

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTAL - Gruppo 2^a

CENTO
LIRE **133**

NUOVA SERIE - 15 MAGGIO 1954

TRA DIVISE NAPOLEONICHE E COSTUMI DA BAGNO

SECONDO una vecchia usanza, appaiono ogni anno nel paese di Bagno le pittoresche divise napoleoniche che *I soldati del Monte Rosa* indossano per la rituale parata. Scendono i pacifici guerrieri dalla montagna, suonano tamburi e pifferi, marciano alla buona sui prati e i terreni in dislivello. Sembra, a quel che ci mostra il documentario di Raffaele Andreassi, una tradizione vittoriosa del tempo ma, si direbbe, non molto brillante: le immagini, almeno, ce la presentano monotona e fiacca, fino alla carica finale, che non accende la materia, piuttosto inerte, nonostante il motivo ricorrente delle uniformi rosso-blu sull'arioso sfondo alpino.

Vita e miracoli del costume da bagno di Fausto Saraceni non è, propriamente, un documentario, ma un cortometraggio documentato. Dev'essere costato non poco, di costumi e ricostruzioni (per quanto non eccessive), di generiche e pellicola ferranialcolor. Ma — per quanto scherzoso e brillante — non raggiunge quella documenta-

zione ferma e serrata, quello stile unitario, che non mancavano, poniamo, a buona parte di *Favola del cappello*. Uno spiegamento simile di energia — in un campo, come quello documentaristico, in cui si tende non di rado a risparmiare oltre il dovuto — si giustifica soltanto davanti a una riuscita perfetta: la quale, d'altronde, per un motivo che sfugge a prima vista, ma che è insito nella stessa *natura realistica* del documentario, non è facile ottenere. Lo provano anche i più noti precedenti del genere, riconoscibili tra le pellicole a suo tempo selezionate, dai rispettivi paesi, per la Mostra di Venezia: *Des Feuers Macht (La potenza del fuoco)*, tedesco, che è qualcosa come una storia del fuoco, *L'Herbe à la reine (L'erba della regina)* belga, che è dedicato invece al tabacco. Già in essi il falso, il posticcio, il *costume storico* che non diventa *abbigliamento vissuto*, si svelano come il manichino accanto alla creatura vera.

Ancora tra le pieghe della moda ci troviamo di fronte a *Peccato di desiderio* gi-

rato da Clemente Rispoli e dedicato a un moderno *atelier* romano, ai modelli che vi si preparano, alle celebrità del cinema mondiale che vi ordinano i propri abbigliamenti, rinunciando alle creazioni, fino ad ieri più ricercate, dei laboratori di Parigi.

Il documentario presenta in forma abile e agile molti vestiti portati da *mannequins*, e le attività dell'*atelier* con le molteplici fasi di lavorazione, dall'ideazione del modello, dalla scelta dei colori, al taglio, alla "prova", fino alla "parade" delle indossatrici, con le novità di stagione.

E' un filmetto ben coordinato, che non tralascia di indicarci tutti i collaboratori che concorrono alla preparazione di un vestito di lusso — o più semplicemente di gusto — ivi compreso il pittore che a volte si ispira ai colori della natura, magari alle ali di una farfalla, per ideare una nuova stoffa.

Si tratta, se si vuole, nonostante il tono disinvolto della presentazione, di un cortometraggio *discretamente* pubblicitario, cioè abbondantemente e sommessamente; ma è una propaganda che le migliori rappresentanti della moda italiana di oggi, impegnate in una gara di prestigio nazionale, si meritano.

MARIO VERDONE

★ LETTERE ★

Giulio Cesare Castello ci prega di rendere nota la seguente lettera, da lui indirizzata, in data 3 maggio 1954, al presidente del Film Club Genovese, ing. Corrado Bollo:

Caro Corrado,

I nuovi sviluppi della mia polemica con l'Unione Italiana Circoli del Cinema e gli atteggiamenti assunti da taluni dirigenti di quest'ultima hanno contribuito ad accentuare il disagio che già mi derivava dalla mia qualità di membro del Consiglio Direttivo del Film Club Genovese, cioè di un Circolo aderente all'Unione.

Di conseguenza, ti prego di accettare le mie dimissioni da una carica, che considero ormai incompatibile con i principi che mi ritengo moralmente impegnato a difendere ad oltranza, avendo di mira quello che io fermamente credo sia l'interesse del movimento dei circoli, e quindi della cultura cinematografica.

Sono certo converrai con me sull'opportunità della mia decisione, tendente ad assicurare piena libertà d'azione non solo a me stesso, ma anche al Film Club Genovese, il quale — non ne dubito — si varrà di tale libertà per trarre dall'attuale situazione le conseguenze più conformi con la sua bella tradizione.

Credimi, affettuosamente, tuo

Giulio Cesare Castello

Inoltre ci prega pure di pubblicare la seguente lettera indirizzata da Corrado Rabotti e la sua correlativa risposta:

Caro Castello,

leggendo il tuo articolo "La rivolta contro i borboni" (Cinema n. 131) ho riportato l'impressione che citando le dichiarazioni a te fatte da un dirigente l'U.I.C.C. ti riferissi al colloquio con me avuto a Parma in occasione del Convegno del Neorealismo

cinematografico. Se tali mie supposizioni sono esatte devo purtroppo constatare che le mie idee non sono state capite e, quel che è peggio, distorte ed in tal caso non mi resta che chiederti una pronta rettifica dato che la linea di condotta da me tenuta al congresso di Siena prosegue diritta tuttora e diritta proviene dal congresso di Roma del '52. E poiché oltre a ciò l'articolo in questione contiene altre affermazioni gratuite (che rettificheremo a nome di tutto il Direttivo) mi sembra il caso di far notare a te ed ai lettori quanto lo scritto sia stato inopportuno dato che "la rivolta contro i borboni" esiste solo nella tua fantasia o quantomeno è una tua iniziativa.

Grazie e cordiali saluti, tuo

Corrado Rabotti

Nel dare alle stampe la lettera che Corrado Rabotti mi ha indirizzata la dedico, idealmente, alla memoria del signor di Talleyrand, buon'anima sua, a somiglianza di quanto fece il Giusti con il suo aureo *Brindisi di Girella*. Il guaio è che, a differenza di quelle del Giusti, le intenzioni di Rabotti, nell'impugnare la penna, erano serie, direi, bellicose. Al mio contraddittorio non posso rispondere se non confermando quello che scrissi nel n. 131 di *Cinema*: che cioè a Parma, uno dei primi giorni di dicembre, Rabotti fece con me non richiesta ammenda della posizione da lui assunta al Congresso di Siena, tenutosi poco più di due mesi prima, affermando che la convivenza con i colleghi del C.D. dell'U.I.C.C. lo aveva indotto a riconoscere che a Siena la ragione era stata dalla parte mia. Ora, spaventato del suo ardire d'un istante, Rabotti sostiene d'aver sempre rigato dritto e accusa me di scarso comprendonio o magari di bie-

ca tendenziosità. Mi duole dovergli dare la fiera delusione di una riconferma, anzi che la dolce soddisfazione di una smentita. Purtroppo, il discorso si svolge a quattr'occhi, e quindi non sono in grado di chiamare in causa alcun testimone: lascio quindi il lettore di *Cinema* libero di prestar fede alla parola mia o a quella di Rabotti, secondo meglio crede.

In attesa di conoscere poi quali sarebbero state le affermazioni che Rabotti definisce "gratuite", mi sento in dovere di esonerare il consigliere dell'U.I.C.C. dalla preoccupazione di stabilire se i miei scritti sono o non sono opportuni. Della opportunità di quello che scrivo sono abituato a rispondere soltanto alla mia coscienza. Quanto all'affermazione di Rabotti secondo cui "la rivolta contro i Borboni" esisterebbe "solo nella mia fantasia", essa mi sembra una grave prova delle illusioni che i dirigenti dell'U.I.C.C. si ostinano a crearsi, oltre che un patente disconoscimento di uno stato di fatto, in merito al quale potrei, caso mai, aggiungere altri esempi a quelli, già considerevoli, da me citati nell'articolo in questione. Se la suddetta "rivolta" debba considerarsi "una mia iniziativa" non so, anzi non credo, in quanto non sono tanto presuntuoso da ritenere di aver potuto da solo mettere in moto forze abbastanza complesse e disperse nello spazio. Ma se così fosse, mi affretto ad assicurare Rabotti che considererei la circostanza un legittimo motivo di orgoglio o, quanto meno, di intima soddisfazione.

G. C. C.

Milano, aprile 1954

Egregio Dottor Castello, voglia scusarsi se solo ora rispondiamo all'invito a comunicarle il nostro pensiero sul "caso Wise", rivoltoci pubblicamente su "Cinema".

Ci permetta innanzi tutto di precisare: non fummo « indotti ad indire una proiezione commemorativa »: "Stasera ho vinto anch'io" figurò nella nostra rassegna del verismo americano perché lo ritenemmo degno di stare accanto a "The Killers", "Brute Force", "Crossfire" e "Naked City" per i suoi pregi e perché rappresenta degnamente un "tipo" di soggetto.

D'altra parte né nella scheda filmografica né nella presentazione, con cui sempre accompagnamo le proiezioni dei nostri film, si fece cenno di una presunta morte del regista.

Il corpo del reato è un comunicato stampa che accennava a Wise come "recentemente scomparso". Di qui lo scandalo.

A spiegare il perché dell'erronea frase valga l'uso di espressioni del genere in senso metaforico (e in questo ci soccorre e conforta addirittura il Suo esempio, proprio nell'articolo in cui il CUCMI aveva l'onore della citazione, quando dice: « è passato a far parte del numero dei più » a proposito di Robson) per indicare un'involuzione per cui un regista cessa di far parte della ristretta cerchia degli autentici artisti.

Siamo d'accordo che simile espressione non doveva esser usata con leggerezza nel comunicato stampa, ma disgrazia volle che il giovane incaricato della redazione del comunicato, avendo udito che il film di Wise poteva esser considerato un ricordo del regista ormai scomparso (in senso ironico) prese alla lettera la cosa e scrisse con la massima serietà della morte di Wise.

Il che ci valse una non richiesta citazione sulla "Notte" (che evidentemente ricorda con ferrea memoria ogni inesattezza al momento giusto) e, somma sventura, la colpa involontaria del Suo errore. Della qual cosa chiediamo venia.

Il Presidente del CUCMI
Achille Aguzzi

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Nuova serie
Volume XI

FASCICOLO 133

Anno VII - 15
Maggio 1954

Questo numero contiene:

Lettere / Cortometraggi II di cop.

Cinema-gira 250

C.
Solidarietà 253

GIANCARLO TESI
Due carriere diverse 254

RICCARDO REDI e FABIO RINAUDO
Piaccono in periferia 259

PAOLO DI VALMARANA
Mambo 262

BRUNELLO RONDI
Il documentario in Italia 266

ROGER MANVELL
Invito a pranzo di celluloidi 267

R. R.
Discussioni su una "crisi" 269

* * *
Passatempo di Cocteau 271

MARCEL LAPIERRE
Dal Re Sole di Guitry al diluvio di Cayatte . 272

GIULIO CESARE CASTELLO
Film di questi giorni 275

IL POSTIGLIONE
La Diligenza 280

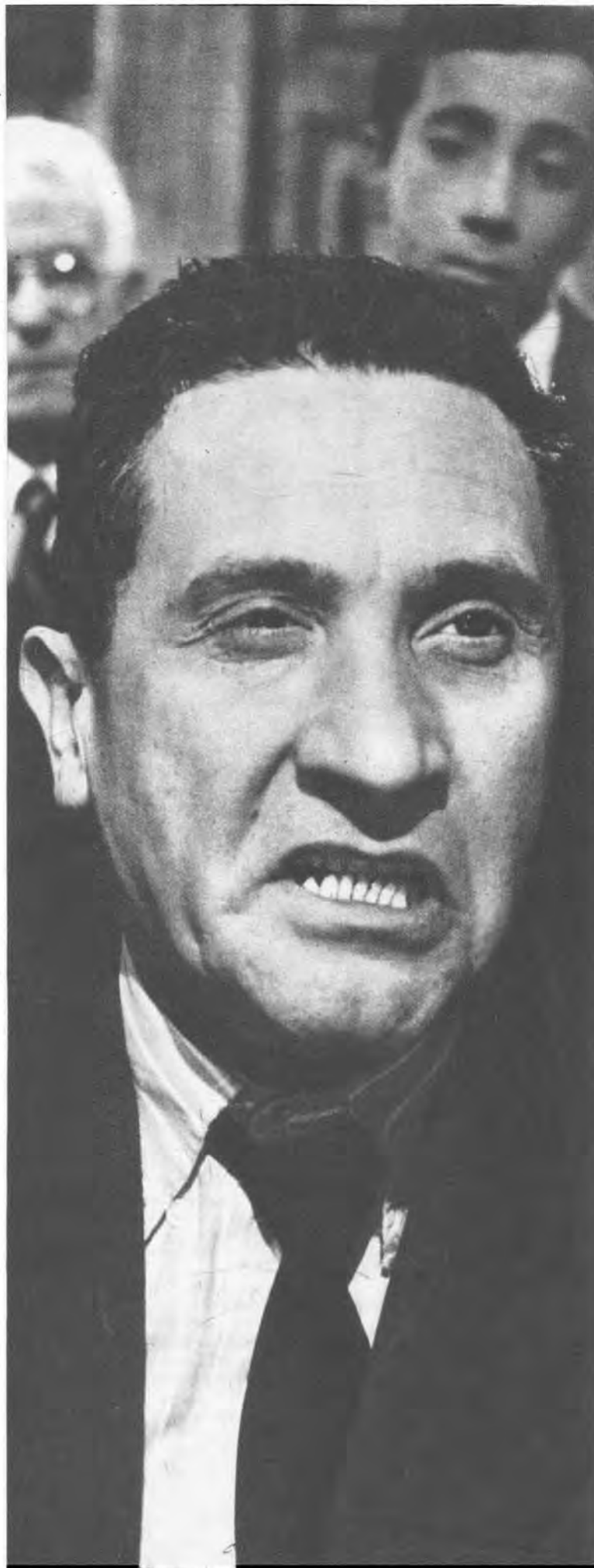
Cinema e Università / Formato ridotto III di cop.

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Via Serlo, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: Dr. Fausto Montesanti, via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085. - CORRISPONDENTE DA LONDRA: Roger Manvell, Direttore della British Film Academy - DA NEW YORK: Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West 71st Street. - DA PARIGI: Marcel Lapierre, 240 rue Saint-Jacques. — Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497. — Concessionaria esclusiva della pubblicità: COMPAGNIA INTERNAZIONALE PUBBLICITA' PERIODICI (O.I.P.P.) - Milano, Via Meravigli, 11 - Telefoni 80.77.67-80.83.50; Torino, Via Pomba, 20 - Telefoni 41.172-45.816, e sue rappresentanze. — ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale L. 2.300; semestrale L. 1.100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Marine Vlady e Clément Thierry in "Prima del diluvio"



Paolo Stoppa in una scena di L'oro di Napoli di Vittorio De Sica.



CINEMA GIÀ

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: Angela (Telecinema), regista Edoardo Anton, operatore Leonida Barboni, interpreti Dennis O' Keefe, Mara Lane, Rossano Brazzi, Arnoldo Foà, Enzo Fiermonte; Il seduttore (dalla commedia di Diego Fabbri; Vides), regista Franco Rossi, operatore Alfieri Canavero, interpreti Alberto Sordi, Lea Padovani, Jaqueline Pierreux; L'innominato (Rex Film), regista Esodo Pratelli, operatore Carlo Nebiolo, interpreti Gerard Landry, Milly Vitale, Lisa Bourdin, Luciano Benedetti, Aldo Bufi Landi, John Kitzmiller, Noemi Massa.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Mambo (Ponti-De Laurentiis), regista Robert Rossen, operatore Al Rosson, interpreti Silvana Mangano, Michael Rennie, Shelley Winters, Vittorio Gassman, Katherine Dunham; La strada (Ponti-De Laurentiis), regista Federico Fellini, operatore Otello Martelli, interpreti Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart; La romana (Ponti-De Laurentiis) regista Luigi Zampa, operatore Enzo Serafin, interpreti Gina Lollobrigida, Daniel Gélin, Raymond Pellegrin, Pina Piovani; Attila (Technicolor; Lux-Ponti-De Laurentiis-Lux France), regista Pietro Francisci, operatore Aldo Tonini, interpreti Anthony Quinn, Gino Cervi, Henri Vidal, Sophia Loren, Claude Laudy, Irene Pappas, Ettore Manni, Edoardo Gennelli, Colette Regier; L'oro di Napoli (Ponti-De Laurentiis), regista Vittorio De Sica, operatore Carlo Montuori, interpreti Totò, Silvana Mangano, Vittorio De Sica, Eduardo De Filippo, Paolo Stoppa, Sophia Loren, Giacomo Furia, Alberto Farnese, Tina Pica, Ubaldo Maestri; La figlia di Mata Hari (Ferraniacolor; Cine Films-Gamma Film Française), regista Renzo Me-

rusi, operatore Gabor Pogany, interpreti Ludmilla Tchérina, Erno Crisa, Milly Vitale, Frank Latimore, Enzo Biliotti; La porta dei sogni (Elios Film), regista Angelo D'Alessandro, operatore Fernando Risi, interpreti Luciano Tajoli, Giacomo Rondinella, Eloisa Ciampi, Maria Frau, Maurizio Arena, Piera Simoni, Beniamino Maggio; Rosso e nero (Ferraniacolor; Roma Film), regista Domenico Paolella, operatore Tonino Delii Colli, interpreti Walter Chiari, Alberto Sordi, Alba Arnova, Delia Scala, Carlo Croccolo, Domenico Modugno, Dorian Gray, Billi e Riva, Parenti-Fo-Durano; Elena di Troja (Warnercolor-Cinemascope; Warner Bros.), regista Robert Wise, operatore Harry Stradling, interpreti Rossana Podestà, Jacques Sernas, Niall MacGinnis, Stanley Bacher, Robert Douglas, Torin Thatcher, Maxwell Reed, Marc Lawrence, Terence London, Guido Notari, Nora Swinburne, Janette Scott, Tonio Selwart, Harry Andrews, Robert Brown, Brigitte Bardot, Barbara Cavan, Alex Revides, Edward Ciannelli, Ronald Lewis, Sir Cedric Hardwicke, Remington Olmstead; Casa Ricordi (Technicolor; Documento Film), regista Carmine Gallone, operatore Marco Scarpelli, interpreti Paolo Stoppa, Vira Silenti, Marta Toren, Henri Vilbert, Roldano Lupi, Gabriele Ferzetti, Elisa Cegani, Françoise Arnoul, Carlo Lombardi, Franco Parenti, Sergio Tofano, Marcello Mastroianni, Arlene Dahl, Myriam Bru, Andrea Checchi, Pierre Blanchard, Rolf Tasma; Canzone d'amore (Trio Film), regista Giorgio Simonelli, operatore Sergio Pesce, interpreti Maria Fiore, Claudio Villa, Bruna Corrà, Walter Santesso, Alberto Talegalli, Beniamino Maggio, Maria Laura Rocca, Pupella Maggio, Cristina Pall.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Questa nostra gente (Marcus Film) di Carlo Vitto-

rio Duse; Baracca e burattini (Ferraniacolor; Audax Film) di Sergio Corbucci; B... come Babele (Ferraniacolor; Penta Film) di Giorgio Cristallini; Edizione straordinaria (Selinus) di Giuseppe Accattino; L'orfana del ghetto (Ambra Film) di Carlo Campogalliani.

Risultano interrotte...

...le riprese dei tre film: L'amante del dittatore, In nome del re e il cavaliere senza paura (in Ferraniacolor; realizzati contemporaneamente dalla Mondo Film) di Carlo Basile.

« Scacciapensieri »...

