ed assassinio da un'istruttoria sbrigativa e superficiale. Ma questo, dell'individuo onesto che si trova indifeso di fronte ai tranelli della società, sembra essere un altro motivo — del resto già accennato anche in *Penny Serenade* — ricorrente nelle opere più "severe" del regista. Tuttavia, anche in *The Talk of the Town* Stevens rivela un'espressione più felice quando si abbandona a leggere annotazioni di stati d'animo che valgono a caratterizzare con maggiore efficacia la posizione dei vari personaggi rispetto alla vicenda che comportano.

Durante gli ultimi anni di guerra Stevens venne arruolato al comando di un reparto cinematografico col quale partecipò agli sbarchi in Sicilia e in Normandia, e, cessato il conflitto, fu incaricato di dirigere a Dachau le riprese di un documentario sui crimini di guerra dei nazisti. Smobilitato nel 1946, sembra più che mai deciso a troncicare ogni legame con l'industria e a seguire senza compromessi le istanze della sua personalità espressiva. Di conseguenza, in accordo coi suoi colleghi ed amici Frank Capra e William Wyler, provvisti dei medesimi interessi, fonda quella "Liberty Film" che, nel coraggioso tentativo di opporre un freno alla tendenza pianificatrice delle grandi "case" di Hollywood, non poteva non incontrare ogni sorta di ostacoli. L'indipendente società di produzione ebbe, perciò, una vita assai breve, e pochi e non eccezionali furono i frutti che poté dare. *I Remember Mama* (*Mamma ti ricordo!*, 1947) fu tra questi. Il film, realizzato in perfetta libertà di vedute, ristabilisce il contatto con lo Stevens più sincero, che riconferma la sua fedeltà a quel piccolo mondo già egregiamente definito in *Penny Serenade*.

Le vicende di una famiglia norvegese emigrata a San Francisco agli albori del secolo conservano, nonostante il "costume", le stesse delicate suggestioni dell'altro film. Esse si presentano rivestite di una patina sottile, come di vecchia stampa dell'ottocento da cui emana un profumo di ricordi, qui rivissuti dalla figlia del protagonista: le loro note sono ora tristi e ora liete, ed hanno la intensità della vita stessa, come può essere scrutata dall'occhio puro di un fanciullo. Lungo tutto il racconto il regista ha effettuato un graduale lavoro d'introspezione psicologica (in stretta relazione con l'ambiente), da cui scaturisce in lente volute l'umanissima figura della "mamma", alla quale Irene Dunne ha prestato ancora una volta tutto il suo talento e la sua consumata esperienza. Se alcuni limiti si possono invenire in quest'opera rispetto a *Penny Serenade*, essi non sono da ricercare — come qualcuno ha fatto — in qualcosa che potrebbe sembrare vieto sentimentalismo (bisognerebbe rinnegare quanto vi è di meglio in noi per dubitare del sincero amore che ha guidato Stevens per varie tappe al suo leggiadro intimismo), bensì in certa sovrabbondanza di particolari decorativi. Il regista ha peccato, in definitiva, per eccesso di impegno nel ricostruire con fedeltà l'ambiente della città californiana nei primi anni del secolo: certi interni, stracolmi di dettagli e di annotazioni fatte risaltare più del necessario, invece di favorire la partecipazione sentimentale dello spettatore, finiscono (un po' come accadde per i primi film di Welles) col distrarlo.

Fra *I Remember Mama* ed il successivo *A Place in the Sun* c'è un vuoto di quattro anni ed, insieme, una considerevole frattura tra gli interessi più sinceramente attestati da Stevens ed altri di nuovo genere. Questi ultimi sono di natura essenzialmente calligrafica, per cui l'autore, nell'angolare in maniera inconsueta certe inquadrature, nel collegarle spesso per mezzo di lentissime

dissolvenze incrociate (anche quando sarebbero stati sufficienti semplici passaggi per stacco), nel far seguire a campi lunghi piani fortemente ravvicinati, nell'inserire un primissimo piano nel bel mezzo di una dissolvenza, sembra voler assegnare alle sue immagini significati riposti e atmosfere di sogno, che il più delle volte non rivelano all'esame alcuna reale giustificazione, né stilistica né narrativa. L'uso frequente ed antigrammaticale della dissolvenza incrociata lenta era già presente, sebbene assai meno avvertita, in *Penny Serenade* e *I Remember Mama*, dove però, in relazione al tono delicatamente rievocativo di tali film, assumeva una precisa funzione espressiva. In *A Place in the Sun*, al contrario, il medesimo espediente (accentuato, nei casi peggiori, dall'interpolazione nella stessa dissolvenza di una terza immagine estemporanea di significato allusivo), se acquista, insistentemente iterato, una pregnanza espressiva nella scena del ballo per suggerire l'improvviso e profondo legame affettivo sorto fra i due protagonisti, risulta in seguito arbitrario o di facile effetto. Ho voluto precisare subito alcune fra le più evidenti caratteristiche strutturali di quest'opera; le quali, proprio per la loro complessità, se pur attestano un impegno non indifferente da parte dell'autore, denunciano al tempo stesso una costante preoccupazione di convertire in termini cinematografici eccezionali la portata letteraria del romanzo di Dreiser *Una tragedia americana*, la cui aspra denuncia sociale contrasta non poco con la consueta elementare tematica ricorrente nelle precedenti realizzazioni di Stevens. Al quale si deve far torto di non essersi saputo decidere tra la volontà di rispettare in linea di massima il testo letterario, con le sue forti svolte drammatiche, e l'intima esigenza di raccontare semplicemente una storia d'amore. Da qui la sincerità soltanto parziale dell'opera, che nelle descrizioni dei rapporti tra il protagonista e le sue giovani donne, rappresentate dall'operaia Alice e dalla ricca Angela, ripropone l'estro più felice del regista per certe annotazioni psicologiche a punta di penna (basti pensare, tra le scene con George e Alice nella dimessa cameretta di quest'ultima, a quella che prelude in lenta panoramica al primo fatale abbandono sensuale e, più avanti, a quell'altra che in un'unica lunghissima inquadratura statica dall'alto sottolinea lo stato di freddezza e di estremo disagio subentrato nei rapporti tra i due; oppure alla scena del primo incontro di George con Angela nella sala del bigliardo); mentre, allorché questi personaggi entrano in conflitto con altri o sono portati verso situazioni di tesa drammaticità, i modi della regia si fanno anonimi e convenzionali, e denunciano, per il frequente ricorso ad un'effettistica preziosa, un'incompostezza di stile.

Un risultato ben più infelice della tendenza a dar lustro tutto esteriore al racconto, nel tentativo — si direbbe — di celare la mancanza di più reali interessi espressivi, Stevens lo ha conseguito con *Something to Live For* (*Perdonami se ho peccato*, 1952): mediocrissimo film che sembra con-

←

Mamma ti ricordo, realizzato in libertà di vedute, ristabilisce il contatto con lo Stevens più sincero, fedele a quel piccolo mondo a lui caro.