...è il titolo definitivo del film annunciato precedentemente con i titoli Café Chantant e Oggi cinevariety (Titanus), regista Camillo Mastrocinque, interpreti gli attori delle compagnie Giusti-Tognazzi, Taranto-

Palumbo, il Quartetto Cetra, le Peter Sisters, Perez Fernandez. I vari numeri delle russte, di cui si compone gran parte del film, sono collegati da un episodio recentemente realizzato, con il quale si è conclusa la lavorazione del film: ad esso prendono parte gli attori Alberto Talegalli, Anna Carena, Virgilio Riento, Franco Coop.

Quattro documentari...

...di produzione italiana, tutti di lungometraggio e in Ferraniacolor, si stanno attualmente realizzando nelle più lontane parti del mondo, mentre di alcuni di essi si comincia a coordinare — a Roma — il primo materiale girato: Continente perduto (in Indonesia; Astra-Bonz) al quale collaborano Giorgio Moser, Enrico Gras, Mario Craveri e Francesco Lavagnino; La vergine del Ronca-

dor (in Brasile: imperniato su una vicenda di fantasia; A. Calamarà-A. Curti), regista Leonardo Salmieri, operatore Rino Filippini, interpreti Vanja Orico, Attilio Dottiesio e Gino Scotti; Viaggio in Oriente (in Giappone; Franco Cucchini), regista Fausto Saraceni, operatore Giovanni Ventimiglia; India misteriosa (in India; Titanus), regista Giulio Macchi, operatore Claude Renoir.

L'arte astratta...

...con i suoi problemi, è alla base del soggetto di un nuovo cortometraggio da poco condotto a termine: Astrattismo, inquietudine del nostro tempo, in Gevacolor, sceneggiato, diretto e montato da Pasquale De Florio, con la consulenza — per i dialoghi — di Enrico Prampolini, Corrado Maltese e Angelo Savelli, e la collaborazione dell'operatore Umberto Romano e del musicista Giovanni Fusco. Nel film, che si propone di esporre in forma critica le polemiche intorno all'astrattismo, soprattutto mediante lo scontro delle opinioni di due personaggi principali,

Jane Russell, con Joyce MacKenzie e Mary McCarty in un'inquadratura della recente commedia musicale in technicolor The French Line.

un "giovane" dalle idee avanguardistiche e un "uomo anziano" che esprime la reazione della tradizione dinanzi all'arte moderna, è interpretato da Guido Bucciarelli, Aldo Saporetto (un allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia), Laura De Stefano, lo scrittore Giacomo Natta e Parvin Tabai, una ragazza persiana che ha studiato recitazione a Parigi.

Charlie Chaplin...

...che ha recentemente festeggiato nella sua villa di Corsier-Vevey sul lago di Ginevra dove risiede, il suo sessantacinquesimo compleanno, è giunto improvvisamente a Roma con la moglie Oona, in occasione del matrimonio di don Vittorio Massimo, principe di Roccasecca dei Volsci, con l'attrice Dawn Addams. A pro-

posito del prossimo film di Chaplin, sul quale circolano da qualche tempo le voci più contraddittorie, pare ormai certo che esso verrà realizzato in Gran Bretagna e che sarà una "commedia moderna", nella quale verranno contrapposti, in chiave prevalentemente comica, gli usi e i costumi d'America e d'Europa.

Al Congresso internazionale...

...di radiologia, svoltosi recentemente all' E. U. R., cui partecipavano scienziati di venticinque nazioni, ha ottenuto il primo premio un documentario italiano prodotto dalla Astra Cinematografica, che illustra le funzioni del cuore umano. Esso è stato realizzato dai dottori Teramo e Provenzale per la scuola del professor Valdani. Al secondo posto è stato classificato un documentario di produzione tedesca.

Varie precisazioni...

...in merito all'atteggiamento del Governo nel settore dello spettacolo, sono state fatte, in quest'ultimo periodo, sia da parte del Ministro Ponti sia da parte dell'on. Ermini, sottosegretario alla Presidenza del Consiglio. Il Ministro, in un discorso alla Camera, dopo aver dichiarato fra l'altro che il Governo non ha la minima intenzione di smantellare l'attuale politica di aiuti e che non è affatto ostile al film realistico, ma solo a quei film che attentano alle istituzioni dello Stato, al decoro nazionale e alla morale, enumerando i film respinti fra il 1949 e il 1954 (fino al recente caso di Totò e Carolina di Monicelli) ha affermato che la censura ha dimostrato di essere larga di vedute nell'applicazione delle disposizioni vigenti, simili del resto a quelle in uso in ogni paese civile. L'on. Ermini ha dal canto suo assicurato — in un'intervista concessa a

« Il Messaggero » — che la nuova legge sul cinema sarà varata entro il mese di giugno, affermando che in ogni caso, in previsione di eventuali difficoltà di carattere parlamentare, essa verrebbe prorogata per il periodo necessario, dando inoltre qualche anticipazione sui criteri con cui potranno venire assegnati da una parte i premi ai film più meritevoli sul piano artistico, e dall'altra i generici e quasi automatici aiuti governativi alla produzione più seria sul piano industriale, affermando poi che « lo Stato è decisamente orientato ad impedire che l'aiuto che esso dà al cinema sia utilizzato da chiechessia contro l'ordinamento democratico », e che « difenderà quindi con assoluta fermezza le sue istituzioni e non consentirà neppure che in alcun modo il cinema possa offendere o ridicolizzare i valori morali e religiosi del popolo italiano ».

Una Commissione...

...di autocensura si è costituita in seno alla Unione Nazionale Produttori, per « favorire in sempre più alto livello qualitativo » del film italiano. Dal primo giugno i produttori italiani che vorranno per i loro film il marchio "ANICA", comprovante cioè che essi possiedono « adeguati requisiti di idoneità tecnica » e che sono privi di « elementi di illiceità morale o giuridica », dovranno sottoporre i loro piani tecnici ed artistici alla suddetta Commissione, composta da Vincenzo Cardarelli, Francesco Carnelutti, Emilio Cecchi, Silvio D'Amico e Panfilo Gentile, che nel corso della prima seduta è stato nominato Presidente della Commissione.

Il nuovo Comitato Tecnico...

...per la Cinematografia, recentemente insediato dall'on. Ermini, ri-



sulla così composto: Presidente, l'avv. Nicola De Piro (Direttore Generale dello Spettacolo), membro effettivo, il dr. Annibale Scicluna Sorge (Direttore Capo Divisione presso la Direzione Gen. dello Spettacolo), membro supplente il dr. Giorgio Nelson Page (Direttore Capo Divisione presso la Direzione Generale dello Spettacolo), in rappresentanza del Ministero della Pubblica Istruzione il dr. Orfeo Sacchi (membro effettivo) e il prof. Emilio Lavagnino (membro supplente), in rappresentanza del Ministero del Tesoro il rag. Luigi Gagliardi (membro effettivo) e il dr. Andrea Montella (membro supplente), in rappresentanza dei produttori il dr. Ermanno Donati (membro effettivo) e il dr. Carlo Ponti (membro supplente), in rappresentanza del noleggio il comm. Fortuna-

FRANCIA

Il Consiglio internazionale...

...del film di insegnamento ha tenuto a Parigi la sua riunione annuale presso la sede del "Centre d'Etude pour les moyens audio-visuels", nel corso della quale, sono stati discussi i vari problemi relativi al film di insegnamento, fra cui la coproduzione di film geografici tra le varie nazioni rappresentate nel Consiglio. Fra i film proiettati alla fine dei lavori del Congresso era anche il documentario italiano Tra Scilla e Cariddi. I componenti la delegazione italiana erano il prof. Remo Branca e la dott. Evelina Tarroni.

I film italiani...

...doppiati in lingua francese saranno esentati dal pagamento della tas-

te premiata con una serie di "Nastri del Film" che verranno assegnati all'autore del miglior soggetto, al miglior regista, ai migliori attori, al produttore del miglior film dell'anno ed anche ai più meritevoli fra i documentari e i film di carattere culturale. L'istituzione di tali "Nastri", che verranno distribuiti in occasione del Festival Internazionale del Film di Berlino, si deve al Ministro Federale degli Interni Gerhard Schroeder.

SPAGNA

Una nuova "Carmen"...

...verrà presto realizzata, almeno per gli esterni, in Spagna: essa dovrà essere, secondo Henry Georges Clouzot che sta appunto preparando la nuova edizione del celebre personaggio di Merimée, « una minuscola donna bruciata dal sole e piena di vita ». Il regista, che ha inoltre intenzione di servirsi per il commento musicale non già dei risaputi temi bizetiani ma soltanto di autentiche arie gitane, dovrebbe proprio in questi giorni trovarsi in Spagna per scegliere i luoghi dell'azione e per trovare la protagonista.

U. R. S. S.

Il regista Abram Room...

...ha tenuto recentemente alla sala di lettura del Museo Politecnico di Mosca una conferenza sull'« Arte cinematografica progressiva dell'Italia », seguita dalla proiezione del film di De Santis Non c'è pace tra gli ulivi. Dopo aver illustrato i recenti sviluppi della nostra cinematografia, con particolare riguardo ai film che trattano temi di grande attualità, Room ha parlato dei migliori film italiani da lui conosciuti, come Roma città aperta, Ladri di biciclette, Miracolo a Milano, Roma ore undici, e Due soldi di speranza, che egli ritiene « opere veramente nazionali per lo spirito, e profondamente realistiche », e che rappresentano « un importante contributo al tesoro dell'arte cinematografica mondiale ».

Trattative di coproduzione...

...oltre che con la Francia, sarebbero attualmente in corso anche con produttori italiani ed inglesi: lo ha annunciato, prima di tornare in Russia al termine del Festival di Cannes, il regista Gregori Aleksandrov, il quale non ha neppure voluto escludere la possibilità di analoghi accordi con la produzione americana. Dopo aver inoltre affermato che gli stabilimenti sovietici, pur essendo finanziati dallo Stato, sono liberi di scegliere e di realizzare qualsiasi film, Aleksandrov sostenendo che « l'arte dev'essere anzitutto un mezzo di espressione del sentimento nazionale » ha fatto alcune interessanti dichiarazioni a proposito delle coproduzioni: « Bisogna scegliere soggetti la cui azione può svolgersi in qualsiasi paese, a condizione che gli attori russi interpretino dei personaggi russi, e i francesi personaggi francesi. Lo stesso criterio dovrebbe essere seguito per l'opera degli sceneggiatori e dei registi ». In relazione poi alle trattative in corso con la Francia, sia sul piano finanziario che su quello tecnico, il regista ha anche fatto qualche nome di personalità già in-

terpellate: Gérard Philipe fra gli attori e Christian-Jaque fra i registi, oltre a qualche soggettista e sceneggiatore.

COREA

Ludmilla Tchérina...

...attualmente in Italia per interpretare La figlia di Mata Hari, sarà probabilmente la protagonista di un film di produzione americana imperniato sulle vicende della guerra coreana. Varie scene del film, per la cui realizzazione il Comando Alleato ha già assicurato la sua collaborazione, verranno girate a Seul, con la partecipazione delle truppe americane.

Una recente risoluzione...

...votata dal Sindacato dei lavoratori cinematografici annuncia che se non si riuscirà a raggiungere un accordo soddisfacente con la produzione, i lavoratori ricorreranno « a tutti i mezzi consentiti dalla legge », pur di ottenere i richiesti aumenti salariali e migliori condizioni di lavoro. Nella risoluzione viene tuttavia affermato che la proposta della ripresa delle trattative fra le organizzazioni sindacali e l'associazione dei produttori (partita dalla speciale Commissione incaricata dal Ministero del Lavoro, in seguito ai gravi scioperi dello scorso mese, di risolvere la vertenza) è stata accolta « con soddisfazione »; si prevede quindi che in un prossimo futuro la situazione si chiarisca in maniera definitiva.

U. S. A.

Jerry Lewis...

...l'attore comico che appare sempre in coppia con Dean Martin (un "team" molto popolare in America), deve pagare al fisco la bella somma di 56.533 dollari. Altri attori particolarmente bersagliati sono attualmente Linda Darnell (di cui intanto si annuncia il ritorno in Italia), Joan Crawford e Mickey Rooney, i quali sono stati condannati ad ammine variate fra i settemila e i sedicimila dollari. Tali severe misure rientrano nel quadro di una vasta campagna fiscale, intesa a colpire le maggiori personalità dello schermo « refrattarie al pagamento delle tasse ».

Rita Hayworth...

...accusata dall'« Associazione per la protezione dei bambini » di Westchester di aver trascurato e maltrattato le sue due figlie Rebecca e Jasmine, è stata assolta dal Tribunale dei minorenni di New York, che le ha restituito la custodia delle bambine, anche in seguito alle cavalleresche deposizioni dei rispettivi genitori, Orson Welles che in un telegramma ha definito l'attrice « madre devota e amorevole » e Ali Khan che ha partecipato personalmente all'udienza del Tribunale. Era presente al processo anche l'ultimo marito della Hayworth, l'attore cantante Dick Haymes.

27 milioni di dollari...

...ha incassato finora, nei soli Stati Uniti, il primo film in Cinemascope The Robe ("La tunica"), che è stato proiettato in 1350 locali, dove è ancora in programmazione da una trentina di settimane.



Ingrid Bergman, in occasione d'una visita alla Fiera Campionaria di Milano, riceve in dono un volume della "Carroccio" per i suoi bambini.

to Misiano (membro effettivo) e il signor Giacomo Giannuzzi Savelli (membro supplente), in rappresentanza dell'esercizio il comm. Giovanni Germani (effettivo) e il sig. Vasco Valerio (supplente), in rappresentanza dei lavoratori del cinema Giorgio Bertolacci ed Edmondo Albertini (effettivi), Antonio Mancini e Isidoro Broggi (supplenti), in rappresentanza dei giornalisti cinematografici Gino Visentini (effettivo) e Pasquale Ojetti (supplente), e come esperti in materia artistica, designati di concerto con il Ministero della Pubblica Istruzione, l'architetto Giovanni Sangiorgi (membro effettivo) e il dr. Ettore Laccetti (membro supplente). Il dr. Armando De Fidio, Direttore Capo Divisione presso la Direzione Generale dello Spettacolo o in sua assenza il dr. Mario De Silva (addetto alla Direzione dello Spettacolo) disimpegnano le funzioni di Segretario del Comitato.

sa di uscita finora obbligatoria per tutti i film di produzione estera importati in Francia. La conferma della disposizione — che avrà carattere retroattivo, a partire dal 1° gennaio di quest'anno — attuata in base all'articolo 5 della nuova legge per l'aiuto all'industria cinematografica, è stata fornita dalle autorità francesi, nel corso della riunione mista italo-francese, tenutasi a Cannes, con la partecipazione dell'avv. De Piro e dell'avv. Monaco, presidente dell'ANICA, e del sig. Jacques Flaud, direttore del Centro Nazionale Francese della Cinematografia, allo scopo di concludere l'esame delle questioni relative alle coproduzioni e agli scambi cinematografici fra i due paesi.

GERMANIA OCC.

La migliore produzione...

...tedesca, anche nel caso di film realizzati in Germania in coproduzione con altre nazioni, verrà annualmen-

SOLIDARIETÀ

ABBIAMO di proposito lasciato passare qualche settimana prima di esprimere il nostro pensiero intorno all'atmosfera di panico creatasi nell'ambiente cinematografico italiano, in quanto la situazione si presentava alquanto fluida e confusa. Oggi, in conseguenza di alcune prese di posizione più o meno ufficiali e della riunione che, su iniziativa del Circolo Romano del Cinema, ha raccolto nella capitale i rappresentanti di tutte le forze, comunque indirizzate, del nostro cinema, siamo in possesso di elementi più chiari. E' quindi possibile, oltre che doveroso, dare forma alle nostre opinioni, le quali, d'altronde, come i nostri lettori ben sanno, sono tali non da oggi né da ieri.

Tre coefficienti hanno contribuito a determinare la psicosi di panico, che ha condotto al quasi totale arresto dell'attività produttiva in Italia ed ha fatto minacciare iniziative e provvedimenti drastici di varia natura da parte dei produttori da un lato, dei lavoratori dello spettacolo dall'altro: 1) l'imminente scadenza (31 dicembre 1954) della così detta legge Andreotti del 1949 e l'incertezza circa il suo rinnovo o la sua adeguata sostituzione; 2) le voci riguardanti una discriminazione politica tra la gente del cinema, che il governo si sarebbe ripromesso di attuare; 3) il rincrudirsi degli interventi da parte della censura preventiva e non.

Riguardo al primo punto le dichiarazioni del ministro e del sottosegretario interessati, sebbene limitatamente impegnative, sono valse a ridare relativa tranquillità all'ambiente: l'on. Ermini ha fatto esplicito riferimento alla nuova legge che il governo si propone di sottoporre sollecitamente all'approvazione delle Camere. In ogni caso, pare assodato che, qualora essa non debba venir approntata in tempo utile, la legge del 1949 sarà provvisoriamente prorogata. Questo duplice affidamento consente ai produttori di guardare all'avvenire con minore incertezza, in quanto il governo ha fatto, in altri termini, sapere di non avere intenzione di rinunciare alla protezione dell'industria attraverso questa o quella forma di ristorni o di premi. A parte questa generica assicurazione, sono interessanti le indiscrezioni che circolano riguardo alla sostanza della nuova legge: questa non prevederebbe più gli attuali ristorni sulle tasse erariali, da attribuirsi da parte di un comitato tecnico, nella misura del 10% e del 10 più 8%, a seconda del supposto valore del film, ma un ristorno fisso ed automatico dell'11-13%, da attribuirsi a tutti i film, previo accertamento dei requisiti minimi di natura "industriale" da essi presentati. Con tale sistema, mentre l'erario godrebbe di un'economia di alcuni miliardi rispetto alla consuetudine attuale di quasi indiscriminata elargizione del 18%, i produttori avrebbero il vantaggio di percepire il loro, poniamo, 12% immediatamente, mediante conteggio sul *borderò* delle sale, anzi che attendere, magari per due anni, come è spesso accaduto, la corresponsione del 18%,

il quale si riduceva in pratica al 12 o al 13 a causa dei forti interessi imposti dal credito bancario. (Con analoghi criteri, e con più ampie finalità "risanatorie", sarebbe studiata la parte della legge riguardante i cortometraggi, i ristorni relativi ai quali dovrebbero ridursi dal 3 più 2% al 2 più 2). Nell'intento di salvaguardare la qualità, la legge prevederebbe poi un monte premi annuale di 600-800 milioni, da distribuirsi ad opera di una commissione composta da rappresentanti dei produttori, dei lavoratori, dei critici e del governo.

Il progetto che abbiamo rapidamente riassunto, nei termini in cui è trapelato al di fuori degli ambienti ministeriali, oltre che ridare relativa fiducia e impulso alla produzione stagnante, costituirebbe senza dubbio un progresso rispetto alla legge 1949, la quale, attraverso la cervelottica applicazione dei suoi discutibili presupposti, ha contribuito a determinare nella nostra industria un'euforia produttiva ingiustificata, causa non ultima degli attuali guai. Ad evitare il rinnovarsi dei quali sarebbe tuttavia opportuno che la nuova legge ponesse rigorosi limiti per l'acquisizione del diritto al ristorno fisso, al fine di evitare una nuova e più deleteria ipertrofia. Riguardo ai premi (e ferma restando, a nostro avviso e nell'interesse della produzione più coraggiosa, che è doveroso difendere, l'opportunità di premiare non soltanto i produttori, ma anche gli esercenti meno conformisti e gretti), sarà necessario curare che la composizione della commissione aggiudicatrice risulti equilibrata ed il meno possibile soggetta al deleterio influsso della burocrazia ministeriale, oltre che a quello di parti troppo direttamente in causa. Inoltre, il regolamento dei premi stessi sarà da studiare in modo che la commissione risulti libera di suddividere a proprio criterio il monte premi e magari, per ipotesi, di distribuirlo, in annate "magre", non integralmente, accantonando una parte della cifra globale per l'annata successiva. Riserbiamo gli ulteriori commenti al momento in cui il progetto verrà reso noto in una forma più precisa, se non definitiva.

Ogni motivo di apprensione permane, invece, per quanto riguarda la discriminazione politica, vale a dire i provvedimenti di "boicottaggio" dei cineasti di estrema sinistra, che una generica dichiarazione governativa ha fatto temere, dopo gli articoli intonati a spirito presso che delatorio e comunque piuttosto mal informati, i quali sono apparsi su giornali come *Il borghese* e *L'europeo*, contribuendo a scatenare il coro della stampa più lontana dalla consapevolezza di quello che è democrazia. La mozione approvata nel corso della riunione indetta dal Circolo Romano chiede al Governo una aperta smentita a voci del genere. Non rimane se non da augurarsi che la smentita non tardi, provvedendo così a

cancellare la sgradevole impressione suscitata da un governo, il quale ha lasciato se non altro credere di essere influenzabile da parte d'una stampa isterica ed irresponsabile.

Il terzo punto che duole è quello della censura, settore nel quale il neo sottosegretario prof. Ermini sta dando prova di uno zelo davvero degno di miglior causa. Il "fattaccio" più grosso riguarda *Totò e Carolina* di Mario Monicelli (registra, vedi caso, compreso nelle così dette "liste nere"), film che è stato "bocciato" dalla commissione di primo come da quella di secondo appello, cioè escluso dalla programmazione. Noi il film lo abbiamo visto e possiamo assicurare, in coscienza, il lettore: si tratta di una commediola tanto piacevole quanto innocua, nel gusto, su per giù, di *Guardie e ladri* di Steno e dello stesso Monicelli, con qualche trasandatezza tecnica e qualche lungaggine, ma anche con qualche dose di mordente, in più. La cosa più grottesca è data dal "retrosceca" che sembra nascondersi dietro al provvedimento poliziesco: anni or sono, infatti, il produttore Carlo Ponti, intenzionato di produrre un film basato sul romanzo di Moravia *La Romana*, venne "pregato" dall'on. Andreotti, allora sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, di rinunciare al suo progetto, che era sgradiato *in alto loco*. Il Ponti aderì e diede assicurazione; qualche mese fa, tuttavia, essendo mutata la persona del sottosegretario, pensò di dare corso al progetto momentaneamente messo in disparte. Ora, il "veto" che ha colpito *Totò e Carolina*, opera prodotta dallo stesso industriale, sembra debba considerarsi una "vendetta" ministeriale per la trasgressione ad una volontà dell'on. Andreotti. Ciò non ha impedito, naturalmente, che anche su *La Romana*, attualmente in corso di riprese con la regia di Luigi Zampa, si accanissero i funzionari, i quali hanno preteso di prendere visione del materiale, di mano in mano che esso veniva girato, prodigando consigli ed ammonimenti e lasciando prevedere guai futuri per il film, una volta che esso sia stato condotto a termine. Non basta: ché altre disapprovazioni sono giunte alla Ponti-De Laurentiis riguardo a determinate situazioni e scene del film *Mambo* di Robert Rossen. Il colmo del ridicolo è stato raggiunto poi allorché l'innocentissimo *Terza liceo* di Luciano Emmer ha destato sospetto e riprovazione a causa dei casti baci che in esso si scambiano gli studentelli diciottenni, o peggio a causa dell'esibizione di alcune attrici-studentesse in corretto costume da ginnastica. Quest'ultimo film ha finito per "passare" presso che indenne, perché in Italia esistono ancora, grazie al cielo, persone dotate di senso del ridicolo, non che una stampa non addomesticata e non disposta a transigere. Ma l'episodio, unito ai precedenti, costituisce un sintomo ben preoccupante della mentalità da "pa-

dre di famiglia numerosa ed osservante" che predomina nelle attuali sfere ministeriali. Non è finita: il Ministero della Difesa (*della Difesa*) ha preteso dalla Lux Film una visione preventiva della sequenza relativa alla battaglia di Custoza, appartenente al film *Senso* di Luchino Visconti, in quanto timoroso, a seguito di vaghe asserzioni pubblicate da un settimanale d'attualità, che l'interpretazione della battaglia stessa risultasse lesiva del prestigio dell'esercito italiano. Che sia lecito al Ministero della Difesa impicciarsi direttamente delle cose del cinema; che lo stesso si senta autorizzato a regolare la propria condotta in base alle affermazioni di un settimanale a rotocalco; che infine si enunci implicitamente il principio secondo cui non sarebbe concesso ad un artista fornire una propria versione di avvenimenti storici ormai da decenni archiviati, sono fatti che dimostrano una volta di più, dopo il processo a due giornalisti per vilipendio alle forze armate, come in Italia si sia ben lontani da una chiara ed acquisita coscienza di quello che è un regime democratico.

Di fronte ai consigli, alle minacce ed ai "veti", l'Unione Nazionale Produttori Cinematografici non ha trovato di meglio che nominare una commissione di autocensura, la quale avrà il potere di escludere dal diritto al marchio ANICA i film che presenteranno "elementi di illiceità morale o giuridica". I nomi dei componenti la commissione sono grossi (Vincenzo Cardarelli, Francesco Carnelutti, Emilio Cecchi, Silvio d'Amico e Panfilo Gentile, presidente), tali da escludere a priori la possibilità del ripetersi di "inibizioni" ridicole quali quelle che presiedono al sistema di autocensura statunitense.

E tuttavia la scelta offre l'adito ai più seri dubbi: in primo luogo perché si tratta di persone in buona parte lontanissime da interessi cinematografici e propense a recarsi al cinema solo in casi assolutamente eccezionali; in secondo luogo perché almeno quattro, se non tutte cinque, fra esse appaiono scelte in base ad un criterio che assicurasse il pieno gradimento del governo e più specificamente del partito dominante. Né con questo accorgimento "privato" i produttori possono illudersi di aver tacitato i furori di una censura tanto ottusa quanto pavida, la quale sarà sempre padrona di ignorare un parere non da essa sollecitato.

Anche riguardo alla censura, dunque, come riguardo alla discriminazione, urgono assicurazioni che non siano costituite da belle parole. Il governo non può continuare a tacere, deve comprometersi, come stanno facendo gli uomini che credono nei diritti e nei benefici della libertà. Quegli uomini che, in rappresentanza di ogni categoria professionale e di ogni corrente politica (anche di quella democristiana, rappresentata dai suoi esponenti più evoluti, mentre gli altri hanno preferito evitare la solidarietà ed il dibattito, dandosi convegno in "separata sede"), si sono riuniti a Roma il 29 aprile, sotto l'egida di un organismo al di sopra di ogni tendenza come il Circolo Romano del Cinema, ed hanno offerto testimonianza di compattezza e di civismo, nella decisa difesa di interessi che sembrano messi in gioco. Interessi i quali, prima d'essere economici, sono umani, sociali ed artistici.

DUE CARRIERE DIVERSE

UNA strana logica sembra regolare i rapporti fra le varie arti, negli Stati Uniti. Oggetto della nostra attenzione, in questa sede, sono i rapporti che intercorrono tra cinema e letteratura. Cioè, per condensare la materia in domande, diremo: esiste un massimo comun divisore che avvicini cinema e letteratura a tal punto da stabilire reciproche e continue influenze tra le due manifestazioni? Se è lecito ammettere un flusso di idee e di motivi dalla letteratura al cinema, fino a qual punto queste idee e motivi sono accettati e sviluppati dal cinema? Ancora: se le conquiste ad opera della letteratura sono state frutto di una dialettica rigidamente accertata, e se la letteratura ha raggiunto una fisionomia ben provvista di elementi e di esigenze nazionali, se ha instaurato e rispettato uno spirito americano e uno stile nell'accostarsi e nel risolvere i problemi che urgevano di volta in volta gli artisti, se insomma la letteratura ha rivelato un carattere e un temperamento nazionali, si può dire che gli uomini di cinema, o il cinema inteso come fenomeno generale, hanno assunto un simile atteggiamento di ricerca e di scoperta, cioè ha il cinema percorso un cammino determinato dagli stessi impulsi vitali, caratterizzato dagli stessi atteggiamenti e premiato dagli stessi eccellenti risultati che la letteratura, come pensiero, ha raggiunto? E, se così non è, quali i motivi che spiegano questa diversità di piano d'azione, e quali traguardi ha raggiunto il cinema per suo conto? Quali, infine, le ragioni di questa fin troppo solare diversità di metodi e di impegni, di questa lontananza spirituale, possiamo dire, tra il cinema e la letteratura? E ancora, se un flusso d'idee o di suggerimenti si è verificato dal cinema alla letteratura, in quali termini, in quale misura, e in virtù di quali esigenze si è verificato?

La vita culturale, e direi il livello energetico di una cultura, ci sono dati dalla intima collaborazione e dal quotidiano integrarsi di tutte le arti, nel senso che ogni conquista dello spirito viene a ripartirsi su l'intero territorio culturale e a fecondare l'attività degli artisti più distanti, senza dire che ogni conquista dello spirito è il risultato di un impegno generale, il frutto di uno sforzo collettivo che matura risultati utili alla collettività culturale di una nazione. Cultura nazionale e popolare che origina da una equilibrata fecondazione di motivi e di interessi tipici.

Il problema, nel caso degli Stati Uniti, potrebbe essere affrontato da diversi punti di vista, cioè analizzato rispondendo a diversi gruppi di domande, data la pluralità degli argomenti che converrebbe utilizzare ove si desiderasse un grafico esaurito.

In questa sede metteremo a fuoco soltanto alcuni dei molti motivi degni di attenzione, e ciò per una necessità di chiarezza che altrimenti andrebbe perduta.

Una delle prime considerazioni da fare è questa: che mentre i risultati raggiunti dagli scrittori testimoniano una omogeneità e uno sviluppo, nel senso di una conquista speculativa, ben chiariti dalla critica, il

cinema non offre una altrettanto chiara linea d'azione, cioè non dimostra affatto la coerenza tematica che distingue l'opera di narratori e di romanzieri, ma denuncia al contrario un'incostanza quasi cronica di interessi, di motivi e di esigenze, cui va unita, ovviamente, una incostanza e precarietà di linguaggio ch'è causa, fra le tante, della relativa scarsità di risultati positivi raggiunta dal cinema americano stesso.

Un massimo comun divisore, netto e definitivo, non è quindi possibile. La ricerca degli scrittori è spesso solitaria e incompresa dal pubblico. Le correnti del pensiero americano che si sono avvicinate da circa due secoli a questa parte, hanno avuto modo di essere digerite e sfruttate con la massima calma, anche se il fermento speculativo ha covato come un fuoco sotto la cenere dell'indifferenza popolare. Le conquiste dei singoli artisti sono rimaste circoscritte ad uno stato individuabile di pubblico, come arginate da una impenetrabile cortina di disinteresse. Quelle che sono andate maturando nelle menti solitarie degli artisti per diventare espressioni, come risultato di esperienze a lungo sofferte, (e non si tratta soltanto di esperienze speculative, ma di contatti continui ed aspri con la realtà), quelle idee, dicevo, rimbombavano entro una sfera piuttosto limitata di interessi, a seconda che ne toccassero di sociali, economici, spirituali o critici. Gli scrittori narravano storie (e anche oggi continuano a narrarle), edificavano con sforzo i loro miti, traevano precise conclusioni dall'esperienza di ogni giorno. I risultati che ci è dato conoscere, i personaggi che ci sono presentati come esponenti di qualche nuovo mito intellettuale, quantunque siano americani al cento per cento, quantunque parlino e si muovano da americani, quantunque ridano e muoiano da americani, sembra che manchino, tuttavia, di una qualche assoluta dimensione che li relega in un limbo temporalmente indefinibile.

Questo, per l'accoglienza che il pubblico americano mostra di far loro. Per noi la cosa è diversa. La lezione degli americani è lontana, ormai intieramente accettata e compresa; per noi quella lezione ha significato più che il soddisfacimento di un gusto esotico, ha soddisfatto più che una mera e non impegnativa curiosità. La ragione è che noi abbiamo potuto accettare quei personaggi, abbiamo misurato la loro nuova e tragica dimensione, dal di fuori e con le idee chiare, sicuramente senza miti da soffiare. Ma provate a far accettare al "common man" americano una Lady Bret hemingwayana, provate a fargli accettare un personaggio di "Manhattan Transfer", qualunque esso sia, o provate a convincerlo che l'eroina di "Tender is the night" ha una sua giustificazione, fa parte della realtà, è depositaria di una verità umana. Questi caratteri servono da veri termini di confronto nei riguardi dell'etica cinematografica americana, sia del periodo muto che di quello sonoro. Non gli eroi ancora ufficiosi degli ultimi narratori, perché non c'è bisogno di termini così prossimi, ma questi che vantano già una età nella tradizione

americana. Il fatto è che la narrativa americana giungeva a manifestarsi (e non vi è soluzione di continuità, si può dire, fino ai nostri giorni) dopo un doloroso tirocinio, dove l'esperienza era alla base anche dei sogni più strani. Guardate a Faulkner, al suo mondo abnorme e ai suoi personaggi giganteschi, al confondersi, in lui, di quantità e qualità, grandezze inseparabili, indistinguibili.

La letteratura americana, si può dire, è una letteratura di massa non fatta per le masse. Questa mi sembra una considerazione da tener presente sopra tutto e a scanso di equivoci; comprenderemo un altro ingrediente della letteratura americana: la retorica, ma una varietà di retorica che non è mai andata a genio al "common man". Fin troppo chiara, in questo senso, la retorica invitante dei realisti sociali, da Steinbeck a Caldwell, per fare un tipico esempio. Ma non è a dire che quella retorica, perché inaccettabile dalle masse, fosse intieramente valida. Era una piega del carattere americano, che poteva anche rappresentare un atteggiamento legittimo, ma è proprio a livello di quella corrente letteraria che la retorica restava ingiustificata. Tuttavia, il vizio dei narratori si mutava in verità sullo schermo, proprio dove il cinema veniva a contatto con la realtà. Questo è significativo.

Il cinema, intanto, a cosa aspirava e cosa spiegava?

Il materiale più adatto ad esso (il cinema americano è principalmente conformista) era ed è a tutt'oggi rappresentato da quel complesso di sottoprodotti dell'attività mentale che va dal romanzo poliziesco ai fumetti, dalle storie di pellirossa agli isterismi scientifici della guerra tra i mondi, dalla letteratura europea di terz'ordine ai saggi che predicano banalmente l'ottimismo autoctono, dalla storia romanzata alla elaborazione della cronaca nazionale, divenuta essa stessa motivo di letteratura, di riflessione a volte generosa e illuminante, ridottasi più spesso a sciatta esposizione non del costume mentale di una società ma dei vizi più diffusi di una società.

L'atmosfera che il cinema americano ha ordinariamente respirato, potremmo pensarla composta, grosso modo, dall'epica oleografica di *Via col vento* e dal crudo essenziale realismo di *Scarface*, o anche dall'epica popolare e genuina di Porter, giù giù attraverso Tom Mix fino ai personaggi di John Ford, da venature di spirito democratico a sfondo più o meno sociale (sono poche le opere compiute, in questo senso), da un omaggio non sempre valido alla storia del costume, filtrata attraverso uno spirito decisamente nazionale, da avventurosi inseguimenti di una morale importata o dalla riproduzione di atteggiamenti esterni, tutto il cascame delle imitazioni hollywoodiane del costume e delle esigenze europee, da coscienti denunce e autocritiche circa il carattere e le istituzioni del paese.

La letteratura poteva anche attaccarsi ad una tradizione extra-americana, vagliando le mode europee e spingendo la ricerca fino a nuove posizioni, erudita, prima dal determinismo e dal naturalismo, poi dal pragmatismo di James e Dewey, fino alla reazione dell'irrazionalismo e dello psicologismo, di lontana derivazione europea, ma ricondotti entro l'esperienza americana e applicati alla realtà americana.

Il cinema rispolverava il vecchio sogno



Due momenti di *Alleluiah!*, film nel quale il mito nuovo innestato da King Vidor sul vecchio aveva il vantaggio di raggiungere, attraverso la poesia una sua indiscutibile e reale validità.



jeffersoniano, già da tempo digerito dal pensiero filosofico e da più di una generazione di narratori, e forse, l'aderenza a proposizioni e miti così semplici, se per un verso rappresentò la sorgente poetica del pionierismo cinematografico, per l'altro costituì il lato ambiguo del cinema americano stesso. Non avendo tradizioni da continuare o da sviluppare, al cinema non si poneva neanche il problema di nuove tecniche narrative da impiegare. Tutto questo era implicito alla sua natura. La tecnica nasceva col cinema. I miti più semplici, le più semplici osservazioni erano il materiale che si offriva ad un organismo dai mezzi e dai metodi così inediti. Il cinema partiva da zero quando la letteratura compiva una delle tante curve della sua evoluzione. Se lo psicologismo e l'irrazionalismo davano una immagine densa, amplificata della realtà americana, pur infiorandola di nuovi e così difficili miti, il cinema si rifaceva ai termini di una cultura a cavallo tra la sto-

ria e la leggenda da un lato, e dall'altro iniziava una sua propria cultura.

Il mito jeffersoniano, (se non era raccontato era almeno presupposto), era l'idea che costituiva il tessuto di quel mondo, un inganno smerciato sotto un nuovo titolo e quindi preso ancora per nuovo. La realtà, tuttavia, influì decisamente sul tenore carattere del cinema, modellandolo, imponendosi sul terreno della problematica attuale, specie dopo l'esperienza della prima guerra mondiale. Ma l'ottimismo era il cavallo di battaglia del sistema statunitense, e il facile moralismo, unitamente alla fiducia nei buoni principi della tradizione, se dicevano di un carattere nazionale diventato legge, nondimeno negavano al cinema una precisa funzione di avanguardia, nel senso di una propaganda di idee e di concetti informativi. La letteratura americana insisteva nella sua massiccia avanzata verso il consolidamento di una nuova morale non tanto nazionale quanto universale. La diversità



Nell'atmosfera che il cinema americano ha ordinariamente respirata possono trovar posto sia l'epica oleografia di *Via col vento* (foto in basso) che il crudo realismo di *Scarface* (sopra).

dei principi e dei mezzi, tra il cinema e la letteratura, si faceva sempre più chiara, l'uno e l'altra rifacendosi ad una mitologia personale, operando in un proprio universo, con propri motivi proprie soluzioni e propri limiti. Il cinema impugnò la cronaca, di cui la letteratura si accorse molto più tardi, disegnando una sua valida storia del costume. Gli scrittori seguivano sentieri diversi, e se vi furono similitudini nel metodo, ciò fu più dovuto alla forma che ai principi. Si guardi a Dos Passos, nei confronti del quale il cinema influì in non lieve misura. Ma si riconosca che il suggerimento fu soprattutto formale. In effetti, dove i narratori scendevano in piazza assumendo una posizione di aperta denuncia, il cinema riproduceva semplicemente le conseguenze di un costume, di una abitudine, di una situazione, separando la realtà da qualsiasi problematica, ignorando le cause ed elencando gli effetti, senza contributi critici positivi. Inoltrè, è sempre stato il pubblico che, in mag-

giore o minor misura, ha imposto una moda, che ha influenzato il cinema obbligandolo ad atteggiamenti apparentemente ingiustificati. L'assoluta giustificazione di quegli atteggiamenti si ha, invece, nel puntuale diario che la narrativa in particolare e il cinema a sbalzi, facevano del loro tempo, disegnandolo con estrema incisività. Il contatto di interessi, tuttavia, è più apparente che reale. I narratori fuggivano la crisi o pagavano di persona, (ai due estremi troviamo Hemingway e F.S. Fitzgerald), il cinema assorbiva la moda americana gettandola di nuovo sul mercato, senza impegno o deterioramento personali. I filoni cari al cinema americano, dai quali traeva pure una fisionomia, una definizione, si ripresentavano a seconda che la morale ufficiale dettava, sulla falsariga delle inibizioni che lo spirito collettivo finiva per determinare nel tentativo di disfarsi di inibizioni precedenti. La commedia sofisticata rappresentava sempre un mezzo neutro per ingannare la

realtà, e i pochi grandi artisti che il cinema sentivano e soffrivano, andavano a svolgere le loro lezioni lontano dalle frontiere nazionali. Così si spiega il solitario e potente realismo di Flaherty il quale, quando provò a parlare di problemi casalinghi sfuggì faticosamente al titolo di disfattista. Gli eroi del West, essi pure mostravano di non credere più nel mito jeffersoniano, ma la morale imbalsamata, riserva di caccia dei censori di professione, salvava ancora l'idea di un'America terra promessa.