fezionato su commissione di qualche lega antialcoolica. Su di esso è opportuno sorvolare, per fermare senz'altro l'attenzione sul recente *Shane*, in cui si ripresentano alcune figure e situazioni care allo Stevens maggiore e che consegue risultati apprezzabili anche per un più raggiunto equilibrio stilistico. La famigliola di agricoltori che sta al centro della vicenda appare, nonostante l'inconsueta (a Stevens) ambientazione "western", riguardata con la stessa speciale simpatia e delicatezza di toni, scovre da ogni contrasto passionale, che si erano constatate nei riguardi dei protagonisti di *Penny Serenade* e *I Remember Mama*: basti pensare a quella suggestiva figura di moglie e di madre (interprete Jean Arthur), la cui presenza, silenziosa e apparentemente in sott'ordine, è pur sempre, fin dal suo primo apparire nel riquadro di una finestra all'arrivo del "cavaliere", partecipe delle ansie del marito e del suo amico, e costituisce il simbolo di un sincero legame familiare. E' stato obiettato che, sia questa figura di donna sia quelle del marito e del romantico cavaliere solitario, non hanno un sufficiente respiro psicologico: non nego che esse — ma assai più il forestiero Shane che i coniugi — possano risultare stilizzate nei caratteri e sprovviste, in genere, di mezze tinte. Ma è pur vero che una tale impostazione è stata espressamente ricercata dal regista, il quale ha voluto ricondurre la vicenda entro un clima rievocativo cui altre volte si era rifatto con ottimi risultati. Non può, infatti, sfuggire all'attenzione che il racconto è rivissuto con gli occhi del ricordo dal figlioletto della coppia di contadini. Di ciò sono riprova alcuni evidenti caratteri stilistici dell'opera: in primo luogo la pressoché costante posizione della "camera" in relazione alla visuale del bambino, con conseguenti inquadrature dal basso ed un sapore di mitica esaltazione conferito a certe azioni compiute dal padre e dal suo amico. Vanno ricordate, in proposito, la sequenza in cui i due uomini sono intenti di comune accordo ad abbattere a colpi d'ascia il grosso ceppo (simbolo del sorgente legame d'amicizia) e quella della furibonda rissa nello spaccio del paese, alla quale il bambino assiste compiaciuto da un cantuccio; così pure la sequenza della lotta accanita fra i due amici, verso la fine, vista da sotto i carri ed i ventri dei cavalli nitrenti e scalpitanti, che acquista, però, un tono inconsuetamente aspro in relazione alla tesa reazione psicologica del piccolo protagonista. E trasfigurata nel ricordo di quest'ultimo va pure giustificata la figura, schematicamente caratterizzata, dell'avventuriero "cattivo", vestito di nero e con tutte le stimate del delinquente. Per la stessa impostazione rievocativa il bel tono solenne della sequenza del funerale viene rotto in maniera suggestiva dal divagare della "camera" sul particolare del cane saltellante presso la bara: divagazione che ha speciale valore di termine di riferimento a un accadimento lontano nel tempo, di elemento banale tuttavia rimasto indissolubilmente vincolato a un ricordo altrimenti importante. Le sottigliezze psicologiche, relative specialmente alla posizione della donna rispetto ai due uomini, non mancano; ma rimangono in termini di abbozzo, sempre per le ragioni sopra indicate: fanno parte piuttosto del calore dell'ambiente rievocato con spe-



Montgomery Clift ed Elisabeth Taylor in *Un posto al sole*, tratto da un romanzo di Dreiser la cui denuncia sociale contrasta con la consueta elementare tematica degli altri film di Stevens.

ciali riguardi da un personaggio della vicenda che di un interesse obiettivo dell'autore. Così la figura di Shane risulta di comodo enigmatica, per quel tanto di leggendario con cui l'immaginazione del bambino l'ha colorita. Infine, a questo clima particolare ben si adatta, con precisa giustificazione stilistica, anche la tendenza di Stevens ad usare con frequenza ed extragrammaticalmente la dissolvenza incrociata lenta.

Di *Shane* ho preferito indugiare sui valori positivi. Ciò non vuol dire che si intenda considerarla un'opera perfettamente organica. Se a tale risultato essa, pur coi suoi buoni titoli di merito, non perviene, lo si deve a certe incoerenze, a certe infedeltà al suo principio informatore. Infatti, in alcune sequenze (come quella, che in una differente impostazione generale sarebbe in sé assai efficace, in cui i due amici con la donna discutono sull'opportunità che uno di essi vada a battersi col loro avversario, sottolineata dai "pam-pam" gridati fuori campo dal bambino che gioca ai banditi sull'aia), piuttosto che la presenza sentimentale partecipe del bimbo, si ha una specie di contrappunto tra il suo mondo di

innocenza ed una triste realtà. Sono discordanze e squilibri di tono in parte derivati dalla dipendenza da una vicenda — quale è stata offerta dal romanzo di Jack Schaefer — troppo densa di motivi e di sviluppi non sempre lineari, come invece esigerebbe l'amore di Stevens per l'indagine sottile e senza contrasti. Ma pur così l'opera attesta la costante e vigile presenza di una personalità, seriamente impegnata ad allargare sempre più la sfera dei propri interessi; che attualmente appaiono indirizzati soprattutto verso il conseguimento di una maggiore dignità formale, come tra l'altro dimostrano certi singolari risultati luministici e cromatici, diretti ad un approfondimento degli elementi emotivi dell'inquadratura in relazione all'atmosfera ambientale.

E' da augurarsi che nel futuro Stevens sappia uniformare queste nuove esperienze e questi apprezzabili risultati per una più precisa definizione di un suo mondo poetico, che ha certamente — lo insegnano le sue realizzazioni più modeste ma più sincere — le più salde e genuine radici nelle rievocazioni commosse di piccoli casi domestici e di semplici caratteri umani.

LEONARDO AUTERA

MISCELLANEA

DOPO le canzoni di mezzo secolo, gli amori di mezzo secolo, ora, il mezzo secolo di *Gran varietà*. La formula è sempre quella: episodica e pateticamente rievocativa. L'idea di per se stessa non era malvagia. Si trattava di evocare gli anni andati, dei tanti Trianon, delle sciantose, dei fini dicitori, dei macchiettisti, dei trasformisti, sfruttando i personaggi più tipici e caratteristici di quell'ormai scomparso teatro "minore". Dall'unione dei vari episodi, cioè da quel tanto che ciascuno di essi doveva portare per un quadro generale, doveva necessariamente nascere l'ambiente, il costume, i tratti caratteristici di un'epoca che si inebriava di "coppe di champagne", di patetiche romanze, di giarrettiere appena intravviste, tra il rutilare dei pizzi e delle piume. Dovevano tornare Elvira Donnarumma, Gino Franzì, Leopoldo Fregoli, Cuttica, Anna Fougez, Don Nicola Maldacea, e tanti altri eroi di quell'epoca spensierata che viveva tra il "San Martino" ed il torinese "Maffei", tra la romana "Sala Umberto" ed il milanese "Trianon". Ed invece, nonostante che tra i nomi degli autori e dei sceneggiatori di *Gran varietà* compaiano quelli "specializzati" di Dino Falconi, Michele Galdieri e Oreste Biancoli, tutto si è risolto in una sciatta ed insipida rincorsa che non ha saputo cogliere né il "momento" né tanto meno l'ambiente del gran varietà. Mancanza assoluta di originalità e debole costruzione narrativa. Questi gli errori fondamentali di un'inutile antologia che ha ribadito, se ancora se ne sentiva l'urgenza, la pochezza di un sistema produttivo che mira sopra tutto a facili risultati mercantili. Del resto l'accanimento e l'insistenza con i quali il produttore Carlo Infascelli ed il regista Domenico Paolella hanno proseguito su questa via, non poteva condurre che a simili risultati. Naturalmente, come per i casi precedenti, non mancano di certo i grossi nomi: Maria Fiore (Mariantonia, la prima donna italo-ciociara), Alberto Sordi (Premoli, il trasformista), Carlo Croccolo (Battaglia, il comico "militare"), Vittorio De Sica (Veneziani, il fine dicitore), Leo Padovani (Anna, la *soubrette*) e Renato Rascel (nella doppia parte del comico e del censore). L'ultimo episodio (quello appunto del "piccoletto") è poi completamente estraneo anche se lo scopo evidente è quello di trovare un legame, un ponte di passaggio, tra il varietà e l'attuale teatro di rivista. Di gusto e spesso convincenti le scene di Mario Chiari ed i costumi di Maria De Matteis.

In amore si pecca in due di Vittorio Cottafavi continua con maggiori ambizioni, ma risultati altrettanto modesti, il filone drammatico-popolare iniziato, per così dire, da Raffaello Matarazzo. Già nel titolo del film (il soggetto e la sceneggiatura sono dovuti a Franco Perroni) è chiaramente espressa l'intenzione di denuncia e la "tirata" finale dell'«avvocato De Lullo» non fa che confermare l'apertura che il regista si riprometteva. Problema in esame quello degli illegittimi o più precisamente una presa di posi-

zione contro una società, la nostra, che è disposta a condannare una donna che ha abbandonato il "figlio della colpa", ma che non si preoccupa piuttosto di colpire l'altro responsabile che, nella maggior parte dei casi, è poi il vero ed unico colpevole. Naturalmente l'impostazione è nettamente "popolare", ossia ricavata direttamente da quella narrativa d'appendice che trova tutt'oggi appassionati lettori. La protagonista è una ragazza di provincia, che, rimasta orfana, ha dovuto interrompere gli studi magistrali e scendere in città in cerca di lavoro. Viene abilmente raggirata e resa madre da un ricco borghese senza scrupoli. Abbandonata, essa percorre un doloroso calvario sino a che l'uomo, ravveduto, non si ricongiunge a lei nel lieto finale di circostanza. Il problema, in termini cinematografici (si ricordi *I bastardi* [Les maudits, 1947] di René Clément) non è certo originale né tanto meno è riuscito convincente Cottafavi. Già a proposito di *Traviata 53* si osservava la diligenza e la cura esteriore con le quali il regista aveva confezionato il "trasferimento", in termini attuali, dell'eroina dumasiana. Analoghe considerazioni possono ora farsi per questo *In amore si pecca in due* che, per la parte formale, risulta essere nitido ed accurato, merito anche della convincente fotografia di Augusto Tiezzi. Il prodotto, che ha per interpreti Cosetta Greco e Giorgio De Lullo, resta però modesto e valido solamente per le "popolari" platee della provincia.