Diventando adulto, il cinema, non foss'altro che per l'esperienza delle cose di questo mondo, prese coscienza di una realtà in movimento sotto il suo distratto obbiettivo, e non si può dire che si dilettesse di ozii arcadici. King Vidor guardò con attenzione la nuova realtà che andava sostituendo la vecchia, e anche in *Alleluiah!*, pur rifacendosi ad un mito, si diffondeva su una delle più tipiche componenti americane. Attraverso la poesia, il mito nuovo innestato sul vecchio da Vidor, aveva il vantaggio di essere valido, e proprio per una questione di modernità cui il cinema non poteva sfuggire programmaticamente. La cronaca raggiunse dignità d'arte in *Scarface*, opera così lontana da ogni tradizione, così scevra da presupposti culturali, che colpiva con la violenza tipica di certo raro cinema statunitense, e ancora il mito jeffersoniano, ma rammodernato, trasferito nel presente, attraverso il portavoce Frank Capra, cercava di ricostruire l'impalcatura morale abbattuta dalle depressioni. La morale di Capra era democratica, certamente adatta ad una società che aveva perso l'ultima battaglia, condotta con le armi dell'irrazionale, per la salvezza dell'idea dell'uomo. Forse, l'unico contatto, limitatamente duraturo, tra il cinema e la letteratura, si ebbe a livello di certa narrativa sociale e di certo cinema socialmente impegnato. Steimbeck e Caldwell, nonostante i giochi di prestigio della tecnica narrativa e la millanteria progressista che nasconde una patente impreparazione in tema di impegni sociali, dettero lo spunto e una ricerca, a mezzo del film, di analoga ma più genuina ispirazione.

Certo, dall'America di Jefferson all'America dei Joad corre una bella distanza, e è curioso il fatto che da uno stesso ceppo, il cinema, Jefferson e i Joad venissero incontro allo spettatore. Due realtà opposte eppure così contemporanee si dividevano le azioni del cinema americano, e fu nell'intendere la tragica verità dei Joad che il cinema fu più sincero e più chiaro della letteratura, soprattutto più onesto.

Il cinema non cessò per questo di tornare ad abbeverarsi, monotonamente, alle sue fonti tradizionali, ma nel coltivare le sue fantasie popolari, come il western, realizzò delle opere decisamente positive. La cronaca nera, altro filone ricco di suggestioni non soltanto contenutistiche ma a volte prevalentemente formali, continuò ad interessare i produttori e a suscitare nel pubblico una morbosa attenzione. Questo pubblico era al tempo stesso geloso della propria inerzia, non incline ad avventure di pensiero.

Per questa ragione, il cinema continuò ad essere il suo svago preferito, mentre la letteratura, quella impegnata, continuò a camminare per proprio conto, ripagando di altrettanta indifferenza coloro che dimostravano di non comprenderne i suggerimenti.



Il cinema era andato consolidando i suoi idoli, aveva tentato i suoi cammini pericolosi, aveva sfidato l'incolumità morale delle masse. Ma, se Scarface era un personaggio riprovevole perché vero e violentemente presente nella memoria, un Jay Gatsby aveva perduto da tempo ogni potere di suggestione. L'isterismo dei moralisti non ammetteva la presenza di una Lady Bret, né una donna che era stata a letto con seicentoventiquattro uomini, come Fitzgerald fa affermare alla sua eroina. I tabù andavano sempre e diligentemente evitati, dato che la morale edificante delle commedie musicali non impegnava le coscienze fino al punto da proporre l'esistenza di una problematica qualsiasi che non fosse ristretta al semplicistico gioco delle apparenze formali.

C.S. Chaplin, pensatore solitario, sghignazzava, è proprio il caso di dire, alle spalle dell'America intera, il primo a comprendere l'inattualità di certi miti e la feroce speculazione che certi ambienti ne facevano, continuando il suo geniale diario da principe della ragione. Il cinema, insomma, ricco dei suoi pregi e dei suoi difetti, senza eredità e alla maniera di un primitivo senza ombra di civiltà, elaborava i suoi concetti usando un materiale e partendo da esperienze completamente diverse da quelle degli scrittori. I punti di contatto erano atteggiamenti trovatisi per caso a coincidere. Questo lo si può dire almeno in linea generale. Il modo, da parte del pubblico, di accettare la sua storia, era quello di *Via col vento*, e al tempo stesso, incredibile a dirsi, il modo di accettare la realtà era quello di *Scarface*, e il modo di accettare il mito quello di *Ombre rosse*.

Possiamo dire che cinema e letteratura operavano sotto una diversa temperie morale, impostavano i loro problemi partendo da posizioni profondamente diverse, e il cinema in particolare, partito dal nulla, usava un diverso giudizio nell'accettare i fatti della realtà, nell'organizzare la sua posizione di fronte all'esistenza.

Dall'irrazionalismo e dallo psicologismo era uscito il nuovo realismo narrativo e, in breve, una ben precisa poesia con i suoi chiari principi; dal temperamento e dalla natura avventurosa del cinema altre categorie di fatti erano venuti in primo piano, altro genere di cultura, su un piano diverso di gusto. Dal cinema era uscito il costume cinematografico. Il cinema affrontò un materiale che la letteratura aveva da tempo archiviato, e, in una direzione opposta, sfruttò la realtà in maniera affatto inedita. Dal cinema originò una speciale narrativa, una derivazione, che il pubblico accettò con lo stesso entusiasmo e con la stessa condiscendenza che già aveva dimostrato verso pellicole della stessa temperatura, ma il cinema, molto fedele ai suoi miti al pari del gran pubblico popolare americano, vide restringersi, anno per anno, lo spazio entro il quale i suoi miti potevano muoversi. Il censore aveva buon gioco, in una tale atmosfera di attendismo e di noncuranza. Così vedemmo l'ottimismo democratico di Frank Capra sostituito da un nazionalismo piuttosto banale, vedemmo la cronaca risolversi in apologetica litania sulla saldezza morale del cittadino americano, i vantaggi della poesia deviati a rinforzare il senso morale della nazione. La lezione formale che il cinema dette alla letteratura non superò il limite di un suggerimento tecnici-

stico che i narratori sfruttarono in diversa misura e con alterna fortuna. I personaggi, tuttavia, restarono sconosciuti fra di loro, con un carattere e un significato nella pagina, con altro carattere e altro significato sullo schermo. Il fatto era, ed è, che lo scrittore godeva di una libertà che il regista vide progressivamente scomparire, e la tirannia combinata di censura, produzione e pubblico fecero sì che il metodo dell'attenzione cinematografica si cristallizzasse su determinati argomenti. In realtà, Hollywood trovò molto più comodo dare al pubblico ciò che il pubblico mostrava di accettare, soprattutto quei prodotti che, non agitando idea alcuna, non mettevano a repentaglio il sistema mentale della massa. Si tratta in fondo di vedere se, su un piano di autenticità, erano validi il metodo e l'atteggiamento dei romanzieri e dei narratori, oppure il metodo dell'industria cinematografica. Dico dell'industria cinematografica e non degli artisti di cinema in quanto l'organizzazione

ha finito di pianificare ogni tendenza all'individualismo.

Il realismo cinematografico americano conta, al suo attivo, degli ottimi esempi, ma si nota, seguendone lo sviluppo, ove non attinga i suoi motivi ad impulsi e substrati originali, un progressivo impoverimento di linguaggio critico e poetico. E' infatti azzardato parlare di una scuola cinematografica vera e propria, riferendosi ad una qualsivoglia coerenza tematica, come è invece avvenuto per la letteratura. Le fortune e le miserie del cinema americano sono in stretta dipendenza alla natura del suo significato nei confronti del pubblico. Dunque, oltre che di metodo, dovremo parlare di morale e di struttura mentale diverse dalla letteratura, con la conseguente distanza spirituale, resa anche possibile dalla diversità di clima culturale in cui, oltre le apparenze, cinema e letteratura hanno sempre operato.

Dove, infine, il cinema ha preteso elaborare o tradurre lo spirito e il linguaggio dei



Un altro momento di Scarface (sopra) e un'inquadratura di Ombre rosse (sotto): due film che rappresentano per il pubblico americano un modo di accettare rispettivamente la realtà e il mito.



narratori, ha commesso gli errori più mar-
chiani. Motivi inconciliabili per un diverso
criterio di giudicare, hanno determinato la
distanza cui accennavamo. Dove il cinema
ha cercato di far proprie le situazioni let-
terarie, cioè nate, cresciute ed esauritesi nel
terreno letterario, ha messo in mostra, più
che la sua faciloneria, la sua ignoranza cul-
turale. A ciò hanno contribuito dei fattori
esterni ma strumentalmente imprescindibili:
pubblico, censura, moda, un piccolo si-
stema di inibizioni nazionali.

Quando il cinema, ad esempio, si è volu-
to avvicinare al mondo di Hemingway, o
al clima e ai personaggi di Fitzgerald o a
quelli di Faulkner, quando ha tentato una
interpretazione o una traduzione di quei
linguaggi, ha rasentato, *sic et simpliciter*, lo
scandalo. Lo scandalo, intendiamoci, non

rità spirituale. Così, il cinema è fedele a
quei personaggi che è andato costruendo
con lentezza, affidandoli più alle cure del-
l'abitudine che a quelle della memoria, più
alla pietà della moda che all'attenzione del
cuore. Il cinema si è servito di "best-sellers"
e di "short-stories" da settimanali illustra-
ti, di fumetti e di storie romanzate, tutte
cose che il pubblico digerisce facilmente.
La pressione dei moralisti, lo zelo degli ec-
clesiastici, l'irritabilità dei nazionalisti, han-
no consigliato al cinema di scegliersi una
moda, senza decampare. Pur non mancando
gli artisti, il cinema ha sempre avuto più cro-
nisti che poeti, più giornalisti che narratori.

E' stato, inoltre, e molto spesso, una ma-
niera diversa di giudicare e di misurare gli
avvenimenti, un metodo di ricerca assoluta-
mente autonomo, in un caso e nell'altro. Il

libertà cinematografiche? Dalla letteratura
nacquero i "Muckrakers", e che cos'erano
i "Muckrakers" se non gli avversari di una
società di Babbitt o, più precisamente, i
nemici di tutti gli idoli ai quali gli infiniti
Babbitt americani prestavano fede?

Su questa dolorosa esistenza del cittadi-
no medio americano, timoroso e vigliacco,
su questa incallita generazione di filistei, vi-
ziati dall'abitudine e dal conformismo, la
letteratura appuntò i suoi sguardi e fece la
sua storia-leggenda. Il cinema ammannì a
tale pubblico la monotona favoletta delle
"Ruritanian Stories", visto che la favolet-
ta era il sonnifero più gradito. Il cinema af-
fidò la sua vitalità, la sua ragion d'essere,
ai pionieri che crebbero nella sua idea:
Griffith, Chaplin, Flaherty, anche se il pri-
mo non sfuggì che in parte all'ingranaggio
del conformismo ufficiale. Il cinema ameri-
cano viveva, senza accorgersene, sotto la ti-
rannia di Cowperwood, cioè di una menta-
lità di cui non conosceva e non sempre si
curò di conoscere le origini. Dreiser, come
scrittore, non solo localizzò l'origine del Ti-
tano, ma mostrò di conoscerne, coscien-
tamente, l'evoluzione.

In una società di Babbitt è anche logico
che un'organizzazione come quella cinema-
tografica dovesse, quasi fatalmente, servire
da portavoce di sentimenti e di intenzioni
ufficiali, perché i Babbitt ridevano sciocca-
mente, e i Cowperwood, una volta arrivati,
facevano la parte dei burattinai. Il cinema
fungeva da palcoscenico.

Dunque, la causa del diverso cammino
compiuto dal cinema, in seno alla società
americana, nei confronti della letteratura,
oltre che alla sua natura, che lo indirizzò
a conquiste vitali solo quando i suoi interes-
si coincisero con i principi originali della cul-
tura, partoriti dal corpo stesso dell'espe-
rienza ideologica che il film elaborò quasi in
solitudine, va ricercata nelle condizioni cui
la società lo costrinse e tutt'ora lo costringe,
cioè sotto le pregiudiziali di una libertà con-
dizionata non soltanto dall'esterno ma in
ugual misura dall'interno, per l'abitudine
a certe forme di cultura facilmente commer-
ciabili, meglio a certa incultura di fondo,
voluta e contemporaneamente sopportata
dal pubblico. Non vogliamo negare, con
questo, i risultati positivi raggiunti dal ci-
nema americano, ma vogliamo, col ricono-
scerli, spiegare la strana logica che regola i
rapporti fra le varie branche della cul-
tura americana, rapporti così labili e oppo-
sti, a volte, che, se da un lato ci propon-
gono, come in questo caso, le dovute cri-
tiche, dall'altro ci autorizzano a sperare che
il cinema, nella sua autonoma evoluzione,
può sempre riservarci più di una sorpresa.
Tutti sappiamo quanto il cinema americano
abbia bisogno, oggi, di risultati concreti.
L'angolazione critica impiegata in questa
sede è, come ripeto, una delle tante con cui
può essere affrontato un fenomeno così com-
plesso quale la legge che regola i rapporti
tra le varie forme dell'arte. Né, in questa
ricerca, sono stati esauriti tutti i punti che
pure sarebbe stato interessante esaurire. La
autonomia del cinema è, in fondo, quanto
noi difendiamo, ma preferiremmo un'auto-
nomia cosciente, culturalmente valida e a-
perta alle suggestioni concrete della realtà.
Di questo, secondo gli esempi che ci si
offrono, non è ragionevole parlare nei con-
fronti del cinema americano.

GIANCARLO TESI



Gary Cooper e Helen Hayes in *Farewell to Arms*, film nel quale il cinema poteva democraticamente interpretare il personaggio maschile ma non arrischiare altrettanto con quello femminile.

nel suo pubblico, ma in tutti coloro che si
sono accorti dell'inganno. Questo, per in-
compatibilità di carattere, ché a formare
il carattere del cinema contribuiscono più
l'industria e la morale ufficiale che il talento
dei singoli artisti. Hollywood ha attinto alla
più diversa letteratura nazionale, ai vittori-
ani e agli intimisti come James, ai natu-
ralisti come Dreiser, agli irrazionalisti e psi-
cologisti come già detto, infine ai veristi,
ma i risultati di questo attacco sono stati
disastrosi. Dove l'artista cinematografico,
oltre che intendere il significato degli scrit-
tori era cosciente del significato del cinema,
tanto da smontare il tessuto narrativo per
ricostruirlo secondo esigenze proprie e ar-
tisticamente valide, solo allora il cinema è
riuscito a dire cose nuove.

Per concludere, il cinema si è scelto e
si è imposto una sua libertà, è rimasto fe-
dele a contenuti, a miti e a tradizioni sue
proprie, spesso decadenti o culturalmente
povere, cresciute al di fuori e al di dentro
del fenomeno cinematografico man mano
che questo è andato evolvendosi. La lette-
ratura, per suo conto, ha seguito un cam-
mino diverso, ma con il vantaggio di una
coerenza e di una dialettica che il cinema o
ha ignorato o non ha saputo intendere. Che
poi le strade seguite nei due campi abbiano
potuto avvicinarsi, ciò è frutto, come già
detto, più di coincidenze esterne che di affi-

cinema ha sempre sofferto di una minore li-
bertà di parola, cui è dovuta, all'atto pra-
tico, una minore libertà di pensiero. Se af-
frontando, ad esempio, *A Farewell to Arms*,
il cinema poteva democraticamente inter-
pretare il personaggio maschile, non altret-
tanto gli sarebbe stato permesso per il per-
sonaggio femminile. I tutori del buon co-
stume hanno pensato bene di non offrire
occasioni di peccato alle masse. Così, se la
letteratura ha rispettato una tradizione lai-
ca americana, tradizione di un costume
mentale e morale, il cinema è stato costret-
to a scegliere la strada dell'ipocrisia, a pa-
rare impiegando il dizionario della paura.
Il cinema è stato costretto ad aver paura
di scalzare le inibizioni della società ame-
ricana. Lo stato di cattività del cinema, in
un paese pur libero e aperto come gli Stati
Uniti, si spiega con la sempre maggiore in-
fluenza dell'ortodossia religiosa, ogni vol-
ta si tratti di stabilire fino a qual punto un
fatto può essere affrontato, o se può essere
affrontato.

La letteratura non aveva più bisogno di
pionieri: piuttosto c'era da compiere una
azione pionieristica all'inverso, cioè proce-
dendo dalla periferia al centro della realtà
americana. La letteratura, imbarcatasi in
questo viaggio di ritorno, scoprì Babbitt.
Che cos'era Babbitt se non quel pubblico
che stabiliva i limiti dell'espressione e della

Vi sono dei film il cui inizio non viene annunciato dalle case di produzione; nessuna pubblicità viene fatta durante la lavorazione; nessuno li aspetta, il pubblico li vede comparire improvvisamente nelle sale di seconda visione senza esserne preavvisato. A volte il film non viene mai presentato perché si è arenato in un punto qualsiasi, e allora veramente nessuno ne ha mai sentito parlare, tranne le quattro o cinque persone che vi hanno lavorato attorno. Sono i film fatti senza soldi: i film italiani di « Categoria B ».

Abbiamo intervistato produttori, direttori di produzione, finanziatori, registi, operatori, interpreti, noleggiatori e pubblico di questa particolare categoria di film. Attraverso le loro dichiarazioni cerchiamo di delineare un aspetto quanto mai interessante del cinema italiano, che ha un peso non solo sul costume del pubblico, ma su tutto un settore dell'industria.

CI è accaduto spesso negli ultimi anni di dire: « il cinema italiano », e di sentirci pieni di legittimo orgoglio. Significava il rinascere della vita libera in Italia, l'affermarsi dei nostri uomini migliori dinanzi al pubblico di tutto il mondo, il rinascere di un'industria distrutta dalle fondamenta. Guardare il prodigioso sviluppo del nostro cinema era come aver la riprova che nessuna catastrofe è mai abbastanza grande, perché gli uomini sapranno sempre ritrovare entro di loro il coraggio, lo spirito libero, le energie necessarie a ricominciare da capo.

Ci accade tuttora di essere orgogliosi: mentre i nostri registi smentiscono quotidianamente con le loro opere — significative a questo proposito quelle apparse negli ultimi giorni — che esista una crisi delle intelligenze e che il cinema italiano cominci a dar segni di stanchezza, le cifre annunciate dagli organi ufficiali sono confortanti. Dinanzi al Comitato Tecnico nel 1952 erano apparsi 134 film; nel 1953 ne sono passati 140. Nonostante le insistenti voci di crisi, e le relative smentite, nonostante l'aumentare del credito e delle complicazioni finanziarie, il cinema italiano procede.

Centoquaranta film: tra di essi I vinti, I vitelloni, Stazione Termini, La provinciale, Pane amore e fantasia; ed anche superproduzioni a colori, costate un numero inusitato di milioni e destinate a raggranellarne un numero altrettanto considerevole, come Canzoni, canzoni, canzoni. E poi decine e decine di film dei quali la critica non ha mai parlato; attorno ai quali nessun grosso nome ha fatto rumore, che non hanno messo in movimento nessun grosso capitale. I nomi? Espiazione, Redenzione, Riscatto, tanto per fare un esempio, oppure Gli innocenti pagano, Mamma perdonami, Anna perdonami, Il peccato di Anna. Ma i titoli non significano nulla; a noi interessa sapere che cosa significano nel mercato e nell'arte del cinema, come si fanno; o almeno come vengono iniziati, dato che molto spesso film come questi non vengono portati a termine. Ma il dato principale rimane: che la maggior parte della produzione italiana, il maggior numero di film viene fornito al mercato non dalla grossa industria, o anche semplicemente dall'industria cinematografica, vale

IL PROTAGONISTA DI "VIALE DEL TRAMONTO" DIREBBE:
THEY'LL LOVE IT IN POMONA

PIACCIONO IN PERIFERIA

a dire società o persone che dispongono di capitali, attrezzature, o soltanto esperienza in questo campo, ma da piccolissime società o da privati, la cui organizzazione è quanto mai vaga e discutibile. Si può ben dire che dal punto di vista economico il cinema non assomiglia a nessun'altra attività industriale; del resto è troppo noto come tutta la produzione, la maggiore inclusa, non si mantenga per mezzo di capitali che vengano impiegati in modo definitivo e stabile e rendano al capitalista un qualsiasi dividendo, ma solo di anticipazioni che devono essere

e dell'ignoranza? In un caso o nell'altro non le potremo trascurare; perché sono proprio queste piccole produzioni a tenere a "quota centoquaranta" la produzione italiana, fornendo da un lato occasione di lavoro ad un importante settore economico e dall'altro inflazionando un mercato che già da qualche tempo stenta ad assorbire il prodotto. In questo momento sono in lavorazione in Italia ventiquattro film di produzione italiana e di coproduzione; ne erano stati iniziati trentanove nel 1954: undici sono stati finiti e gli altri sei sono stati sospesi. L'elenco dei

(Inchiesta a cura di Riccardo Redi e Fabio Rinaudo)

integralmente recuperate alla fine del film. L'industria cinematografica non ha capitale, vive esclusivamente sul credito: il che in fondo significa che vive di debiti.

In questa situazione, le piccole produzioni che appaiono e scompaiono come fantasmi, i cui nomi non si troverebbero mai negli annuali, le "produzioni corsare", cioè non iscritte all'ANICA, rappresentano il lato più volgarmente speculativo oppure l'onesto artigianato? I film che produrranno, coi loro titoli da romanzi d'appendice, rappresenteranno il gusto popolare e regionale oppure la quintessenza del pompierismo

film morti per anemia così si allunga. Se lo scorriamo — ed è nostra intenzione pubblicare integralmente quello degli ultimi due anni — troveremo titoli che «Cinema gira» non ha mai annunciato e nomi cui la celebrità non ha mai arriso. Probabilmente non vedremo mai Favorisca in questura o L'orfanello di Pompei, film che forse erano stati iniziati con troppo pochi soldi e con troppe buone intenzioni.

Quanti soldi occorrono per iniziare un film? Nessuno lo può dire con sicurezza: è una di quelle cose incerte che rimarranno tali nei secoli. Vi sono film che costano tre-



Un "si gira" (sopra) e una scena (sotto) di Caterina da Siena, film realizzato con criterio soprattutto spettacolare e che su questo piano riuscì ad incontrare un notevole successo.





(Sopra) Palella istruisce la Pampanini per una scena di Il richiamo della tempesta. (Sotto) Una scena del medesimo film. (In fondo alla pagina) Due inquadrature di Non vogliamo morire.



cento milioni — fingiamo di ignorare quelli per i quali si parla del miliardo — e film che ne costano venticinque. Per iniziare i primi occorre di solito la terza parte del capitale, per i secondi basterà averne un quinto; al resto provvederanno le solite cambiali. Ma prima di raccontare la storia di un film di categoria B, vogliamo indicare quali film all'incirca intendiamo comprendere in questo gruppo. Si tratta innanzitutto di una divisione economica, come si avrà ben capito, che ha delle particolari conseguenze sul piano artistico. E sarà ovvio che il fatto di esser costato pochissimo non ci farà classificare in questa categoria Due soldi di speranza. I film di cui parliamo sono i film — prodotti al di fuori della grande industria — che siano stati: cominciati e non finiti; finiti e non distribuiti; esclusi dalla programmazione obbligatoria; esclusi dal 18%; distribuiti regionalmente, distribuiti solo in seconda visione.

Sono film fatti in casa, per così dire. Il regista è talvolta anche produttore, soggetto, organizzatore generale e parente di uno degli attori. Vien da pensare alla commedia dell'arte; e ci vien fatto di guardare alla produzione B con una certa simpatia. In fondo, nonostante i titoli da fumetto e i sentimenti elementarissimi dei personaggi dei film, la piccola produzione ci richiama la figura di Davide di fronte a Golia. E' stato un po' con questo spirito che abbiamo raccolto le dichiarazioni di Oreste Palella, regista e produttore, dirigente della Segesta Film, una delle tante case di produzione che durano "l'espace d'un film".

Palella è un uomo sui quarant'anni, siciliano e come tale cordiale e facondo. Non ci è stato perciò difficile superare l'imbarazzo di dirgli, sia pure con un giro di frasi: « Lei sta facendo film minori. Perché e come? ». Palella sa bene cosa significa impostare un film destinato ad un pubblico poco raffinato, un film senza il richiamo di grandi attori, un film senza minimi garantiti. Sa anche cosa vuol dire fare un film quasi alla macchia, senza annunciarlo, senza spendere grosse cifre per la pubblicità, senza che nessuno ne parli. Gli ha perciò fatto molto piacere potersi aprire il cuore con un giornalista, ed è stato molto sincero.

« Sono al mio quarto film, — ha detto — e mi vanto di essermi buttato al lavoro in un periodo estremamente difficile, nel '47, quando le prospettive erano ben diverse da ora. Diressi Caterina da Siena, con criterio soprattutto spettacolare; non fui mai in grado di sopporre a certi gusti ed esigenze,



dovetti fare parecchie rinunce. Del resto sul piano spettacolare il film incontrò notevole successo: costato 14 milioni e mezzo, ne incassò 390 ». E qui Palella ci mostra una serie di ritagli di giornale che documentano se non il successo sul piano artistico, al quale l'autore sa benissimo di non aver potuto aspirare, almeno il favore del pubblico.

Nel 1950 Palella dirige un film, che veramente possiamo considerare tipico ai fini della nostra inchiesta, il film che invano si ricerca negli annuari: Amanti dell'infinito ovvero Il richiamo della tempesta. La sua storia è molto significativa. Il film raccontava di due innamorati; uno dei due, morto, raggiungeva l'altro sulla terra per un giorno: soggetto che l'autore non esita a definire surrealista. La conclusione era che l'amore continuava tra un uomo e una donna anche al di là della morte. « C'era qualcosa di ir-reale; — dice Palella — una storia semplice, narrata senza l'impiego di grandi mezzi tecnici, nella quale avevo cercato di raggiungere un'atmosfera fuori del consueto. Ebbi critiche favorevolissime, benché il film venisse presentato a Roma il 18 d'agosto. Per la prima volta io facevo vedere sullo schermo Silvana Pampanini in un ruolo drammatico, senza farle mostrare le gambe. Lanciai Renato Baldini in quel film. Ma non so per quale ragione, forse per qualche questione religiosa, il film non venne ammesso alla programmazione obbligatoria: la società produttrice, la Eros Film, fallì, pur riuscendo a pagare tutti. Non furono pagate le compartecipazioni, cioè il soggetto e la regia ».

Palella fa un gesto rassegnato. Il cinema è un'avventura in cui bisogna essere pronti a tutto, soprattutto ad ingoiare rospi. E la vita di un piccolo produttore che sia anche regista è per forza particolarmente amara. Ma chi vuole far dei film, non far dei soldi, non si arrende molto facilmente. Nel '52 Palella produceva Cristo è passato sull'aia, traendone il soggetto da una leggenda popolare: che nel tempo della mietitura Cristo vada per la campagna nelle vesti di un mendicante, e che la sventura colpisca chi gli rifiuta l'elemosina. Film in cui sono trattati i temi della superstizione popolare e del semplice amore. « Il film ha dei punti veramente belli, — ci assicura l'autore — facce vere, scene intensamente drammatiche. Non vi è un lieto fine: non ho voluto cadere nel convenzionale. Ho voluto essere arcaico e spietato, altrimenti avrei veramente mancato lo scopo ».

Il film rimase quattro mesi in censura, e



(Sopra) Un'inquadratura di Terra straniera, di Sergio Corbucci. (Sotto) Tre scene del film di Palella Cristo è passato sull'aia il cui soggetto è stato ricavato da una leggenda popolare.



..MAMBO..

alla fine venne consigliato il taglio di una scena d'amore in un fienile; venne vietato ai minori di sedici anni e non ammesso alla programmazione obbligatoria. Solamente in appello, e proprio in questi ultimi giorni, esso ottenne il dieci per cento. In seguito alle vicissitudini del film i noleggiatori rifiutarono di pagare le cambiali, mettendo la società produttrice, la Segesta Film di Paella, in un certo imbarazzo. Attualmente, assicura il regista, è stato concordato un noleggio più vantaggioso.

« Scusi — interrompiamo — per lei è un serio impaccio, come regista, lavorare con pochi mezzi, con pochi soldi? ».

« No — risponde Paella — nessun impaccio artistico: non è vero che i saloni sfarzosi siano più belli delle capanne dei contadini. Queste sono le idee dei noleggiatori, che chiedono saloni e comparse. E per il lato finanziario e organizzativo occorre spirito di collaborazione e buona volontà. Guardi, — dice ad uno di noi — io ho sempre gli stessi operai dal primo film che ho fatto. Sanno che non li imbroglio e che saranno sempre i primi ad essere pagati: ci mettiamo sempre d'accordo ».

E qui siamo giunti al punto centrale della nostra intervista: come si finanzia un film di categoria B?

« Le mie sono sempre state iniziative isolate, senza il contributo del noleggio. Ho dovuto sempre fare i noleggi dopo aver realizzato il film. Del resto la Banca Nazionale del Lavoro non sconta le cambiali del noleggio ai piccoli produttori che non hanno terra al sole, e allora bisogna ricorrere agli strozzini. I film si fanno sempre con un finanziatore che mette il liquido, ed il contributo di alcuni collaboratori che mettono la loro compartecipazione. Il mio ultimo film è prodotto dalla Zancle Film, società di cui faccio parte io, Umberto Spadaro che è il protagonista di Non vogliamo morire, e qualche altro. Ho girato con grande economia, senza sprecare, anzi contando metro per metro, la pellicola. Eppure son convinto di aver fatto un buon lavoro. Credete a me, non è necessario il denaro per fare il cinema. Una volta ho fatto un film con soli cinque milioni liquidi ».

Ecco: era quello che volevamo sapere; ed è quello che sapevamo: Paella stesso cita l'esempio ormai classico di Due soldi di speranza. « Ma — aggiungiamo — queste piccole produzioni indipendenti possono vivere? La loro vita non diventerà troppo difficile? Si svilupperà in Italia un sano, piccolo artigianato del cinema che potrà fornire i film al gran pubblico delle seconde visioni, come ha fatto finora la produzione B, e talvolta darci delle piccole opere fatte senza soldi, ma con molto cuore? ».

« Sì », ci dice Paella. Questo semplice regista siciliano ne è convinto. Abituato a far tutto con le proprie mani, è convinto, come ne siamo convinti noi, che il proprio lavoro sia degno del massimo rispetto. Egli crede nell'artigianato del cinema.

Più tardi, proseguendo nella nostra inchiesta, abbiamo incontrato qualcuno che non ci crede. E' un nome molto noto, un attore che fu di primissimo piano nel cinema italiano prima della guerra ed ora sostiene ecclettamente, con la signorilità di chi sa veramente recitare, sia parti di fellone che di buono nei piccoli film da seconda visione. Non ci crede; e noi registreremo imparzialmente le sue opinioni. Le conclusioni le tireremo alla fine.

ARIA cosmopolita negli studi romani. Mentre a via Veneto si sente parlare il primo spagnolo delle progettate co-produzioni, a Cinecittà, con l'aria di chi si trova a casa sua dopo lunghi anni di affannoso peregrinare, si aggirano Ava Gardner, Humphrey Bogart e Joseph Mankiewicz. Agli stabilimenti Ponti-De Laurentiis, poi, non si sente parlare che americano; nella troupe che sta girando Mambo e che è da poco rientrata a Roma dopo un mese di esterni a Venezia, lo parlano Robert Rossen, regista e Hal Rosson, operatore, Michael Rennie, altissimo e dinoccolato, un Gassman scontroso e una Shelley Winters dall'aria assente; lo parla Katherine Dunham, con qualche inflessione gutturale e lo parlano ballerini e generici, bianchi e di colore. Balbettano ormai l'americano segretari di produzione, elettricisti e capigruppo, mentre per le ragazze dei Monti Parioli che hanno passato in Inghilterra lunghe e noiosissime vacanze è suonata finalmente l'ora del successo: interpreti, "script-girls", assistenti o costumiste hanno abbandonato piazza Ungheria, piazza di Spagna, via Veneto e via Condotti per i confusi squallori dei teatri di posa. Parlano l'americano con Rossen, con la Winters e con Rennie, l'italiano con Silvana Mangano e, dopo qualche breve esitazione, anche con Gassman, romanesco con macchinisti ed elettricisti, e azzardano forse qualche parola di spagnolo (desunta dal testo di mambi e sambe di non del tutto dimenticate "cocktail-parties") con i negri della Dunham.

In questo intrecciarsi di idiomi procede a passo spedito e sotto la guida di un regista imperturbabile e tranquillo la lavorazione di Mambo. La storia di Mambo è quella di Giovanna, una popolana veneziana del nostro dopoguerra, povera e bellissima come le protagoniste di tutte le fa-

vole che si rispettino. Accanto a lei è Mario, il suo amante, spregiudicato ed equivoco, sempre alla ricerca dell'occasione che possa sistemarlo per tutta la vita. Per un caso fortuito i due conoscono casualmente un ricchissimo aristocratico, il conte Enrico Morosini e Mario, cogliendo al volo la occasione e approfittando di una festa sontuosa e di qualche eccessiva libazione, getta Giovanna fra le braccia del conte, pensando di ricavarne, presto o tardi, qualche utile. Giovanna cede, poi, naturalmente, si pente e, mossa da profondo disgusto per i due uomini, il plebeo e l'aristocratico, decide di lasciare Venezia al seguito di Toni Burns, proprietaria di un grande balletto internazionale. Giovanna, dunque, da operaia, nobilmente rifiutata la carriera di mantenuta, diviene ballerina e, dopo lunghi mesi di allenamenti e di esercizio, conosce, come d'uso, il successo. Anche con Toni, però, la situazione diviene presto insostenibile e, per sfuggire al morboso affetto dell'impresaria, Giovanna, ormai celebre, lascia la danza e torna a Venezia per passare il resto della sua vita accanto a Mario. Toni, esaurito il suo compito nell'economia della vicenda, approfitta del solito incidente per morire e scomparire definitivamente dalla scena. Qui la storia potrebbe essere finita se al fertile cervello di Mario non venisse offerta una nuova idea dal non meno fertile cervello dei soggetti di Mambo. Avendo appreso, dunque, che Enrico è gravemente ammalato (di emofilia, pare, malattia ovviamente cara agli aristocratici) il nostro Mario persuade Giovanna a sposare il conte. Una volta morto Enrico, la donna, conquistata contea e quattrini, potrà finalmente unirsi, ricchissima, a Mario. Giovanna acconsente ma — chi l'avrebbe detto? — si innamora del marito. E alla sua morte rifiuta sdegnosamente le proposte dell'amante e girerà

Rossen e la Mangano durante una pausa nelle riprese di Mambo, film il cui soggetto è sospeso a metà tra le invenzioni delle sorelle Brönte e la più nostrana fantasia di Carolina Invernizio.



sola per il mondo in compagnia di Tersicore.

Una simile storia, sospesa a metà tra le vicende inventate dalle sorelle Brönte e quelle dovute alla più nostrana fantasia di Carolina Invernizio, garantirà sicuramente, noi pensiamo, un cospicuo successo commerciale al film e farà spuntare fra le ciglia di gran parte del pubblico quelle lacrime che in passato hanno decretato il trionfo di *Catene*, del più dignitoso *Anna* e di altre consimili produzioni.

Ma riuscirà Robert Rossen a tirar fuori da una simile storia accenti di verità e di sincerità facendole conquistare oltre al favore del pubblico anche quello della critica?

A questa domanda, Rossen sollevando il naso dal suo cappuccino cui si è assegnato per il suo "breakfast", alternandolo a cucchiariate di una complessa macedonia, risponde con un modesto "I hope".

Del resto la sua serietà e le sue doti di regista sono fuori discussione. Rossen è abbastanza giovane, ha passato da poco la quarantina, e ha già al suo attivo una lista di film tutt'altro che trascurabile. Dopo aver diretto un teatro per cinque anni, Rossen ha preso contatto con Hollywood partecipando alla sceneggiatura di vari film tra cui *The Strange Love of Martha Ivers* (*Lo strano amore di Marta Ivers*) e *A Walk in the Sun* (*Salerno, ora X*). I quattro film diretti da Rossen — e che certamente molti critici e molti lettori ricordano — sono *Johnny O'Clock* (*A sangue freddo*), *Body and Soul* (*Anima e corpo*), *All the Kings Men* (*Tutti gli uomini del re*) e *The Brave Bulls* (*Fiesta d'amore e di morte*).

Il cinema di Rossen è, abitualmente, un non vive a sé, ma calato in un ambiente e dei suoi rapporti umani. Per Rossen, realismo vuol dire questo: indagine e descrizione dei rapporti tra l'uomo e l'ambiente in cui vive. « L'uomo — ci dice — non vive a sé, ma calato in un ambiente preciso e sempre significativo; il regista vi si deve calare assieme a lui e, attraverso l'uomo, procedere alla scoperta dell'ambiente, dell'atmosfera, dei problemi e dei rapporti che quell'ambiente implica ».

Per Rossen la cornice in cui si muovono



La Mangano con la Duhnam (sopra) e con Michael Rennie (sotto) in due inquadrature del film.

le vicende dei suoi film, non è mai coreografica, pittorica, o la semplice scoperta di una localizzazione nuova o curiosa. Sia essa la cornice in cui si svolge la storia di un pugile sciagurato, o quella di un torero aggredito dalla paura, o quella di un politico corrotto, sempre Rossen ottiene una logica plausibile e una serie di rapporti di consequenzialità fra ambiente e uomo, che sono della sua opera il pregio più profondo e più apprezzabile.

L'occasione è più spesso offerta a Rossen da opere letterarie: Robert Pen Warren gli aveva fornito il testo di *All the Kings Men*, un "bestseller" cui era toccato anche un premio Pulitzer, e Tom Lea quello di *The Brave Bulls* dall'omonimo romanzo. In ambedue i casi, il regista americano ha saputo rendere il testo letterario nel modo migliore, indagandone temi e motivi con tutta l'evidenza di un'immagine viva, com-

posta e tecnicamente filtrata. A questo, si aggiunga una particolare predilezione di natura polemica nella scelta dei protagonisti: il pugile, il politicante, il torero sono, nei film di Rossen, eroi antitradizionali, eroi sconfitti, dall'ambizione, dalla paura o dalla disonestà; eroi con una carica di umanità e con una psicologia così pienamente tratteggiata anche se non totalmente approfondita quali il cinema americano non spesso conosce.

Al mondo di questi personaggi, certo non appartengono il conte emofilo, la ragazza decisa ad affermarsi, ma fondamentalmente onesta, e il cinico sfruttatore di *Mambo*; Rossen comunque dice che si tratta di personaggi che egli sente profondamente. Nell'ambientare la vicenda a Venezia — aggiunge — egli ha voluto muovere alla scoperta di una Venezia se non sconosciuta, almeno inconsueta, la Venezia delle callette oscure e dei piccoli campi che non si vedono dal motoscafo sul Canal Grande. Venezia è per Rossen un caso limite: il caso limite delle città che vivono intensamente una breve stagione ogni anno e poi ricadono in una pigra consuetudine giornaliera che gli ospiti e gli occasionali visitatori non hanno mai l'occasione di scoprire. Un altro aspetto della città ha attirato Rossen: il vivere dei suoi cittadini così immerso nella tradizione secolare e al tempo stesso così sensibile, attuale e, dunque, moderno. Venezia dovrebbe risultare un personaggio della storia di *Mambo*. « Una Verità precisa, ben definita nel tempo e nello spazio; — afferma Rossen — e solo a Venezia può accadere la storia di *Mambo* perché i miei collaboratori ed io l'abbiamo studiata in modo che essa risulti strutturata logicamente sullo scontro di tre personaggi con l'ambiente veneziano ».