Per un utile confronto potremo ricordare qui *Inganno* di Guido Brignone. Un film che, per il modo con cui è congegnato (soggetto di Bruno Corra, sceneggiato dallo stesso in collaborazione con Ivo Perilli e Liliana Ferri), rappresenta l'aspetto mercantile, più largo e compiaciuto, di simile narrativa cinematografica. Non è che un gratuito ed inutile impasto dei più annosi luoghi comuni cari al genere d'appendice, e, pur tuttavia, è l'esempio tipico di una parte della produzione nostrana la quale, chiamando anche in causa i larghi consensi goduti presso certo pubblico rionale, si è indirizzata e prosegue in questa via con un impegno ed una insistenza degni certo di ben altra causa.

Allarme a Sud di Jean Devaivre ripropone in termini scottanti un altro dolente aspetto della nostra industria cinematografica: quello delle coproduzioni. Poiché l'argomento è stato in questa sede già ampiamente dibattuto non riteniamo di doverci impegnare in una monotona ripetizione e preferiamo pertanto ignorare tale aspetto. A dire il vero gli attributi di *Allarme a Sud* sono così insignificanti che la sua citazione risulterebbe del tutto gratuita se, tra gli interpreti, non comparisse anche il nome di Eric von Stroheim. Abbiamo detto, volutamente, il nome dell'illustre attore, perché in verità non è possibile parlare d'altro. Devaivre, rasentando gli infimi risultati conseguiti con *Io, mia moglie e la vacca*, ha fatto in modo che questo racconto — ambientato ancora una volta in un Marocco da cartolina illustrata e vissuto dai soliti "le-

gionari" — perdesse ogni interesse e mostrasse chiaramente l'inesistenza della regia. Eric von Stroheim è stato chiamato in causa solo per ripetere un cliché ormai caro a certa produzione commerciale; quello dell'ufficiale tedesco, duro ma retto, rigido e al tempo stesso umano che discende direttamente dal von Ruffenstein di *La grande illusione*. Il cliché, con l'aggravio di un soggetto sballato e, nel caso particolare di questo personaggio, degno della povera fantasia di un autore di fantascienza, scade ben presto nel ridicolo. Non vediamo infatti come possa essere credibile questo ufficiale tedesco che, con la cieca collaborazione di un gruppo di suoi marinai, ha costruito una specie di città sotterranea, in pieno deserto, sfruttando la carcassa di un sommergibile e che va conducendo misteriosi esperimenti sull'energia nucleare. E non si dica poi dell'ingenuità di certi misteriosi raggi della morte ricavati dallo sfruttamento dell'energia di un meteorite caduto nei pressi della cittadella. E' certo che un affronto del genere non doveva essere compiuto: il passato di Eric von Stroheim meritava maggior rispetto.

Precipitevolissimevolmente (*Trouble in Store*, 1953) di John Paddy Carstairs ci ha lasciati veramente perplessi. E ci spieghiamo. Roger Manvell in una sua corrispondenza dall'Inghilterra (vedi Cinema N. 126, pag. 47, *Cuori teneri e teste dure*) si esprimeva in questi termini: «*Trouble in Store* è una brillante ripresa del genere delle "torte in faccia" e delle "botte da orbi", per la prima volta presentato dall'indimenticabile Mack Sennett, una quarantina d'anni fa. Si tratta di una serie di situazioni farsesche che servono di pretesto per mettere in evidenza la particolare vis comica di un attore, in questo caso Norman Wisdom, il quale dai suoi amici più affezionati è stato paragonato al Charlie Chaplin delle comiche in due bobine». E più oltre: «...ma tolto di mezzo il paragone inefficace, Norman Wisdom come appare in *Trouble in Store* è un comico di grande avvenire anche se lo lascia soltanto intravedere in un film, come questo, che non ha molta invenzione comica, né ambizione di originalità».

Nonostante le riserve sul valore del film, con le quali concordiamo pienamente, ci sembra che Manvell abbia notevolmente sopra valutato questo sottoprodotto di comicità "preistorica". Parlare poi di Chaplin sarebbe addirittura pazzesco. Norman Wisdom, attore che proviene dal music-hall e dalla televisione, non è infatti che una esagitata e continua ripetizione di motivi già largamente sfruttati. Una "ripresa", per così dire, indiretta che raccoglie in un unico personaggio i modi e le caratteristiche di tanti altri. Anche fisicamente il comico inglese non si impone con un "tipo" nuovo, originale, genuino. Sembra di averlo già incontrato decine di volte ed è facile per tanto ricollegarlo ai numerosi predecessori. Per tutti vorremmo ricordare Nils Poppe, il comico svedese quasi sconosciuto ai nostri schermi, la cui farsesca comicità (e sia detto per inciso neppure essa genuina) si lega



notevolmente a quella del "nuovo" Wisdom. Può anche darsi che l'avvenire di Wisdom sia grande, ma noi non ne siamo assolutamente convinti. *Non cercate l'assassino* (99 *River Street*, 1954) di Phil Karlson può essere agevolmente compreso in quella generica produzione gangster a tratti brutali che sembra oggi dominare oltre Atlantico. Pur tuttavia il film può essere menzionato per certa violenza visiva che, grazie alla singolare prepotenza della fotografia (Franz Planer) ed alla efficace prestazione del protagonista (John Payne), porta a risultati commerciali non disprezzabili. Del resto il caso ha un precedente in *Il quarto uomo* (*Kansas City Confidential*, 1952), dello stesso Karlson e pure interpretato da John Payne, sul quale è superfluo tornare avendo già avuto occasione di riferirne al lettore.

TERZA LICEO di Emmer vorrebbe essere, per lo meno nelle intenzioni del regista, la prosecuzione di un esame sulla gioventù italiana iniziato già da tempo dal nostro cinema. « A me sembra » ebbe a dire il regista abbastanza di recente « che, come le sartine di Piazza di Spagna sono parenti spiritualmente della figlia dell'autista di *Domenica d'Agosto* e delle ragazze e dei ragazzi di *Terza Liceo*, così tutta questa gioventù dei miei film è parente stretta delle dattilografe di *Roma, ore 11* di De Santis ». (1). In questo modo Emmer dà chiara dimostrazione di considerare l'opera propria con una certa ambizione: infatti il richiamo a De Santis e a *Roma, ore 11* (opera decisamente impegnata) fa sorgere l'idea che il regista pensi ai suoi film come a qual-

(Sopra) Un'inquadratura di *Terza liceo* di Luciano Emmer con Ferdinando Cappabianca e Isabella Redi. (Sotto) Cosetta Greco e Giorgio De Lullo nel film *In amore si pecca due volte*.





In Allarme a Sud, coproduzione italo-francese diretta da Jean Devaivre, Erich von Stroheim è stato incluso esclusivamente per ripetere il cliché dell'ufficiale tedesco durissimo ma retto.

cosa di più importante che gustosi bozzetti di gusto popolare. In lui comincia ad avere consistenza la preoccupazione di denunciare — sia pure in chiave più o meno drammatica — una situazione umana.

Di tale intento è senz'altro rilevabile qualche traccia pure in questo recente *Terza Liceo*, ma non si può assolutamente asserire che il regista abbia avuto la mano felice. L'ambiente di una scuola e, in special modo, di una "terza liceo" (classe in cui le prime manifestazioni intellettuali cominciano a fiorire e sono altamente indicative della nascente individualità dei singoli studenti) avrebbe potuto offrire l'occasione per un acuto esame introspettivo di questa adolescenza in sviluppo. In realtà, non solo ciò non è stato conseguito, ma neppure alcun

adeguato tentativo è stato fatto per chiarire le psicologie di queste giovani coscienze in evoluzione intellettuale e sentimentale, in quanto i singoli personaggi hanno soggiaciuto alle convenzioni narrative proprie di questo genere di vicende sulla gioventù.

L'unico tentativo di creazione di un personaggio si è avuto con la figura dello studente "progressivo", Andrea Venturi. Il giovane di sinistra — con ritratto di Matteotti in sala da pranzo — il quale, durante una interrogazione, inizia una requisitoria sull'apporto della casa Savoia alla causa risorgimentale, rappresenta infatti il massimo sforzo di Emmer sia per scavare un carattere che per dare al film una dimensione sociale. Non si vorrà certo considerare notazione in senso storicistico l'inserzione dello studente neo-fascista, figura di puro comodo che ha la sola funzione di permettere l'impostazione di un contrasto fra i due personaggi.

Inoltre, la scoperta contrapposizione fra i valori positivi impersonati dall'ambiente proletario di Andrea e quelli negativi rappresentati dal mondo borghese in cui la donna che egli ama, Lucia, è costretta a vivere, è così programmatica e priva di sfumature da apparire persino destituita di ogni valore dimostrativo.

Tale contrasto viene polemicamente accentuato ad ogni occasione possibile: dall'accostamento fra Andrea ed il fatuo pretendente di Lucia (inerte fantoccio che vorrebbe bollare certa *jeunesse dorée*), al paragone fra l'umanità e schiettezza della famiglia del vecchio ferroviere, padre di Andrea, e l'atmosfera raggelata della casa del ricco costruttore. In effetti, queste comparazioni appaiono volute, risultato di una condanna che è già stata formulata a priori, anzi che elementi per un giudizio che lo spettatore è chiamato ad emettere a posteriori.

In precedenza il regista aveva categoricamente dichiarato: «L'umanità che io amo è, ad esempio, la serva italiana, veneta, che va a sgobbare in un paese straniero e non la ragazza ricca e cretina che va a studiare a Oxford per *snob*. Quest'ultima è una fauna che non mi interessa, per la qua-

le non ho amore e che sostanzialmente ignoro. Il suo è un mondo ingiusto, cattivo, brutto: si incontra ancora del buono in esso — non trovo giuste perciò certe contrapposizioni polemiche schematiche — però è un mondo che non ha la vitalità, la forza e la bontà di quello popolare che io amo...» (2). Ci rendiamo perfettamente conto che il mondo dell'alta borghesia non riscuote le simpatie di Emmer, ma quanto ad evitare, come egli dice le «schematiche contrapposizioni» è un'altra questione. O il regista ha dimenticato le sue premesse iniziali, oppure attribuisce all'espressione riportata un significato che differisce notevolmente dal nostro.

Bisogna notare, inoltre, con rammarico, che tutto il film sembra nato sotto il segno della convenzionalità: le sue storie non recano in sé alcun elemento che non sia puntualmente prevedibile ed evada dal luogo comune di rigore. Non la vicenda di Andrea e Lucia, ripetizione di un amore contrastato a causa della differenza di classe sociale; non quella di Maria che presenta l'amica al fidanzato con la prevedibile conseguenza dell'innamoramento fra i due; non infine quella di Bruno e Camilla che, osteggiati nel loro amore a causa della giovane età, riescono con costanza a superare ogni ostacolo.

A proposito della storia di Andrea e Lucia vogliamo rilevare che i pregiudizi che impediscono l'unione dei due giovani non soltanto sono sollevati da parte della famiglia benestante, ma trovano facile eco anche nel vecchio ferroviere, il quale ancora dominato da ancestrali complessi di inferiorità verso la ricchezza, vede egli pure come scongiabile e pericoloso il matrimonio. Notazione questa che, anche se soltanto abbozzata, giunge a mettere in luce un aspetto generalmente tenuto in ombra (ma non per questo meno reale) della mentalità della classe proletaria che, per lo meno per ora, è spesso lontana dall'aver conseguito quella ferocezza della propria posizione che sarebbe invece auspicabile.

E' da sottolineare invece, come indice della commercialità con cui il soggetto è stato concepito la ricerca del lieto fine ad ogni costo: e non si tratta di un semplice lieto fine, ma addirittura di un Lieto Fine con lettere maiuscole in cui tutti debbono avere il loro contentino, ad eccezione di Lucia che, vittima dell'incomprensione familiare, viene allontanata da Andrea. Infatti Camilla e Bruno ottengono il permesso familiare di telefonarsi e vedersi di quando in quando; Maria, abbandonata dal fidanzato, trova nel professore di filosofia una simpatia che fa prevedere un sentimento più intimo; persino Andrea, nel finale, si allontana con un'altra giovinetta, Teresa, la quale, questa volta, appartiene alla sua classe sociale e di conseguenza (secondo il criterio del vecchio Venturi che speriamo non condiviso da Emmer) è senz'altro a lui più adatta.

Abbiamo citato poco sopra il professore di filosofia: non poteva mancare infatti nel campionario il giovane laureato *evoluto* che intende la scuola come "conversazione con i giovani" e si piega malvolentieri (ma in realtà abbastanza prontamente) all'ingrannaggio burocratico.

A conti fatti, che cosa ha voluto descrivere Emmer? O, meglio ancora — tenuto conto delle sue premesse *engagées* — che problema ha voluto impostare?

↓ Non cercate l'assassino è un normale film di gangsters, non privo d'una certa violenza visiva.



Quello dell'educazione certo no. E neppure dei rapporti fra docenti ed allievi perché attribuirgli quest'intento sulla sola base della figura del professore di filosofia sarebbe accusarlo di troppa superficialità (per non parlare di quella vita scolastica talora vista in un modo che va definito per lo meno di "libera interpretazione" della realtà).

Forse ha voluto descrivere un gruppo di adolescenti in quella età inquieta che caratterizza l'abbandono della pubertà? Neppure in questo può dirsi che il regista abbia raggiunto risultati apprezzabili, poiché i suoi personaggi (forse a causa della loro riduzione a clichés, forse in conseguenza della freddezza con cui le loro vicende sono seguite dal regista) non riescono mai ad asurgere a simboli di un periodo di transizione.

Esiste una sola scena in cui l'indifferenza di Emmer sembra sgelarsi; ci si riferisce alla breve sequenza in cui Bruno e Camilla, sulla scala dell'istituto durante la ricreazione, sentono (pur senza farne parola) che fra loro sta nascendo un sentimento dolce e profondo. E' solo una scena perché subito dopo la storia rientra nel gran calderone della narrativa sentimentale. E' da riconoscerne, comunque, che, a conti fatti, l'episodio di Bruno e Camilla rimane il migliore, forse proprio per la sua linearità di sviluppi narrativi, dote che manca certamente agli altri. Un po' convenzionale, forse, ma per lo meno sobrio.

Va infine ascritto a merito di Emmer l'abilità con cui egli riesce ad imporre ai suoi attori una recitazione contenuta ed efficace,



Il nuovo attore comico inglese Norman Wisdom in una scena di Precipitevolissimevolmente, film imperniato su una serie di situazioni farsesche che richiamano le comiche di quarant'anni fa.

lontana tanto dal "gigionismo" che dalla legnosità (pericoli sempre presenti con interpreti improvvisati). Specialmente le figure di primo piano sono vissute in modo convincente: citeremo come i migliori a nostro giudizio, Ferdinando Cappabianca, Giulia Rubini, Isabella Redi e Giovanna Turi, nonché, tra le figure di sfondo, un ragazzo di cui non conosciamo il nome (il cui viso ri-

chiama vagamente quello di Paul Douglas) i cui non molti interventi sono sempre efficacemente interpretati.

VICE

(1) «La vioventù nei miei film è la stessa di Roma, ore 11» di L. Emmer, Cinema Nuovo n. 7.

(2) L. Emmer art. cit.

L'ANNUARIO DEL CINEMA ITALIANO, a cura di Gino Caserta e Alessandro Ferrau.

«Anche per il 1953-54 viene pubblicato, in edizione internazionale, l'Annuario del Cinema Italiano che contiene la illustrazione dettagliata della organizzazione di tutti i settori dell'attività cinematografica italiana e precisamente gli Enti, Associazioni, i Produttori, i Distributori, le Sale Cinematografiche e tutti i dati professionali riguardanti gli attori e registi, i tecnici e quanti altri lavorano nella grande famiglia del cinema italiano.