Nella lista degli sceneggiatori del film figura anche il nome di Guido Piovene. Il romanziere vicentino, dunque, si è finalmente avvicinato al cinema dal quale, contrariamente alla maggioranza dei suoi colleghi, si era tenuto (salvo una sporadica



collaborazione allo scenario di un film sulla Tarnowska) ostinatamente lontano. E l'ingresso di Piovene nel cinema, dovrebbe avere un seguito, dato che si parla insistentemente della prossima realizzazione del più celebre dei suoi romanzi, "Le lettere di una novizia". Il regista, stando sempre alle indiscrezioni, dovrebbe essere Mario Monicelli.

A Rossen, dunque, chiediamo notizie sulla collaborazione di Piovene. « Piovene ha dato un contributo fondamentale al film, — ci dice — mi ha dato tempo e comprensione, mi ha delineato con sicurezza gente, situazioni, atmosfere veneziane che io, necessariamente, non potevo conoscere. E credo che senza Piovene non sarei mai riuscito a capire il film e Venezia. Piovene è una delle menti più analitiche che io abbia mai conosciuto ed ha esaminato con me tutti i personaggi, ad uno ad uno, studiandone le azioni e le reazioni, accentuando quanto di verità e di sincerità c'era in tutti loro, sottolineandone il problema e le preoccupazioni sociali. Io credo che Piovene potrà dare un grande contributo al cinema italiano. Un cinema — prosegue — che ha influenzato negli ultimi anni, il cinema di tutto il mondo. Un cinema nuovo perché è un cinema vero e perché questa sua verità nasce da una nuova concezione del racconto cinematografico, un racconto di cui è protagonista un uomo qualunque, l'uomo della strada, un personaggio in cui ogni spettatore si può riconoscere ». E, prevenendo una mia domanda o intuendola: « Sì, — aggiunge, — Mambo è una storia inventata, ma io spero che possa risultare una storia vera o, almeno con molti momenti di verità e di sincerità ».

L'ultimo sorso del cappuccino, ormai freddo, accompagna l'ultima cucchiata di macedonia e Rossen va a lavorare. Nel salutare si informa della prossima proiezione del Circolo Romano e assicura che verrà, verrà senz'altro.

In teatro lo aspettano Silvana Mangano, Vittorio Gassman e Michael Rennie, ovvero una ballerina ex operaia, un losco sfruttatore e un conte gravemente ammalato. Ma conoscendo Rossen c'è da giurare che quella verità che c'è in questi personaggi, poca o tanta che sia, lui la farà risultare tutta. E' questo il nostro augurio al regista americano, anche se avremmo voluto che il suo incontro con il cinema italiano fosse avvenuto su più solide e esteticamente plausibili basi.

PAOLO DI VALMARANA



Alcune scene di Mambo, con i principali interpreti: Silvana Mangano (la ballerina ex-operaia), Michael Rennie (il losco sfruttatore) e Vittorio Gassman (il conte gravemente ammalato).



IL DOCUMENTARIO IN ITALIA

IL DOCUMENTARIO come espressione artistica, in Italia ha avuto una vita difficile per tre ragioni.

La prima è che deve imporsi in un ambiente in gran parte compromesso dalla produzione speculativa e giustamente trova il pubblico estremamente prevenuto, tanto da potersi dire che quella di documentarista è una delle peggiori reputazioni del dopoguerra.

La seconda è che il documentario realistico, per quel suo presentare situazioni italiane in modo diretto e senza velami narrativi, fornendo indicazioni geograficamente precise dei luoghi e delle date ove possono ritrovarsi queste situazioni, corre il grave pericolo di avere difficile circolazione e di urtare, quasi più di un film, molte delicate suscettibilità.

La terza è che la contemporanea esistenza del cinema realistico dei lungometraggi

fa sembrare il documentario realistico un fenomeno di riflesso, più gracile, meno impegnato, più povero di approfondimenti tematici e narrativi.

Questi tre pericoli il documentario italiano li corre largamente: rischia infatti continuamente di ricadere nei quadri della speculazione e della produzione più corrente: di vedere enormemente ristretti i suoi temi e soggetti dai possibili urti con la censura: di costituire un minore riflesso del cinema neorealistico dei lungometraggi.

Il documentario italiano ha rispetto al realismo dei lungometraggi un passivo e un attivo.

Il passivo è nel fatto che certi temi del neorealismo o certe rappresentazioni che hanno bisogno di essere colte in una moltitudine di rapporti, non potendo, nel documentario, essere svolte e costruite in un vasto impianto narrativo, scadono molte

volte nell'allusivo e scivolano in una specie di ermetismo formalistico che contraddice lo stesso assunto realistico.

Il documentarista, portato dalla stessa passione di rappresentazione realistica che anima il lungometraggio, e costretto per la natura del suo mezzo a cercare di dire molto con poco, finisce col chiedere troppo alle immagini e le corrompe formalisticamente. Oppure, per poter cogliere tutti gli aspetti della condizione umana che rappresenta, finisce nella variazione continua del tema, cioè accumula le notazioni senza riuscire a costruirle in un organismo narrativo più forte.

L'attivo del documentario italiano, contro questa difficoltà di costruzione, comune del resto a tutto il cinema neorealistico, che è una sonda gettata verso una nuova narrazione cinematografica, è invece in una serie di esplorazioni tematiche e in una serie di risultati formali e anche tecnici.

Per quanto riguarda le esplorazioni tematiche, non c'è dubbio che il documentario italiano realista è spesso più ambizioso ed interessante del cinema a lungometraggio.

Ha uno spirito più universale e anche più preciso del cinema a lungometraggio e si pone davanti a condizioni e situazioni umane viste nella loro obiettività. Sono brevi rappresentazioni che realizzano un'intenzione molto alta; cogliere certe situazioni dei rapporti umani e ispirarsi a una passione etica per individuare il preciso configurarsi di questi rapporti, il loro ambito più vasto, la loro precisione di categorie sociali ed economiche.

C'è in questi documentari una passione per le idee generali e un contributo alla rappresentazione del mondo e della società in cui viviamo che non sfugge nel generico o nell'amorfità di storie senza dimensioni precise che hanno spesso i soggetti dei lungometraggi.

Il documentario italiano così ha spesso nei pochi metri a sua disposizione compiuto un'opera d'avanguardia e ha mostrato un interesse per la rappresentazione contemporanea di situazioni sociali concrete, di rapporti umani visti in modo essenziale e senza divagazioni.

Il limite di questo risultato innegabile del documentario è nel non aver scoperto per ora un modo narrativo veramente nuovo e forte per esaurire e risolvere i suoi assunti tematici.

Le sue opere migliori costituiscono comunque uno sbloccamento del neorealismo dal chiuso ambito di certi temi del dopoguerra, un'apertura appassionata di rappresentazione verso forme e modi del vivere italiano e dei problemi italiani e di tutta un'Italia "nascosta" che il realismo dei lungometraggi tarda ancora ad affrontare.

C'è inoltre nel miglior documentario realistico italiano un nuovo rigore stilistico e una passione formale che a volte può scendere nel rigorismo giovanile e a volte può corrompersi nel formalismo ma è comunque il segno certo che l'esigenza dello stile è fortemente sentita dalle nuove generazioni del neorealismo e in un modo che può essere fecondo.

Il documentario italiano sembra oggi particolarmente adatto a fornire i quadri dei nuovi registi e sembra un modo particolar-



Da due documentari di Giusto Vittorini: (sopra) da Strani mestieri di Napoli e (sotto) da La tradizione continua, realizzati partendo dall'intento di "cogliere la realtà di sorpresa".



INVITO A PRANZO DI CELLULOIDE

mente teso alla formazione d'una coscienza cinematografica moderna.

Date le grandi difficoltà d'una sua affermazione non c'è da stupirsi che oggi ancora poca attenzione gli sia dedicata dalla critica e rimanga per lo più chiuso nel giro privato di alcuni giovani né sia chiaramente riconosciuta l'esistenza d'una corrente realistica assai feconda.

Il documentario, per la sua stessa natura di mezzo adatto a varie esigenze, ad essere cioè scientifico, folcloristico, tecnico, può inoltre offrire al neorealismo e alle nuove generazioni che hanno fede in questo ideale, il modo di aprire di molto i propri temi e le proprie esperienze e di fare cioè dell'arte realistica anche in un documentario scientifico o tecnico.

Si dirà che anche a proposito del documentario ripetiamo per il cinema italiano un'alternativa altre volte molto criticata, cioè "o il realismo o la morte", ma affermare la grande importanza d'una corrente artistica non significa desiderare la morte delle altre.

Comunque si può criticamente studiare il peso culturale di ogni corrente e la sua importanza per la vita d'una nazione e per la sua posizione internazionale. Legato alle sorti del neorealismo, il documentario italiano, che attende ancora la sua vera ora, ne condivide speranze e preoccupazioni. Lungi dal costituire un suo sottofondo, è la zona artisticamente più sensibile delle nuove generazioni.

Il documentario realista combatte un accademismo e una retorica italiana che si può desiderare di vedere dominata e contrastata.

Su certa produzione del documentario italiano del dopoguerra si è infatti rifugiata tutta la enorme marea dell'accademismo, dell'euforia, e della retorica italiana, l'ultima e più deteriore ondata del paesaggio pittorico antimoderno e certa enfasi che costituisce un dovere nazionale da contenere e combattere.

La scienza, la tecnica e il folclore non sono molto amati in Italia e non sono mai divenuti una passione italiana. Il modo superficiale di trattare la scienza, la tecnica e il folclore nei molti documentari italiani dedicati a queste categorie fanno brillare di luce più viva le poche eccezioni al riguardo. Direi che il documentario realista dovrebbe volgere in modo urgente le più grandi attenzioni alla scienza, alla tecnica e al folclore, perché potrebbe colmare le più vistose lacune dello spirito e del costume italiano e fare opera formativa moralmente oltretutto poeticamente interessante.

La tradizione di laboriosità del popolo italiano non merita le superficiali riproduzioni prive d'acume e d'amore dei molti documentari che trattano questo tema.

La scienza e il folclore son voci troppo importanti per l'uomo contemporaneo perché ci si possa disinteressare di una profonda ricerca in questo campo e la tradizione accademica dell'arte e del costume italiano va combattuta anche così.

Il documentario in Italia è un problema e un'idea di interesse troppo centrale perché non debba entrare nel raggio della più viva ricerca costruttiva. Frutto principale degli studi di oggi dovrebbe essere quello di indirizzare un interesse non vago, non frammentario e non sporadico, verso il documentario in Italia.

BRUNELLO RONDI

È UNA constatazione di fatto che i film sostanziosi sono piuttosto rari. Gli spettatori che, quali esseri vitali e razionali, posseggono uno stomaco, ma anche un cervello, dovrebbero essere allo stesso modo soddisfatti e nutriti, materialmente e spiritualmente. Ma se un certo equilibrio pur si nota, nella distribuzione dei pasti, fra quantità e qualità, lo stesso non si riscontra invece nella distribuzione dei film. Abbiamo trascorso un'abbastanza lungo periodo di attesa, ed ecco che improvvisamente, nello spazio di tre settimane, la produzione inglese ci sforna un'abbondante ristoro e diluito dello spirito.

La riduzione di David Lean dalla commedia di Harold Brighouse, *Hobson's Choice*, ambientata nel Lancashire, a rigor di termini in una graduatoria di valori va senz'altro al primo posto, ma la commedia scozzese di Alexander Mackendrick, *The*

Maggie, con quella carcassa che le dà il nome, scricchiolante e pimpante, ultima superstite di quelle navicelle che in tempi meno stentati portavano ogni ben di Dio dalle coste della Scozia alle isole vicine, ha un suo fascino particolare e forse sentimentale. Gli altri due bocconi prelibati o pruriginosi che accompagnano queste primizie sono il rimpasto d'una commedia moraleggiante di J. B. Priestley, *An Inspector Calls* e la salsa piccante d'un pasticcio per gaudenti, *Doctor in the House*, che si basa sulla ricetta arguta e salace di Nicholas Phipps. Manipolatori come il Phipps, che sappiano ricavare il loro riso da intrugli non del tutto volgari valgono, nei tempi di magra per il cinema, più dell'oro che pesano.

An Inspector Calls e *Hobson's Choice* derivano entrambi da commedie solide, che han già avuto successo. La prima è stata



(Sopra) Charles Laughton e John Laurie in una scena di *Hobson's Choice*. (Sotto) Un'altra scena con Laughton, John Mills e — da destra a sinistra — Brenda De Banzie, P. Scales e D. Anderson.



portata sullo schermo in una maniera che, più che teatrale, direi piuttosto adatta alla televisione: si compone infatti di tante scene dove al posto dell'azione sta il dialogo, e gli attori recitano in piccoli gruppi oppure ingranditi, col volto in primo piano. Anche se la recitazione è sorvegliata, e moderati son gli impeti, non c'è altro da dire che il cinema in un caso simile deve difendersi, per salvare almeno un fil d'azione da un fiume di parole. Emerge, su tutto e tutti, Alastair Sim nel personaggio dell'ispettore che interviene negli affari di famiglia d'un facoltoso industriale, e di ciascuno assomma le responsabilità per la morte d'una giovane impiegata nella fabbrica ch'è stata, da tutti loro, indirettamente, fatta morire. Quando in una situazione tanto artificialmente teatrale, capita la macchina da presa, sia pure con la tecnica dei ricordi visivi, l'incanto del palcoscenico si scompone e svanisce, il ritmo divien lento e salta fuori che l'invenzione è stanca. Ma a chi piace il teatro di J. B. Priestley, e qui non si vuol sminuire affatto l'importanza del dialogo e la bontà della recitazione, e s'interessa alle rare prove cinematografiche di questo scrittore, un siffatto spettatore potrà trovarsi bene e d'accordo con la riduzione cinematografica di *An Inspector Calls*. Ci sono stati alcuni critici, è vero, i quali hanno osservato che la « trovata » della commedia consisteva nel fatto che per tutta la durata di essa non si vedeva mai una volta la vittima, ma comparivano solamente i molto onorevoli istigatori al suo suicidio. Nel film, beninteso, è un'altra cosa, e ciascuno nella ricostruzione visiva del passato recita la sua parte di responsabilità a fianco della vittima, ma anche così e scostandosi dall'evocazione del dialogo, per una immaginazione e raffigurazione più evidenti, per quanto si voglia modificare e costringere la conformazione e lo sviluppo della trama, l'origine teatrale sempre rimane. La sua forza vitale è un'illusione scenica, e sarà un buon dialogo ma non è buon cinema.

Invece, con più tempo, e con un intuito ch'è forse proprio vera passione cinematografica, David Lean da una bella commedia, *Hobson's Choice*, ha tratto un film altrettanto bello. L'occhio della macchina da presa è diventato come lo sguardo del medico psicanalista che fruga nell'intimo dei suoi soggetti. In tal caso, anche lo spettatore vede dentro i personaggi. La storia, quella che è, conta poco e prevalgono in-

vece le reazioni dell'individuo, come in questo film la ribellione di Maggie, figlia d'un calzolaio, contro la solenne boria e sbornia del padre, rimasto vedovo, che spreca tempo e danaro all'osteria, mentre lei tra casa e bottega non ha un momento di respiro. La ribellione scoppia con un matrimonio: Maggie trova un alleato e sposa il garzone del padre, un brav'uomo questo Willie Mossop, che ha le mani d'oro per lavorar le scarpe, ma poi basta: niente spirito d'iniziativa, nessuna idea.

Mi piacerebbe, e volentieri dedicherei il rimanente del mio articolo, come un dovuto omaggio, a quest'opera eccellente di David Lean, e vorrei dire come ogni scena sia stata calcolata esattamente per aggiungere vigore drammatico alla comicità grandiosa di Charles Laughton nella superiore interpretazione del padre bevitore di Maggie; per dare risalto alla volontà ribelle e alla tenerezza di Brenda de Banzie oppure alla combattuta ritrosia di John Mills, il melenso Willie Mossop. Sono appunto i particolari che danno vivacità e rilievo e spirito, e significato a questa veramente deliziosa commedia. *Hobson's Choice* è, comunque la si consideri, un piccolo capolavoro, e basterebbe la musica per definirlo tale, quella musica composta da Malcolm Arnold secondo le più schiette tradizioni del *music-hall*. Si nota insomma, ed è cosa rara sullo schermo, la ricerca e la dimostrazione di uno stile o fusione azzeccata di tutte le meravigliose risorse che il cinema sonoro offre a coloro che sanno adeguatamente usarle, tutte quante, per il piacer nostro di gustare davvero un buon film.

Meno che gioia divertimento, e un altro divertimento appunto per la diversità degli elementi che lo compongono, ci offre invece *Doctor in the House*, ideato da Nicholas Phipps. Si tratta delle avventure, specialmente amorose, che capitano a quattro studenti di medicina, ed è una storia più dell'altra inserita in un ritmo vivacissimo, travolgente, turbolento come gli umori di una "primavera scapigliata". Nicholas Phipps ha, se non altro, un'abilità che bisogna riconoscergli: sa scrivere con acume delle scene che contengono una certa dose di battute, o di «beccato», le quali consentono all'attore di terminar l'episodio in bellezza con uno sberleffo e favoriscono al creatore d'immagini il suggerimento per collocare al punto giusto l'accento che dà il tono a tutta

la scena. Ad esempio, una studentessa insopportabile, troppo presuntuosa per non esser neanche bella o gradevole, si vanta dopo un esame che comunque vadano le cose, lei un passaggio l'avrà sempre. « Un professore ben castigato se passasse sul vostro corpo! » è la conclusione della scenetta che Phipps dedica a Kenneth More, un attore che sa accompagnare al senso della battuta l'espressione più conveniente. Kenneth More è difatti un attore che bisogna tener d'occhio. L'abbiamo visto in *Geneviève*, mica male. Sa trasmettere quel che sente e fa sorridere: due buone qualità che quando sono riunite nello stesso attore ne dimostrano l'ingegno.

Ci resta da parlare di *The Maggie*, una di quelle "carrette" d'avaraccio scozzese che non tengono più il mare, quindi senza licenza di navigazione. Ma il suo proprietario, un ribaldo che l'adora, combina a terra un affare con un ricco americano che vuol trasportare in un'isola un carico di valore. Né l'americano, né il suo agente d'affari inglese, troppo ingolfati nelle loro speculazioni, s'avvedono d'essere stati raggirati. La comicità del film sta tutta qui, in questo scontro tra la stizzosa ansia del moderno trafficante che non vuol perdere tempo e l'indivoltata furberia del vecchio lupo di mare. Alexander Mackendrick aveva già fatto *Whisky Galore* in questi paraggi della costa scozzese, e ha saputo ottenere risultati inaspettati da Alexander Mackenzie, un maestro di scuola in pensione, che per l'occasione s'è fatto padron di nave e proprio della "Maggie".

A volerci trovar dentro un difetto, si potrebbe dire che l'americano si lascia prendere in giro troppo facilmente dal filibustiere. L'urto fra i due caratteri avrebbe dato esca a qualche più aspra ira divampante in azione, se l'americano si fosse mostrato meno arrendevole, ma Paul Douglas ha preferito un modo certamente più raffinato e forse più liscio. E tuttavia la commedia, nonostante ciò, ha un suo gran merito: è umana, ha la sincerità della gente che in essa incontriamo e la verità dei luoghi che vediamo. Mackendrick è affezionato a questi luoghi della sua Scozia, lo si sente dal modo come ci presenta il mare, le isole, i villaggi sulla costa. Si dica pure che *The Maggie* non ha l'efficacia drammatica di *Whisky Galore*; si dica anche che non è altrettanto sprizzante vivacità, ma per piacere a chi se la voglia godere tutta in buona pace, e col cuore, piace di più.

ROGER MANVELL

Due inquadrature di *An Inspector Calls*, diretto da Gay Hamilton su soggetto tratto dall'omonima commedia di J. B. Priestley portata sullo schermo con un procedimento molto simile al televisivo.



DELLA "crisi" del cinema italiano i giornali hanno parlato molto negli ultimi tempi. E prima che si decidessero a rompere il silenzio i giornali se n'era parlato a bassa voce in tutti gli ambienti cinematografici e giornalistici di Roma. Oggi che l'allarmismo diffuso verso i primi di aprile è andato smorzandosi le cose possono esser guardate con piú calma, pur senza cercar di nascondere a noi stessi la gravità della situazione. La storia della "crisi" è, nelle sue linee essenziali, raccontata da una serie di comunicati, dichiarazioni e avvenimenti purtroppo accaduti. Non si tratta quindi di pure esagerazioni.

Il 16 febbraio un comunicato dell'Unione Produttori sollecitava dal governo una tempestiva approvazione della nuova legge sul cinema, accennando alla "crisi industriale, che si aggraverà, se entro giugno" non fossero venute assicurazioni a garantire la precaria situazione economica del nostro



DISCUSSIONI SU UNA "CRISI,"

cinema. E' una cosa ormai nota: nell'imminenza della nuova legge sul cinema italiano, che molto probabilmente conterrà nuove disposizioni sulle facilitazioni economiche concesse all'industria cinematografica si è determinata una contrazione nell'afflusso di capitali; e da ciò stasi nella produzione. L'organo dell'ANICA, l'"Araldo dello Spettacolo", il 22 febbraio smentiva l'esistenza di una crisi, pur ammettendo che la situazione è delicata e precaria per la minaccia che non si abbia una continuità nelle provvidenze legislative.

Poco tempo dopo, il 20 marzo, un altro elemento venne a turbare la situazione: un giornale di Roma pubblicava la lista ormai famosa dei nomi di alcuni registi la cui attività politica sembrava esser stata notata negli ambienti governativi. Contemporaneamente un film diretto da uno di questi registi, *Totò e Carolina*, veniva bocciato dalla censura e correvano voci che qualcuno avesse suggerito a Lizzani che se le *Cronache di poveri amanti* fossero state spontaneamente ritirate dal festival di Cannes, quale contropartita sarebbero state fatte al film talune facilitazioni per l'esportazione. Mentre queste voci venivano smentite e il film poteva essere proiettato al Festival senza intoppi, un comunicato dell'ANICA dichiarava che le accuse mosse all'industria cinematografica di servire da fonte di finanziamento al Partito Comunista erano prive di ogni fondamento.

Il Circolo Romano del Cinema, interessato del grave problema, otteneva intanto delle dichiarazioni tranquillizzanti dal ministro Ponti e dal sottosegretario Ermini. Il Ministro anzi dichiarava alla Camera che il governo non sottovalutava affatto il cinema italiano. Anzi era "puramente gratuito asserire una opposizione governativa al film realista", e che l'azione della censura, come dimostravano le cifre relative ai film respinti, era ispirata a principi veramente liberali (opinione questa la cui responsabilità lasciamo intera all'ottimismo del sottosegretario). Infatti dal 1949 a tutt'oggi le commissioni di censura avevano respinto solo

due film italiani e pochissimi erano pure i film stranieri. A tranquillizzare le legittime apprensioni di produttori e registi giungeva infine l'intervista concessa dal sottosegretario; e si ha ragione di credere che essa abbia in buona parte sortito l'effetto desiderato se, come si assicura, oggi i teatri di posa italiani sono tutti prenotati fino ad agosto.

Con l'aggiunta di qualche particolare po-

L'assemblea straordinaria del Circolo del Cinema sull'attuale crisi del cinema italiano

lemico nei riguardi della stampa che si è variamente occupata della "crisi" (e forse l'ha un po' gonfiata), i fatti riassunti or ora hanno costituito la relazione che Alessandro Blasetti ha tenuto il 26 aprile all'Assemblea del Circolo Romano del Cinema. Ad essi Blasetti aggiungeva tutta la propria apprensione per l'atmosfera che si è recentemente creata sulla "discriminazione" dei registi italiani in base alle loro convinzioni politiche. E riferiva piú con dolore che con sde-

gno le frasi di un giornale, che, dopo aver riportato con comode deformazioni le dichiarazioni del sottosegretario Ermini, commentava: « I produttori ci penseranno due volte prima di affidare un film ad un comunista »; infatti — insinuava il giornale — in tal modo comprometterebbe l'assegnazione delle provvidenze governative.

Ad ascoltare la relazione di Blasetti era presente la maggior parte del cinema italiano: tra i registi erano Lizzani, De Santis, Monicelli, Lattuada, Zampa, Emmer, Germi, Antonioni, Mida, Pietrangeli, Franchina, Gallone, Cerchio, Comencini, Pellegrini, Steno, Scarpelli, Guarini; le attrici e gli attori erano rappresentati da Gina Lollobrigida, Lucia Bosé, Elisa Cegani, Cortese, Mastroianni, Girotti, Stoppa. Numerosi gli scrittori e i critici: Zavattini, Flaiano, Bernari, Margadonna, Suso Cecchi D'Amico, Chiarini, Marotta, Sonogo, Castello, Meccoli, Sacchi, Mida Puccini, Gromo, Paolella, Casiraghi, Tosi, Cosulich, Di Giammatteo, Bollero; vicino all'on. Melloni che presiedeva l'assemblea, sedeva il produttore Ponti, uno dei protagonisti della "crisi". Tra le molte persone che hanno preso la parola per discutere la mozione presentata dal comitato direttivo ricordiamo l'avv. Ozzo, Valmarana, Sannita, Bollero, Gallone, l'on. Corbi, Jacchia, Tonietti, Antonello Trombadori, Ruffo, Vergano, Lattuada, Chiarini, Sacchi, Lizzani.

All'assemblea straordinaria del Circolo Romano del Cinema: Zavattini e Blasetti al tavolo della Presidenza (sopra) e un gruppo degli intervenuti (sotto) con al centro Gina Lollobrigida.



Molte le cose dette, e varie; tuttavia animate da uno spirito concorde. Bollero ha voluto ricordare il meccanismo dell'attuale legge sul cinema; Gallone si è chiesto se sia conveniente chiedere la proroga della legge attuale o senz'altro la sollecita approvazione di quella nuova, e a lui ha risposto l'on. Corbi facendo notare che la proroga non chiederebbe al parlamento meno tempo dell'approvazione di una legge nuova. Fulvio Jacchia ha riferito il malessere che le eventuali discriminazioni diffonderebbero tra i lavoratori del cinema. Ha raccontato come le sole voci di natura politica determinano nelle maestranze un flusso e riflusso da un sindacato all'altro a seconda dei film che vengono messi in cantiere. « Fenomeno indicativo — ha detto — di uno stato d'animo che tende a vedere le possibilità di lavoro legate a determinati orientamenti politici ». Da parte di tutti perciò si è chiesta concordemente una stabilità negli ordinamenti in modo da garantire la libertà del lavoro. Perciò una legge definitiva sulla censura, un ordinamento chiaro del meccanismo di assegnazioni delle provvidenze statali, e una precisa smentita che le voci circa una discriminazione di natura ideologica non provengono da organi di governo. La mozione che riportiamo, approvata all'una-

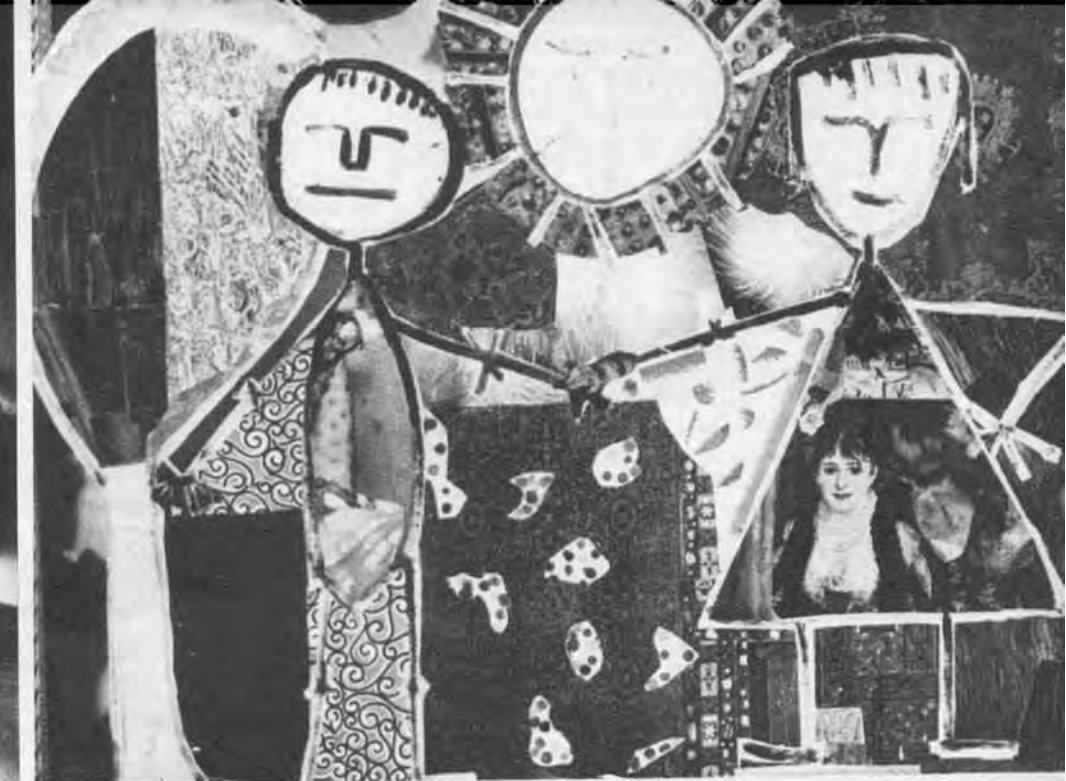
MOZIONE DEL CIRCOLO ROMANO DEL CINEMA

L'Assemblea straordinaria del Circolo Romano del Cinema, udita la relazione del Comitato Direttivo circa la linea di condotta fin qui tenuta in conseguenza delle recenti preoccupazioni e polemiche sull'esistenza, il carattere e l'indipendenza artistica del cinema italiano; prende atto con soddisfazione delle assicurazioni date dal sottosegretario allo Spettacolo per quanto riguarda l'adeguamento della legge e la sua tempestiva approvazione e si augura essa risponda alle reali esigenze della nostra cinematografia; chiede che il Governo voglia, così come ha fatto per le voci corse sulla legge, dare esplicite assicurazioni circa le voci e la campagna di stampa su pretesi criteri discriminatori di natura ideologica e politica che suonerebbe offesa alla civiltà prima ancora che alla democrazia; propone che con la nuova legge il controllo sul cinema sia regolato da norme giuridiche e procedurali analogamente a quanto avviene per la stampa e secondo lo spirito della Costituzione in modo che si tolgano da paralizzanti incertezze scrittori, registi, produttori e si renda superflua ogni altra forma di controllo e autocontrollo di categoria; auspica che la legittima difesa delle istituzioni della Repubblica Italiana non travisi il concetto della continuità dello Stato fino ad una impossibilità di critica nei riguardi di un passato che la Storia ha giudicato; riconferma la propria volontà di lottare per un cinema libero, democratico e industrialmente efficiente, fondato sul primato qualitativo che ne ha determinato il successo nel mondo; ricorda agli uomini di cinema che le sorti del film italiano dipendono fondamentalmente dal loro impegno morale ed artistico.

nimità dagli intervenuti, sarà consegnata al ministro Ponti e al sottosegretario Ermini. Al termine della seduta Blasetti ha rivolto un appello ai presenti e a tutti coloro che lavorano per il nostro cinema: « Noi abbiamo chiesto — ha detto — come era nel nostro diritto, che ci siano date le possibilità di lavorare. Ebbene, sta in parte anche a noi contribuire al costante miglioramento del cinema italiano. C'è qualcuno che dice che nel cinema certa gente lavora poco e guadagna troppo. Può darsi che ci sia del vero in questa affermazione. Dunque, convinciamoci che ci sarà anche un poco da rimettere di tasca nostra: e dobbiamo essere pronti a questo sacrificio ».

Le ripercussioni dell'assemblea sono state varie; dei giornali di Roma alcuni hanno passato l'avvenimento sotto silenzio: tra di essi il "Messaggero", il "Tempo", il "Momento", il "Quotidiano" e tutti i giornali della sera, tranne "Paese Sera". Il "Popolo", sotto il titolo *Un ordine del giorno sui problemi del cinema italiano* riportava parzialmente la mozione saltando il capoverso relativo alla discriminazione e sottolineando che "le sorti dei nostri film dipendono dall'impegno morale e artistico degli uomini di cinema". "L'Unità" sottolineava invece l'unanimità e "il clima di fervore e di slancio unitario" in cui si erano svolti i lavori dell'assemblea, notando l'applauso che aveva accolto il comma che chiedeva garanzie di libertà per i cineasti italiani. L'"Avanti" riportava nel titolo la frase della mozione "Ogni criterio di discriminazione di natura ideologica e politica suonerebbe offesa alla civiltà e alla democrazia". Nessuno ha espresso un commento ostile; il che testimonia come il problema dell'avvenire del cinema italiano sia sentito al di fuori di ogni speculazione e sia ora posto nei termini migliori per giungere alla risoluzione che tutti auspichiamo. **R.R.**

Alla riunione indetta dal Circolo Romano del Cinema, la quale — come è possibile constatare attraverso una semplice scorsa ai nomi degli intervenuti — ha avuto carattere di "unanimità" al di sopra delle tendenze, ne è stata contrapposta un'altra da parte di rappresentanti della cultura cinematografica cattolica. Al termine della riunione è stata approvata una mozione. Giova sottolineare che alcuni esponenti, più spregiudicati, della corrente cattolica avevano invece, come risulta dalla nostra cronaca, attivamente partecipato alla riunione indetta dal Circolo Romano (N.d.R.).



PERDITEMPI DI COCTEAU

« Diamo, a puro titolo di oziosa curiosità, alcune immagini del film *Closed Vision - Soixante Minutes de la Vie Intérieure d'un Homme* presentato a un pubblico d'invitati durante il Festival di Cannes e del quale abbiamo già sottolineato in sede di resoconto critico la vacuità. La presentazione del film è stata preceduta da un "battage" nel quale è stato abbondantemente sfruttato il nome di Cocteau il quale — anche se nella presentazione ha avuto cura di non impegnarsi — ha comunque lasciato avallare con la sua fama questo perditempo pensato e realizzato da Marc O. e costituito da settanta inutili minuti di immagini in surrealistica libertà.



LETTERA DA PARIGI

DOPO IL RE SOLE DI GUITRY IL DILUVIO DI CAYATTE

NON SI può pretendere d'applicare al recente film di Sacha Guitry, *Si Versailles m'était conté*, gli abituali metodi della critica cinematografica. Sarebbe fuor di luogo parlare, ad esempio, di ritmo o di montaggio: un film di Sacha Guitry non può esser misurato con il medesimo metro di un film di Clair, di Renoir o di Carné perché non parte dalle medesime preoccupazioni.

La macchina da presa può fotografare ad uso dello schermo le cose più diverse: dal *reportage* su una partita di *football*, fino alle *pochades* poeticamente astratte, passando attraverso tutte le gradazioni della testimonianza documentaria e dell'espressione drammatica. La sua azione è altrettanto universale quanto quella della macchina da stampa.

Vi sono dei film-romanzo, dei film-commedia, dei film-dramma...: *Si Versailles m'était conté* è un film-album d'immagini. Si può non amarlo, ma non lo si può ignorare: la statistica degli incassi — il cui linguaggio è preponderante nell'industria cinematografica — renderebbero illusorio un tale agnosticismo.

Si tratta, senza dubbio, d'un buon colpo commerciale: centinaia di migliaia di spettatori vanno a vedere l'opera di Sacha Guitry e la maggior parte di essi vi mandano poi i propri amici. Ciò che è fuori d'ogni dubbio è che questi risultati non hanno nulla a che vedere con l'idea che noi ci facciamo dell'arte cinematografica. Essendo d'altra parte le ricerche tecniche al di fuori della discussione, resta da vedere con spirito di imparzialità se la realizzazione è al livello delle intenzioni dell'autore.

E' pacifica, anzitutto, la mancanza di uno scenario nel quale le scene derivino le une dalle altre: il film è un seguito di

quadri che vengono collegati da un commento. Sacha Guitry si mostra da principio al pubblico nel suo abituale aspetto di cittadino del ventesimo secolo: volta le pagine di un grosso libro e questa entrata in argomento definisce lealmente il carattere della sua impresa: ci presenterà un libro d'immagini. Immagini parlate, o, come si usa dire nei giornali, disegni con didascalia e succede che le didascalie siano migliori dei disegni.

Certo le immagini non sono indifferenti, tutt'altro: la composizione di alcune di esse è criticabile, ma molte meritano d'essere ammirate. Il procedimento Eastmancolor è buono e Sacha Guitry l'ha impiegato da uomo che ama e comprende la pittura, quindi non ha raggruppato in ogni quadro (come fanno purtroppo certi registi americani) il massimo numero possibile di colori, ma ha spesso cercato, e trovato, la tonalità armoniosa, il gioco su due o tre tinte. I costumi sono ricchi e le scenografie magnifiche, dato che è lo stesso palazzo che le ha fornite.

L'utilizzazione dell'ambiente autentico presentava alcuni inconvenienti: così allorché Luigi XIV esce dal suo castello appena costruito per ammirare i giardini disegnati da Le Nôtre, ci si accorge che le colonne dell'edificio hanno già subito gli oltraggi del tempo ed è forse per questo che tutte le volte che si dovevano mostrare degli esterni del palazzo si è scelto di preferenza il Grand Trianon che è in miglior stato. A suo tempo v'erano stati degli spettatori che avevano osservato come il castello feudale di *Les Visiteurs du soir* fosse troppo bianco, troppo nuovo — e avevano torto. A-

vranno osservato le tracce di vetustà in *Si Versailles?*

Il "cast" del film è fra i più brillanti: è noto che Guitry ha potuto riunire per quest'opera, riconosciuta « d'interesse nazionale » quasi tutti i divi francesi ed alcuni esteri benché non vi siano che una mezza dozzina di vere parti: attori che abitualmente interpretano ruoli di primissimo piano vi fanno delle fugaci apparizioni, sia pure sotto l'aspetto di personaggi storici. Sotto le parrucche e rivestiti con costumi brillantemente colorati sono a mala pena riconoscibili, il che suscita nella sala una specie di giochetto. Le ammiratrici di Jean Marais riconoscono subito il loro idolo in Luigi XV, ma quelle di Gérard Philippe riescono più difficilmente ad identificarlo in D'Artagnan: si tenta di indovinare, si ricorre all'aiuto del programma. Si pensa che Gino Cervi è più seducente nei panni di Cagliostro che non in quelli di Peppone e che Orson Welles è completamente irriconoscibile sotto il cranio a pan di zucchero di Benjamin Franklin: dispersione d'interesse che torna a scapito di quello che si dovrebbe, in teoria, dedicare al film per se stesso.

Questo ci induce a sottolineare un altro difetto della realizzazione del film: vi sono molti divi, ma poche comparse. Le scene di massa sono appena indicate, per non dire "escamotées", fatte sparire come per gioco di prestigio. Quando il popolo di Parigi si precipita verso le Tuilleries è una vera burla: si ha l'impressione che Luigi XVI, la sua famiglia e i suoi ministri siano soli, con alcuni domestici e un pugno di guardie, nell'immenso monumento. E allorché Edith Piaf, aggrappata alla cancellata canta il « Ça ira! » non si sente per nulla la presenza d'una folla alle sue spalle. Ma Sacha Guitry non è Cecil B. de Mille!