L'Annuario del Cinema Italiano è indispensabile a quanti, in Italia e all'estero, hanno interesse a conoscere la organizzazione del cinema italiano e ad ottenere tutti quei dati che, con una rara competenza, sono stati raccolti in lunghi anni di lavoro dai redattori. E se qualche omissione od errore potrà riscontrarsi nella pubblicazione, è certo che ciò non è dipeso dalla volontà dei compilatori, ma dalla mancata rispondenza di taluni settori o di qualche professionista che svolge attività nell'ambito del cinema italiano.

Anche a nome delle Organizzazioni Cinematografiche che ho l'onore di rappresentare, formulo i migliori voti per la riuscita di questa interessante iniziativa editoriale che certamente avrà lunga vita e che varrà a segnare nei futuri anni le luminose tappe del cinema italiano nel mondo».

Con questa autorevole ed ufficiale presentazione di Eitel Monaco, presidente dell'ANICA e di UNITALIA, si apre l'Annuario del Cinema Italiano 1953-54 curato da Gino Caserta e Alessandro Ferrau, sotto gli auspici di ANICA, AGIS e UNITALIA.

Se si fosse trattato di una pubblicazione a carattere "privato", ossia di un Annuario redatto senza alcuna parvenza di ufficialità, avremmo anche potuto restringere la recensione a poche righe di commento, mettendo in guardia gli eventuali acquirenti. Trattandosi invece, come detto, di una pubblicazione quasi "ufficiale" è ovvio che non possiamo esimerci da una critica circostanziata ed attenta alle singole voci nelle quali si suddivide il ponderoso volume.

Per la Parte Introduttiva pochi i rilievi o le inesattezze riguardanti la voce INDIRIZZI,



ecc. Il Dramma risulta come una rivista mensile, mentre la sua periodicità è quindicinale. Sipario risulta diretto da Ivo Chiesa, mentre dal 1952 la direzione è stata assunta direttamente dal suo editore Valentino Bompiani.

Per la voce ENTI CINEMATOGRAFICI E ASSOCIAZIONI i rilievi si fanno già più consistenti. Anzi tutto è rilevabile uno strano scompenso nella elencazione dei premi assegnati dalle Giurie veneziane della Mostra, dal 1946 al 1952. Infatti, solamente per l'edizione del 1949, vengono riportati gli elenchi completi, ossia comprensivi anche dei premi assegnati alle categorie «documentari» e «cortometraggi». A nostro avviso una tale completezza doveva riguardare tutte le edizioni del Festival, tanto più che si trattava di materiale facilmente reperibile.

Si esamina poi l'organizzazione della FEDIC e si riporta l'elenco di tutti i Cine-Club a lei aderenti. Si ignorano invece i Circoli del Cinema e le loro relative organizzazioni: Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, Unione Italiana dei Circoli del Cinema, Cineforum Italiano. Non siamo riusciti a spiegarci la ragione di tale omissione in quanto, anche se gli autori avessero ritenuto che la FEDIC abbia su un piano culturale e pratico una importanza maggiore dei tanti Circoli attivi in Italia, pur tuttavia l'omissione resta egualmente grave o quanto meno indicata. Viene infine trattato il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici riportando la formazione dell'attuale Consiglio Direttivo ed il Regolamento dei Nastri d'Argento. A questo punto, e tenendo presente che dei Nastri non viene fatto alcun cenno (tranne nei due casi di E. M. Margadonna e Pietro Germi) neppure nelle singole voci riguardanti i premiati, è logico chiedersi perché mai non si sia riportato l'elenco completo delle assegnazioni che ci sembra sia ben più importante del Regolamento stesso. Il quale ultimo — tra l'altro — ha subito anno per anno non poche trasformazioni delle quali non viene data notizia.

Passiamo ora alla seconda parte riguardante il CHI E' DEL CINEMA, ossia — a quanto ci dicono gli stessi compilatori nella breve premessa — la Sezione che costituisce l'anagrafe della gente che vive nella produzione, nella distribuzione e nell'esercizio cinematografico. Gli autori hanno tenuto a precisare che «una documentazione completa si potrà realizzare con la collaborazione di tutti coloro dei quali si occupa questa sezione» e che per tanto coglievano l'occasione per pregare di fare pervenire ad essi gli eventuali dati incompleti e la rettifica di quelli errati.

Noi abbiamo voluto cogliere questa occasione e, sulla scorta della sola memoria, ci permettiamo allineare una serie di inesattezze e di imprecisioni che crediamo si commentino "da sole". Il lettore vorrà certo scusare la pedanteria, ma, per le ragioni sopra esposte, non si poteva fare di meglio. Vogliamo ancora aggiungere che nelle note che seguono non si è voluto ovviamente tenere conto della molta confusione che viene fatta nei casi di persone che hanno ricoperto in campo cinematografico, più di un incarico, dei "refusi tipografici", degli indirizzi sballati, né tanto meno delle date anagrafiche che compaiono solamente quando aggrada agli autori.

ATTORI CINEMATOGRAFICI E TEATRALI. Se dobbiamo ritenere che l'Annuario in questione «è indispensabile a quanti ecc. ecc.», non vediamo come ciò possa effettivamente essere quando sono poi riscontrabili degli scompensi così gravi come è dato incontrare nelle voci riguardanti attori che abbiano svolta, oltre a quella cinematografica, anche una attività teatrale. Alle 38 righe che vengono, ad esempio, dedicate a *Andriani Oscar* (1) se ne contrappongono infatti le poche dedicate ad attori quali: Adani Laura, Baseggio Cesco, Benassi Memo, Gassman Vittorio, o addirittura, come nel caso di *Betrone Elvira*, *Borboni Paola*, *Capodaglio Vanda*, *De Filippo Eduardo*, *De Filippo Peppino*, *De Sica Vittorio*, *Galletti Giovanna*, *Gramatica Emma*, *Ninchi Annibale*, *Pacuvio Giulio*, *Pagnani Andreina*, non viene fatto alcun cenno della loro attività teatrale. Lo stesso inspiegabile trattamento viene poi

c. b.

(Continua in terza di copertina)



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

F. CONSAVELLA (Monza). - Anch'io ho letto la notizia: The Racer verrà girato in Italia, e precisamente nel circuito di Monza, con la partecipazione di una troupe americana. E poi ho letto la smentita: The Racer sarà realizzato in Germania, con troupe mista inglese, americana e tedesca. Nonchè la controsmentita: The Racer sarà ambientato a Monthlery con una troupe anglo-francese. E infine la notizia (sarà l'ultima?): The Racer, sotto la guida del regista Howard Hawks, verrà "confezionato" a Monza, come già in un primo tempo, il capo della produzione della Fox aveva progettato. E in cinemascopo. The Racer — è arrivato il momento di spiegarlo, — è il romanzo di Hans Ruesch, già autore di un libro sugli esquimesi pubblicato in Italia. Questo Ruesch in altri tempi, s'era fatto un nome, come corridore, talvolta indipendente, e spesso con la Ferrari. Cento gare e più egli ha fatto, dice la sua breve biografia, vincendone ventisette. Ma nonostante il ragguardevole stato di servizio, possiamo dire che Ruesch, è più famoso come autore, se famoso oggi lo si può già definire. The Racer, ossia « il corridore » è ambientato nel mondo delle macchine da corsa, pieno di fatti, ora legato a Monza, ora impostato sulle Mille Miglia. Se conosci l'inglese lo puoi leggere nell'edizione economica dei Ballantine Books (reca il n. 17); altrimenti porta un poco di pazienza, perchè un editore (Garzanti, mi pare) ha già messo in cantiere la traduzione. Nel caso tu lo leggessi — e dicendolo a te lo dico anche agli altri lettori interessati all'argomento — sarebbe bene sapere che The Racer è un libro a chiave. Basta conoscere solo superficialmente avvenimenti e figure dell'automobilismo per capire che la scuderia chiamata "Milano" è l'Alfa Romeo, la Geyer è la Mercedes-Benz; dubbio invece sono di fronte al nome "Provence"; che sia la Bugatti? Voglio precisare che Ruesch non presenta il libro come se fosse « a chiave », anzi vuol farci credere che nessun riferimento a fatti o persone ecc. ecc. Tuttavia non posso non riconoscere Nuovolari in quel "Del-Oro" del romanzo, e Varzi in "Santamaria". "Knoll" ricorda per certi versi il Neubauer, direttore sportivo della Mercedes Benz, men-

tre il "Conte Salom" ha molte caratteristiche del defunto conte Trossi. L'episodio iniziale, quello della vittoria della Mille Miglia a fari spenti, corrisponde a una famosa vittoria di Nuovolari su Varzi; o mi sbaglio? Certo, nella realtà il percorso è diverso da quello che Ruesch descrive, cioè invertito, inquantochè i rettilinei dell'Adriatico venivano percorsi per ultimi. A questo punto chiedo scusa per la divagazione sportiva in una rubrica eminentemente cinematografica. Ma, caparbiamente, mi ostino a credere che non sia stata inutile.

SO TUTTO (Palermo). - Hai ragione. La didascalia della fotografia di The Command, da te notata sulla rivista che citi, contiene più d'un errore. David Butler ha esordito come attore non nel 1927, ma molti anni prima. Lo vediamo infatti, nel ruolo di comparsa, in film di Griffith intitolati The Greatest Thing in Life e The Girl Who Stayed at Home realizzati entrambi nel 1919. Oltre a comparire in altri film dell'epoca, organizzò una propria società cinematografica, la "David Butler Productions", che nel 1920 realizzò Fickle Woman. E come regista non ha esordito nel 1929 con "Follie del cinema", bensì nel 1927 con High School Hero.

FRANCO BARALDI (Concordia, Modena). - « E' mio desiderio conoscere il modo in cui viene compilato il soggetto di un film » tu scrivi. E' ovvio che se mi rivolgi una tale domanda, il soggetto l'hai già in testa. Ebbene, stendilo come un normale racconto, o meglio come tu lo vedi, già realizzato (molti particolari puoi lasciarli per le note che porrai in fondo ad uso dello sceneggiatore); usa sempre il tempo presente — il che, più che una convenzione, è una necessità "psicologica" — e manda il tutto, in bella copia dattiloscritta, ad un produttore di fiducia. Ve ne sono tanti a Roma. Naturalmente, noi di "Cinema" potremmo favorirti circa la spedizione; sarebbe sufficiente che tu scrivessi sul plico (o noi inviati) nome e cognome del produttore, avendo però cura di far accompagnare il soggetto da una lettera di presentazione da te elaborata. Noi completeremo, segnando l'indirizzo del produttore e il tuo soggetto arriverebbe così a sicura destinazione. Non stupirti se ti dico-

mando di nutrire poche speranze nella pazienza e soprattutto nell'acume dei produttori che si vedono consegnare i parti degli sconosciuti. Comunque, auguri.

TIVI (Milano). - La "camera" della televisione non si presta eccessivamente agli elaborati movimenti che i registi cosiddetti motorizzati vorrebbero impiegare. Lo stesso "set", composto di tre pareti incomplete non è precisamente l'ideale per girare; ecco perchè nel caso di spettacolo televisivo ripreso direttamente, è più giusto parlare di teatro che non di cinema. Vi sono tuttavia dei programmi, specie quelli americani, in cui il mezzo cinematografico viene usato con maggior accortezza; e ciò è dovuto al fatto che quegli spettacoli non sono mai offerti in "presa diretta", bensì fissati sulla pellicola, come un normale film. Di qui, la possibilità di elaborare un montaggio secondo le sacramentali regole, e con ogni comodità; di qui, la miglior qualità del "linguaggio". I love Lucy, ossia il programma preferito (prodotto, diretto e interpretato da Lucille Ball e dal marito Desi Arnaz) è ripreso con la macchina cinematografica; "inscatolato" è anche Dragnet, ossia la storia del sergente della polizia di Los Angeles, Friday, che immancabilmente, ogni settimana, acciuffa i malfattori e li consegna alla giustizia usando il gergo, i metodi, i mezzi e i trucchi dei veri poliziotti della città in cui Hollywood è incastata come "sobborgo". Il sergente Friday è impersonato da Jack Webb (lo ricordi nella parte dell'auto regista che si vedeva soffiare la ragazza da William Holden in "Viale del tramonto") il quale Webb è anche il regista, il soggetto, lo sceneggiatore, il produttore ecc. ecc. di questo programma che, a detta di molti che lo hanno visto con occhio critico, potrebbe influenzare benevolmente il film poliziesco vero e proprio, quello che Hollywood sforna con alterigia nei suoi studios. No, non credo che in Italia, almeno per ora, si possa arrivare alla produzione su larga scala di film esclusivamente per la televisione; ho notizia di cortometraggi girati a tale scopo, è vero, e sono in gran parte di buona fattura, ma rispettano inevitabilmente le caratteristiche del cortometraggio. Se mi piace il modo di impiegare la macchina da presa (bada che è più giusto dire "camera", dato che il congegno non fissa le immagini sulla pellicola bensì agisce in base ad impulsi elettronici), da parte dei registi della televisione italiana? Domanda imbarazzante. Mi pare che — eccezion fatta per alcuni, i cui risultati non sono però pregevolissimi — i "cervelli" della TV nostrana non siano ancora padroni del mezzo; che non curino i particolari (basterebbe dare un'occhiata alla recitazione, scommessa in molti punti; alle luci, piatte come quelle degli operatori dilettanti dei cinegugli; alla scenografia sciatta, non lontana, come gusto, da quella dei fondalini del varietà periferico); ma pare insomma che non sappiano dominare quell'animale, indomabile solo in apparenza, che è la telecamera. Sono schiavi delle tre pareti, forse. E soprattutto, mi pare che non tengano conto di come la televisione, arrivando nelle case, abbia bisogno di "simpatia" più che di "rispetto". La dizione di molti attori (quotidianissimi, mi si dice) davanti al

microfono della TV abbandona il bignone del teatro per ereditare la cadenza, falsa, terribilmente falsa, del doppiato; i testi, specie quelli delle riviste, ostentano la stessa desolazione di certi vecchi ritagli di giornali umoristici trovati nei fondi dei cassetti, a mo' di fodera. Forse non hanno ancora riflettuto, i condottieri della TV italiana sul fatto che i programmi hanno lo specifico obbligo di dare il "presente" (come tempo ideale e come spirito) agli spettatori, e non il "postumo". Mancano le idee, forse. O manca invece l'animo di portare la TV nella vita, e la vita alla TV?

F. B. (Bologna). - Di singolare nella tua lettera v'è solo qualche buona osservazione, e un criterio nell'usare prima gli pseudonimi, poi i cognomi (in senso vocativo); nell'articolo accluso di singolare v'è ancor meno. Non mi resta che passare il manoscritto a Turconi perchè si regoli come meglio crede e intanto rivolgo a te l'invito a meditare prima sull'opportunità di dare alla lingua italiana la sua parte di sintassi e di proprietà quando intendi scrivere saggi, quindi sulla necessità o meno di produrre articoli che senza una vera ossatura corrono verso le quattro cartelle di lunghezza, il tutto destinato a Cinema. In questi anni di soggiorno a cassetta della diligenza (sì, amico mio, sono alcuni anni ormai: il primo numero di Cinema risale al 25 ottobre del '48, io ho incominciato le risposte ai lettori sul n. 2, fa tu il conto), in questi anni, dicevo, ho avuto modo di constatare come il dilettante del saggio, il critico en touriste, veda spesso impedita la tanto desiderata pubblicazione dei suoi scritti (inviati a questa rivista che nell'accogliere i lavori non ha mai badato a notorietà, ecc.), dalla mancanza di struttura, dalla inesperienza nel mettere in piega le osservazioni, gli appunti, le proposte. Ho letto saggi in ottimo italiano, ricchi di cose intelligenti, ma senza un inizio e senza una fine, — scommessi come il tuo « Anticonformismo dell'intelligenza » —. Senza parlare di quegli altri scritti, inviati soprattutto da universitari, articoli con i quali si intende, dalle prime righe di dimostrare che il cinema è un'arte, e su questo tasto si suona per tutto il pezzo. Indubbiamente, sono pregevoli lavoretti, ma non destinati a Cinema che, modestamente, certe premesse le dà già per sicure. Il saggista che fa per noi, colui che lega le considerazioni a uno specifico avvenimento, chiamiamolo, estetico (chiedo perdono per l'uso pomposo di questa termine), è raro da incontrare; quasi tutti partono ab ovo, oppure ci inviano il "parolubero", o peggio, s'ostinano su appunti e bizzarrie ispirati alle chiacchiere accanto al caminetto. Chi davvero ha valore, inevitabilmente appare su Cinema; pensa ad un Gerosa che oggi pubblica articoli sulle principali riviste cinematografiche italiane: ebbene, sempre detto modestamente, è una scoperta di Cinema. Così, potrei dire di parecchi altri. Passando all'argomento della resistenza, ho trasmesso la tua proposta in redazione. Auguri.

IL POSTIGLIONE

usato per taluni autori i quali, si veda Pugliese Sergio, Pinelli Tullio, Viola Giulio Cesare, vengono citati esclusivamente per la loro attività cinematografica.

ATTORI E REGISTI STRANIERI. Discutibilissimo il sistema adottato per queste voci. Si sono riportati solamente i dati relativi alle opere realizzate in Italia. A parte ciò, a cui fa però eccezione il caso "isolato" di Auer Misha del quale invece si è riportato quasi l'intero "curriculum vitae", non si giustificano assolutamente alcune omissioni; si veda, ad esempio, Philippe Gerard alla cui voce non compare *La bellezza del diavolo* film appunto realizzato in Italia.

REGISTI ED ATTORI. Per molti di essi sono stati omessi i titoli più recenti; titoli che compaiono invece accanto a nomi meno importanti. Citiamo come esempio i casi del regista Bennati Giuseppe e dell'attrice Bosé Lucia. Per il primo infatti è stato traslasciato *Musoduro*, che compare invece alla voce Cocco Albino — segretario di edizione — del film stesso, e per la seconda si ignora *La signora senza camelie* che viene invece riportato alla voce Clay Monica.

DOCUMENTARISTI. Per molti registi di documentari (Gandin Michele, Guerrasio Guido, Maselli Francesco, Sinigalli Leonardo, Zurli Valerio, Marchi A. — pensiamo sia Marchi Antonio —), e dai soli nomi è evidente che non si tratta neppure di "novizi", non è stato citato alcun titolo delle opere da loro dirette, mentre invece molti altri autori della medesima categoria vedono puntualmente citata ogni loro pur futile fatica.

GIORNALISTI CINEMATOGRAFICI. Quanto abbiamo detto a proposito degli "attori cinematografici e teatrali" può essere qui riportato integralmente. Mentre per certi (2) è stato concesso largo spazio alla loro attività, per altri, invece, ci si è limitati a pochissime righe di qualifiche generiche (critico, giornalista, collaboratore, ecc.) quasi sempre senza indicazioni dei rispettivi giornali o riviste (Biagi Enzo, Casiraghi Ugo, Castello Giulio Cesare, Gromo Mario) e troppo spesso inesatte, (Bruno Edoardo non figura come direttore di "Filmcritica", Di Giammatteo Fernaldo figura come redattore cinematografico di "Il Dramma", carica che non ricopre più da alcuni anni, e non come direttore de "La rassegna del Film", Giorgio Prosperi sarebbe l'attuale redattore capo e critico teatrale de "L'elefante", pubblicazione che ha cessato di essere da circa quattro anni, Regnoli Piero dovrebbe essere attualmente critico cinematografico de "L'Osservatore Romano" e direttore responsabile de "L'Eco del Cinema e dello Spettacolo" cariche che sono oggi ricoperte da altre persone, Rossetti Enrico critico cinematografico dell'edizione genovese dell'"Unità" quando lo stesso ha lasciato Genova da tempo). Vi sono poi nomi ridotti in una sola riga (Bianchi Pietro, Cane Caorsi Gigi, Prolo Maria Adriana, Renzi Renzo, Viazzi Glauco) o, caso limite, citati con il solo indirizzo, senza neppure la qualifica (Terzi Corrado, Vincent Carl).

A ciò si aggiunge che per la maggior, se non la massima, parte di questi nomi non viene fatto alcun cenno delle loro pubblicazioni, neppure quando si tratti di testi particolarmente importanti e che, in moltissimi casi, gli attuali incarichi o sono inesatti o mancano completamente.

Va ancora detto che per taluni registi (Liziani Carlo, De Santis Giuseppe, ed altri) che hanno in precedenza svolto una vasta attività giornalistica non ne viene fatta menzione.

LETTERATI. Il trattamento usato nei confronti di certi grossi nomi della nostra letteratura (Bacchelli Riccardo, Brancati Vitaliano, Cecchi Emilio, Flaiano Ennio, Marotta Giuseppe, Moravia Alberto, Palazzeschi Aldo, Repaci Leonida) è davvero ineffabile. Sono stati liquidati in pochissime righe, quando non in due sole (Moravia e Palazzeschi — non citando neppure per il primo il tentativo registico di *Un colpo di sole* —), con qualifiche che non possono non suscitare meraviglia, sia pure ammettendo che esse riguardano solamente la loro attività cinematografica. Definire Bacchelli: saggista o Flaiano: aiuto-regista, è senz'altro molto opinabile ancor più se si tiene conto del carattere "internazionale" della pubblicazione.

INDEFINITI. Molte le voci incomplete o del tutto insufficienti. Ne riportiamo alcune *testuali* ad esempio. Amphitreatoff Daniele: musicista. Andreis Marcello: regista. Arnova Alba: attrice. Buzzi Aldo: architetto. Darc Valerie: indossatrice. Maris Aurora e Luisa: attrici. Tam-

buri Orfeo: attore. Pizzetti Ildebrando: musicista.

Emanuele Lomiry Filiberto: non è stata riportata alcuna qualifica professionale, mentre segue poi una lista di film e si dice infine «documentari con l'Incom». Lattuada Felice: musicista e si ignorano tutte le opere musicate posteriormente a *Sissignora* (1941).

MISCELLANEA. Aldo G. R.: sono ignorati *Miracolo a Milano*, *Umberto D.*, *La provinciale*, e altri, viene poi fatta una incomprensibile distinzione tra il termine "operatore" e "direttore della fotografia". Antonioni Michelangiolo: a parte la discutibile distinzione tra documentari e cortometraggi, si attribuisce all'autore la paternità di due documentari (*Sette canne* e *Un vestito*) che in effetti sono uno solo dal titolo: *Sette canne, un vestito*, inoltre sono sistematicamente ignorati i film a lungometraggio. Bachar Wilma: si citano tre film (*Balalaika*, *La ragazza indiana* e *La strada del Paradiso*) dei quali, nonostante ogni accurata ricerca nell'elenco compreso nell'*Annuario* e che riporta tutti i film prodotti in Italia dal 1930 al 1952, non è dato rinvenire traccia. Bedogni Odette: non si accenna al fatto che con tale nome ha debuttato l'attuale Delia Scala e tale precisazione non è neppure riportata alla voce Scala Delia, Bergman Ingrid: risulta che abbia tra gli altri interpretato *Intermezzo* e *Love Story*, mentre si tratta invece di un unico film dal titolo, *Intermezzo: a Love Story*. Boratto Caterina: viene citato un solo film, *Tradimento*. Bragaglia Anton Giulio: non viene citato *Perfido Incanto*. Cigoli Emilio: non si accenna alla sua attività di doppiatore. D'Amico Luigi Filippo: nessun accenno al fatto che abbia lavorato — soprattutto con Blasetti — sotto il nome di Mercati Filippo. Fracassi Clemente: è definito direttore di produzione e regista, ma non compare nessuno dei film da lui diretti. Girolami Marino: è definito regista e poi compaiono, tra gli altri, i seguenti titoli: *Fuga in Francia*, *Sotto il sole di Roma*, *Miss Italia*, film ai quali il Girolami ha partecipato, evidentemente, in altra veste. Leonviola Antonio: si ignora che abbia svolta una attività precedente sotto il nome di Viola Leon Antonio. Margadonna Ettore Maria: a parte l'omissione di *Cinema ieri e oggi*, si dice che, dal 1946 al 1947, sia stato direttore del giornale cinematografico "Luca". May Renato: è ignorata la sua attività al Centro Sperimentale in qualità di insegnante come pure le sue pubblicazioni. Quinti Aldo: vengono riportati i seguenti titoli: *Giosuè il guardacoste*, *Una nobile follia*, *All'ombra della Madonna* (?). Renzi Pino: attore che ha interpretato, *Annibale di Francia* e *I figli dell'Etna* (?). Zampi Vincenzo: crediamo si tratti di Zampi Mario, ma in tal caso mancherebbero tutti i film del dopoguerra. Terzano Massimo (caso comune ad altre voci): viene incluso e quindi considerato vivente, mentre è deceduto nei primi anni del dopoguerra, contravvenendo alle norme in base alla quale gli scomparsi sono esclusi dall'*Annuario*.

La presenza nell'*Annuario* di un buon numero di voci, in genere futili, compilate con scrupolosa pignoleria e quindi includenti notizie estranee insignificanti o addirittura risibili (3) autorizza a pensare che tali voci siano state compilate dagli stessi interessati dietro invito, da parte dei redattori dell'*Annuario*, di un formulario da riempire. Resterebbe da vedere in base a quali strani criteri siano state scelte le persone a cui sottoporre il formulario. Poiché la lacunosissima genericità di tante e tante voci importanti sta a dimostrare come il criterio dell'informazione attinta, a forma diretta, sia stato applicato solo ad una ristretta e discutibile cerchia di persone. Infatti persone da noi interpellate ci hanno confermato di non essere state minimamente sollecitate a fornire i propri dati personali.

CITAZIONI PLURIME. L'attrice Valderi Xenia è citata due volte con questo nome e con quello di Valdameri Xenia. Il regista Waszynsky Michael è citato anch'egli due volte, sotto questo nome e sotto Vashinskj Michel. Infine anche l'operatore Vich è citato come Vaclav Vich e come Wich Waclav.

Passiamo ora alla documentazione fotografica. Sopra la didascalia: Romolo Costa, appare la foto di Giorgio Capechi. Alla didascalia Louis Seigner compare la foto di Gerard Landry. Inoltre Maria Marcader compare tra le attrici straniere e l'attore Ferdinando Sarmi è divenuto invece Garmi. Tutto ciò prescindendo completamente dalla discutibilissima scelta del materiale illustrativo che ha permesso l'ingresso a decine di Tizi sconosciuti, o quasi, ai nostri schermi.

Dobbiamo ancora aggiungere che per alcuni film si sono usati con ineffabile noncuranza due o più titoli. Citiamo ad esempio: *Tempo di Charleston* o *Febbre di vivere*, *Buongiorno elefante* o *Sabù principe ladro*, *Porta del cielo* o *La porta del Paradiso*, *Il mondo piccolo di Don Camillo* o *Don Camillo* o *Piccolo mondo di Don Camillo*, *Noi donne* o *Siamo donne*. *La sposa può attendere* o *Anselmo ha fretta*, *Adorabili creature* o *Quando le donne amano*, *L'ora della fantasia* o *Moglie per una notte*, *La trappola di fuoco* o *Il grido della città*. E non si creda che di tali doppie denominazioni ne venga fatto alcun cenno nell'elenco dei film.

A questo punto avremmo dovuto affrontare la restante parte dell'*Annuario*, (riguardando le voci: «Leggi», «16 m/m», «Film», «Ditte», «I cinema») ma confessiamo, sinceramente, che ci sono mancate le forze. Le prime 350 pagine ci erano state sufficienti per intendere in modo quanto mai chiaro e lampante con quale «rara competenza» lo stesso era stato compilato. c. b.

(1) Ecco ad esempio la voce "Oscar Andriani" della quale riportiamo il testo completo perché il lettore possa trarne un utile confronto con la voce, ad esempio, "Paola Borboni" che riportiamo pure per intero:

OSCAR ANDRIANI. - Roma, Via Rodolfo Lanciani 1, Tel. 818.767. N. a Brescia il 28 dicembre 1905. A. P.: Attore scrittore commediografo - C. V.: Teatro cinema radio. Quale attore di prosa ha preso parte alle compagnie drammatiche di Amedeo Chiantoni, Annibale Ninchi, Capodaglio Racca Olivieri, Emma Gramatica (1921-1926). Esponente degli spettacoli classici diretti da Ettore Romagnoli (1927-1937). Interpretazioni principali: Medea (Il Nuncio), Nuvoletta (Tirchippide); Ippolito (Il Nuncio), Coeforo (Oreste), Alceste (Admeto), Carro di Dioniso (Dioniso), Mistero di Persefone (Ade), Edipo a Colono (Edipo). Nel 1934 ha interpretato la parte di Oreste al Licinium di Erba nella tragedia omonima di Alfieri, con Amedeo Nazzari (Egisto) e Carlo Ninchi (Pilade). Commedie di Oscar Andriani rappresentate (sotto pseudonimo): L'uomo caduto dal cielo (commedia realizzata dalla compagnia diretta da Carlo Veneziani - 1930), Rosa d'ottobre (Dramma musicale rappresentato con Tino Scotti, Giovanni Grasso, Nino Pavese, Paola Veneroni, Leo Garavaglia - Roma, 1945). La cugina d'America e Una ragazza providenziale (rappresentate dalla compagnia di Giovanni Grasso nel 1946). O. Andriani ha partecipato ai seguenti film: Regina della Scala, Luciano Serra pilota, Ettore Pieramosca, Abuna Messias, Eravamo sette vedove, Cose dell'altro mondo, La cena delle beffe, Il cavaliere di Kruga, Il pozzo del miracoli, Scarpe grosse, Dopo divorzieremo, Caravaggio, Il cavaliere senza nome, Redenzione, Quelli della montagna, La donna della montagna, Amori e veleni, Angelo tra la folla, Strano appuntamento, Io sono il Capataz, Bellezze in bicicletta, Lebbra bianca, Alina, Tradimento, Auguri e figli maschi, Trieste mia, Altri tempi, Fratelli d'Italia, La prigioniera della torre di fuoco.

PAOLA BORBONI. - Roma, Via degli Artisti 23, tel. 473.685. A. P.: attrice - C. V.: E' più facile che un cammello, Canzone di primavera, Cavalcata d'eroi, Roma ore 11.

(2) Ecco ad esempio la voce:

PERRONE GIUSEPPE. - Roma, via Genova 24, tel. 481.932. A. P.: giornalista - C. V.: inviato speciale di vari quotidiani (La Repubblica, Il progresso di Bologna, Gazzetta di Livorno, Italia Libera, Italia Socialista). Redattore de L'Araldo dello spettacolo, Cinema Stampa, Selezione cinematografica, Anteprima, Hollywood; capufficio stampa dell'Atlantis Film, addetto ufficio stampa United Artists. I. A.; capo ufficio stampa della Safa Palatino; redattore cinematografico di Film d'oggi, Il corriere militare, Le Tout Rome, Il momento di Roma, il tempo di Milano, La sera di Firenze, Corriere di Modena, Pomeriggio di Bologna, Mattino d'Abruzzo di Pescara. La voce adriatica di Ancona.

Per confronto riportiamo, per intero, la voce: **BIANCHI PIETRO** - Milano, via Castiglia 22. A. P.: giornalista.

(3) Si veda, ad esempio, la voce "Rippo Gino" che riportiamo per intero:

RIPPO GINO. - Roma, Via Solunto 5, Telefono 765.432. N. a Napoli il 7 dicembre 1895. A. P.: Operatore. C. V.: Autore di libri «Il montatore elettromeccanico», il «Memorandum dell'elettricista», «L'operatore di Cinematografo», «Le piccole centrali moderne», «Calcolo e costruzione delle elettrocaltamite», «Cineteca» (2 volumi); fino al 1920 A.T.H., ingegnere elettrotecnico (costruz. centrali elettriche) nel 1921 passato al cinema in qualità di tecnico dello Stabilimento Gorla della Sabauda Film; dal 1924 perito cinetecnico del Tribunale di Milano; operatore e regista di cortometraggi muti; oltre 15 con Luca Comerio; scientifici per l'Università di Pavia; illustrativi per la Fiera di Milano; Venezia artistica, Piscicoltura in Italia (premiati con medaglia d'oro alla Fiera di Milano); illustrativi su 32 impianti idroelettrici delle società di elettricità del gruppo Edison, di cui 14 oltre 1.500; film sonori: Signori biglietto; film propaganda Lotteria di Tripoli; Il grande silenzio, Cinque minuti con Tiziano.

*Marcella Mariani in una scena di Donne e
soldati di Luigi Malerba e Antonio Marchi.*