All'autenticità del castello dovrebbe corrispondere l'autenticità di tutti i dettagli, autenticità riscontrabile nel mobilio e nei costumi di corte, ma assai meno evidente quando si tratta di gente del popolo. Per esempio, Danièle Delorme, che rappresenta una popolana, arriva al castello, dopo la passeggiata

Alcune scene di *Si Versailles m'était conté* (da sinistra a destra) Sacha Guitry (Luigi XIV vecchio) e Mary Marquet (M.me de Maintenon); Lana Marconi (Maria Antonietta) e Gino Cervi (Cagliostro); Gérard Philippe (D'Artagnan) e Georges Marchal (Luigi XIV giovane).



Marina Vlady e Jacques Castelot in un'inquadratura del discusso *Avant le déluge* di Cayatte.

manifestazione, cadente di fatica e di sfinimento, ma porta un farsetto immacolato, che non è stato né spiegazzato, né sporcato e che sembra uscito proprio in quel momento da una vetrina di Rue de la Paix.

Insomma, Guitry, avendo a sua disposizione grandi mezzi, ha voluto fare un film evocatore della grandezza di Versailles: invece, in nessun momento, *Si Versailles m'était conté* ispira un autentico sentimento di grandezza. Anche le "fastose feste" di Luigi XIV hanno un po' l'aria "strozzata". Ed è proprio questo che è grave e non gli "errori storici" che ci si è compiaciuti a rilevare un po' dovunque. Si sa che Sacha Guitry non è uno storico e che non ha mai avuto la pretesa d'esserlo. Egli scherza con la storia, il che è diverso e per nulla spiacevole. Si erano già viste le due precedenti grandi produzioni a "clima" storico: *Les Perles de la Couronne* e *Remontons les Champs-Élysées*. C'era da attendersi qualcosa d'analogo dal suo esercizio su Versailles: coloro che hanno avuto il torto di sbagliarsi non hanno di che protestare.

Sacha Guitry è uno scrittore spiritoso (è diventato un luogo comune il dire che le

due opere sono come della "spuma di champagne") e un abile commediografo. Egli eccelle nelle commedie con pochi personaggi, qualunque sia l'epoca nella quale sono situate: non è un regista che muova potentemente le masse: è un altro mestiere, un'altra arte.

Per queste ragioni il suo album d'immagini è puramente un affresco storico ridotto alle dimensioni d'una commedia da "boulevard". L'autore, che interpreta la parte di Luigi XIV invecchiato, ha fatto di questo gran personaggio un re da commedia, il che lo rende, d'altra parte, un po' più simpatico al pubblico.

Il finale mostra le persone della Corte di Luigi XIV e di quella di Luigi XV, i soldati della monarchia, i rivoluzionari, Napoleone, i "poilus" del 1914 e Clemenceau che discendono in gran pompa lo scalone dei "Cent-Marches": un insieme disparato e simbolico che viene follemente applaudito. Ma si tratta di un successo che non ha nulla a che vedere con il cinema: gli spettatori, sempre sensibili a questo genere di ma-

nifestazioni, applaudono la bandiera.

Come dicevo all'inizio, il film di Sacha Guitry sfugge ai principii abituali della critica cinematografica e sarebbe ingiusto sottometerlo: occorre considerarlo come uno "spectacle d'écran" che è stato concepito e realizzato per raccogliere fondi a beneficio dei restauri del castello di Versailles. Sotto questo aspetto ha raggiunto il suo scopo: non chiediamogli di più.

Avant le déluge di André Cayatte è ancora più discusso che *Le Blé en herbe* di Autant-Lara. Cayatte è il "cineasta maledetto" per eccellenza: già con *Justice est faite* e con *Nous sommes tous des assassins* aveva attirato l'attenzione sulle responsabilità collettive nei moventi degli atti criminali.

E ciò piace poco a molta gente. Molti vanno al cinema per distrarsi, per digerire in pace seguendo le peripezie d'una storia più o meno burlesca e più o meno fantastica e si seccano di non avere la loro dose di finzione e di trovarsi bruscamente di fronte a problemi che sono, in fondo, i loro.



Ora, accade che fra questa massa indifferente, questa clientela abituale delle sale buie, parecchie persone hanno sentito senza corruciarsi che lo spettacolo era capace di farli pensare, di incitarli a fare delle riflessioni e delle discussioni, cosa che i partigiani del cinema quale "potente strumento di conformismo" (come diceva George Duhamel) non possono tollerare. Da questo fatto proviene l'opposizione mossa a *Avant le déluge*, campagna che ha assunto diverse forme: campagne di stampa, manifestazioni nei cinematografici, proibizioni prefettizie e interventi parlamentari.

D'altra parte, è pur necessario dirlo, la critica non s'è mostrata all'altezza della situazione. In troppi articoli si sono fatte delle riserve sui dettagli, sulle intenzioni degli autori (Cayatte e Spaak), invece di fare

blocco, in nome dell'arte cinematografica e della libertà d'espressione, contro i censori professionisti ed amatori. Il risultato di tutto questo è stato che gli avversari di *Avant le déluge* hanno registrato una vittoria: infatti Cayatte ha rettificato il film prima di presentarlo al Festival di Cannes.

Il soggetto del film è noto: è la storia di alcuni ragazzi che, impressionati dalle minacce che il conflitto coreano fa pesare sulla pace del mondo, decidono di partire per "un'isola felice". Le circostanze li conducono a commettere due delitti, per i quali essi sono condannati, mentre i genitori si rendono conto di non averli saputo comprendere e guidare. Le proteste hanno particolarmente preso di mira il secondo delitto (l'uccisione del compagno per impedirgli di fare delle confessioni alla polizia) ma hanno pure

posto sopra tutto l'accento sulla chiamata in causa della responsabilità dei genitori: le accuse di questo genere non trovano mai credito presso i comitati moralizzatori e le associazioni dei padri di famiglia!

Alla radio Jacques Baron e Pierre Berger hanno preso l'iniziativa di consacrare a questo affare la prima d'una serie d'emissioni a dibattito letterario ed artistico, presentate sotto forma di processo. Essi hanno dato largamente la parola a Cayatte ed a Spaak, come pure a testimoni reali o inventati, sia d'accusa che in difesa.

La spiritosa e generosa cronista di "Tout-Paris", Françoise Giroud, ha dichiarato: « Questo film è un "test": quelli che non l'amano hanno la coscienza sporca ». E Charles Spaak — che si presentava in qualità di difensore — ha sottolineato: « Ciò che si rimprovera a Cayatte è l'autenticità della sua testimonianza. Ma chi occorre condannare, il pittore o il modello? ».

Naturalmente il testo attribuito ai personaggi che rappresentavano la magistratura raccoglieva tutti gli argomenti sciorinati nella stampa e altrove contro il film, ma questi argomenti erano riportati con un'accentuazione che li sconsigliava, il che era un modo elegante di dare al dibattito una impostazione favorevole all'autore del film.

Il mio amico Georges Charensol, critico delle *Nouvelles Littéraires* ha figurato come testimone d'accusa affermando: « Non è mai accaduto che un maggior talento sia stato messo al servizio d'una causa tanto cattiva ».

E questo ci riconduce al nostro soggetto. Anche coloro che contestano l'utilità del film dovrebbero riconoscere che si tratta comunque d'una bella realizzazione che fa onore al cinema francese.

Avant le déluge è una produzione di alto stile e i suoi interpreti sono eccellenti: sia l'interpretazione fornita dagli attori la cui reputazione è già acquisita, sia quella dei giovani il cui talento apporta in questa avventura più che delle promesse.

L'anno scorso Albert Simonin ha pubblicato un romanzo interamente scritto in "argot", *Touchez pas au grisbi*, che è stato uno dei maggiori successi di libreria. Jacques Becker ha portato sullo schermo, con l'aiuto dell'autore, questa specie di "chanson de geste" della malavita parigina. Il linguaggio dei personaggi è stato reso un po' meno ermetico, cosa d'altronde necessaria e il regista ha tratto dal romanzo un buon film che non è per nulla una copia o un riflesso delle numerose storie americane di gangsters.

Ha invece realizzato un'opera personale, apportando una nota di sobrietà nella realizzazione d'uno scenario che era, in ultima analisi, una rapsodia degli eccessi. Per l'interpretazione del ruolo principale (quello di Max il mentitore) aveva sottomano Jean Gabin che vi ha ritrovato un personaggio nel quale era pressoché imbattibile e questa proprietà nell'assegnazione dei ruoli contribuisce alla riuscita del film. Tuttavia credo che sia giusto considerare questo *Touchez pas au grisbi*, sia per Gabin come per Becker, come un esercizio di stile: entrambi, sia l'attore che il regista, possono impiegare meglio il loro duplice talento.

MARCEL LAPIERRE



Jean Gabin in due momenti di *Touchez pas au grisbi*, il film che Becker ha ricavato dal romanzo in "argot" di Albert Simonin: sopra Gabin è con Michel Jourdan e sotto è con M. Buford.



FILMI DI QUESTI GIORNI

LUCI DELLA CITTÀ

(City Lights)

Regia, soggetto, sceneggiatura e musica: Charles Chaplin - Aiuti registi: Harry Crocker, Henry Bergman e Austin Albert - Fotografia: Rollie Rotheroh, Gordon Pollock e Mark Marklatt - Scenografie: Charles D. Hall - Interpreti: Charles Chaplin (il vagabondo), Virginia Cherrill (la fioraia cieca), Harry Meyers (il milionario), Florence Lee (la nonna della fioraia), Allan Garcia (il maggiordomo del milionario), Hank Mann (il pugilatore), Henry Bergman (l'ufficiale e il portiere), Albert Austin (lo spazzino e un ladro), Stanhope Weatcroft (un cliente del caffè), John Rand (un vecchio vagabondo), James Donnelly (il capo degli spazzini), Eddie Baker (l'arbitro), Robert Parrish (uno strillone) - Produzione: United Artists, 1931.

L'APPARIZIONE — o la riapparizione (è questo il caso di *Luci della città*) — di un film di Charles S. Chaplin sui nostri anemici schermi sorte regolarmente l'effetto di renderci meglio capaci della miseria — miseria morale e di fantasia, di stile — che contraddistingue il novanta per cento della produzione ricorrente nei programmi che giornalmente ci vengono offerti. Per alcuni giorni, dopo la visione di un film di Chaplin, anche il rimanente dieci per cento della produzione, pur dignitoso e talvolta impegnato, perde ai nostri occhi in interesse, in potere di suggestione. Perché il fenomeno Chaplin è rimasto, nella storia del cinema, irripetuto e, con ogni probabilità, irripetibile.

Il discorso è valido anche a proposito di *Luci della città*, sebbene sia mia meditata e decisa convinzione che quest'ultimo film, lungi dall'essere uno dei capolavori del suo autore (il diligentissimo biografo americano di Chaplin, Theodor Huff, è arrivato a sostenere, nel suo libro, per tanti versi esemplare, che si tratta, sotto molti aspetti, del miglior film chapliniano), è da considerarsi la meno compiutamente riuscita fra tutte le sue opere di un certo respiro. *Luci della città* è tuttavia un film storicamente importantissimo, non foss'altro per il fatto che l'autore fu colto di sorpresa, durante la sua lavorazione, dall'affermarsi su larga scala del sonoro e di conseguenza indotto, pur mantenendo ferma la sua opposizione di principio nei confronti del parlato, ad immettere nel racconto silenzioso alcune trovate di natura sonora. Trovate che una volta di più testimoniarono la luminosa intuizione di un genio, pronto ad essenzializzare quanto di fertile vi era nel nuovissimo ritrovato, rifiutandosi di farsene schiavo. Col passare degli anni Chaplin, è noto, modificherà integralmente, al pari di Clair e di altri, la propria posizione nei confronti del parlato, ma il suo evolversi sarà graduale, con una progressione che da *Luci della città* (1931) giungerà a *Luci della ribalta* (1952), attraverso varie tappe, tra cui, sotto questo rispetto, appaiono fondamentali *Tempi moderni* (1936) — dove per la prima volta una canzone, il cui testo accosta parole e suoni in libertà, offre occasione a Chaplin interprete per far udire la propria voce in un film ancora costruito secondo le regole

del racconto muto — e *Il dittatore* (1940). Quest'ultimo è il primo film propriamente sonoro e parlato di Chaplin, ma la lunga, cacofonica onomatopea incomprensibile del discorso di Hinkel rappresenta né più né meno che lo sviluppo di una trovata di *Luci della città*: quella per cui le voci dei buffi personaggi che tengono i discorsi ufficiali in occasione della inaugurazione di una statua allegorica, all'inizio, vengono, con intenzione sarcastica, considerate alla stregua di meri valori fonici, al di fuori da ogni

comprensibilità. Trovata con cui Chaplin si proponeva, probabilmente, di irridere non soltanto un'ampollosa ufficialità oratoria, ma anche un'euforia pericolosa e indiscriminata, quale quella dei primi anni di cinema « parlato al cento per cento », come avvertivano le insegne pubblicitarie. (A questa trovata è d'obbligo accostare l'altra, risolta, con estremo virtuosismo, specie mimico, sul piano del semplice gag, e relativa al fischietto dal protagonista ingoiato involontariamente e provocante un particolare



Charlie Chaplin, Virginia Cherrill e Charles Meyers in due inquadrature di *Luci della città*, il primo film sonoro di Chaplin che viene ripresentato in queste settimane sugli schermi italiani.



tipo di singhiozzo, il quale prima viene interpretato quale segno di ineducata disapprovazione per un cantante e poi quale richiamo, che fa accorrere un taxi ed una frotta di cani). Se la trovata sonora dell'onomatopea è precorritrice nei confronti di un film di dieci anni posteriore, altre trovate, di indole visiva, debbono considerarsi mutate, con più o meno notevoli modifiche, da altre opere dello stesso autore. Così, per esempio, la botola-saliscendi che si spalancava alle spalle di Charlot intento a contemplare una vetrina deriva dal saliscendi, poniamo, di *Giorno di paga* (1922); ma sopra tutto a questo film riconduce la scena della sostituzione inconscia, da parte di Charlot, del formaggio contenuto nel sandwich del sorvegliante con il sapone, scena la quale ha in *Giorno di paga* precedenti abbastanza evidenti. Mentre alla scena in cui, in *Il pellegrino* (1923), una bombetta viene scambiata per un budino richiama nettamente la trovata di *Luci della città*, per cui il protagonista, dolcemente ebbro, scambia, al ricevimento una testa pelata per un pud-*ding*. (Da un punto di vista più propriamente narrativo e tematico, il salvataggio del milionario aspirante suicida da parte di Charlot precorre l'analogo salvataggio di Terry da parte di Calvero; perfino la battuta di "incoraggiamento", pronunciata, tramite didascalia, da Charlot — « Domani gli uccelli canteranno » — è di sapore calveriano). Sia ben chiaro che con l'additare simili autocitazioni non ho inteso alludere a limiti qui manifestati dalla fantasia chapliniana (limiti, caso mai, denunciati da qualche insistenza nello sfruttamento di talune trovate: vedi la scena del salvataggio del milionario, con le replicate cadute nell'acqua; vedi, sopra tutto, il pur mirabile balletto dell'incontro di pugilato, a propria volta derivante da un "two-reel" del 1915: *The champion - Charlot boxeur*). Ho voluto, caso mai, porre l'accento sul gusto episodico del gag, che caratterizza quest'opera, gusto rifulgente in pezzi di bravura individuale, quale quello relativo alla stella filante che Charlot ingurgita a tavola, insieme con un piatto di spaghetti. Questa considerazione ci introduce direttamente al ragionamento intorno alle manchevolezze di *Luci della città*, primo, fra i lungometraggi di Chaplin, a denunciare una intima mancanza di unità, di compattezza, una struttura a frammenti, quasi sempre in sé pregevolissimi, quando non addirittura esemplari, ma solo apparentemente legati dalle didascalie di comodo. I vari elementi che compongono la d'altronde elementare vicenda appaiono un po' giustapposti, non riescono a fondersi, a saldarsi in un discorso unitario: una cosa sono i rapporti del vagabondo col milionario ed un'altra quelli dello stesso con la ragazza, per esempio. Difetto, questo, che ritornerà nel film immediatamente successivo, *Tempi moderni*, dove peraltro esiste una coerenza di impegno polemico che manca a *Luci della città*, film avente tutte le caratteristiche delle opere di transizione, qualità, quest'ultima, che esso condivide appunto — ma solo in parte — con *Tempi moderni*. L'uno e l'altro film, infatti, segnano le fasi del trapasso di Chaplin verso l'acquisizione del linguaggio sonoro. Ma questo non è che un aspetto della loro fisionomia. *Luci della città* è opera di transizione dal punto di vista morale, ideologico. Se con *Tempi moderni* ha decisamente

iniziato la fase *engagée* di Chaplin, con la polemica contro la stritolatrice civiltà delle macchine e le sue conseguenze di abbruttimento, di disoccupazione, etc. — polemica alla quale seguiranno la satira della dittatura (*Il dittatore*), la denuncia dello spirito di distruzione (*Monsieur Verdoux*, 1947) —, in *Luci della città* all'atomistico anarchismo del vagabondo succede il suo inserimento in un mondo smarrito e convulso, che è indiscutibilmente quello della crisi newyorkese del 1929. Voglio dire che in *Luci della città*, film tuttavia intriso del più caratteristico "vittorienesimo" chapliniano (vedi la storia d'amore e di incomprensione, con le sue nette antitesi), fa tuttavia capolino, oltre ogni pudico sentimentalismo, oltre ogni fondamentale individualismo, una embrionale considerazione della società e delle sue contraddizioni, impersonate — attraverso una di quelle prodigiose intuizioni che sono proprie di Chaplin — in quel milionario il quale si dimostra espansivo e generoso col proprio salvatore solo quando si trova in stato di ubriachezza, mentre non lo riconosce e lo scaccia non appena abbia riacquisito le proprie facoltà. Se la storia sentimentale di *Luci della città* — a parte la trovata della cecità della fioraia, che ne accentua il patetismo e ne protrae la soluzione — ripete sostanzialmente quella di *Il circo* (1928), l'inserzione del personaggio del milionario e qualche altro particolare spalancano, alle spalle della vicenda, una prospettiva più vasta, anche se qui appena suggerita ed in stretta funzione del dramma individualistico del protagonista. La ripetizione del modulo patetico, non nuovo neppure all'epoca di *Il circo*, ma in quel film sviluppato con delicatissima coerenza (una coerenza che *Luci della città* non può avere, date le sue caratteristiche composite), si giustifica tuttavia pienamente anche sotto altri riguardi: e non alludo tanto alla legittimità dell'insistenza di un poeta su determinati motivi quanto alla sua inesauribile capacità di variazioni. Al finale fiabescamente ottimistico di *La febbre dell'oro* (1925), a quello sconsolatamente amaro di *Il circo*, fa qui seguito un finale ambiguo, il quale precede quello di nuovo ottimistico (ma in diversa, più coerente, chiave di "vagabondaggio", rispetto a *La febbre dell'oro*) di *Tempi moderni*. Il finale di *Luci della città* è, dicevo, intenzionalmente ambiguo; la sua è un'arezza fonda, quale Chaplin aveva fino allora poche volte raggiunta: la figura, il volto, gli occhi sbarrati ed intensi del vagabondo, alla sua uscita dalla prigione, recano i segni di una macezzazione, di una solitudine paurosa. (Qualcuno, acutamente, ha individuato, nella perdita della canna di bambù, da parte di Charlot, il segno concreto del suo avvillimento). Poi avviene l'incontro con la fioraia, la tremenda rivelazione del suo equivoco, l'offerta, crudele e pietosa ad un tempo, della moneta e del fiore: quel fiore che è come il simbolo di un sentimento puro, riaffiorante nella castissima melancolia che illumina gli occhi sovrumani di Chaplin, ridenti d'un riso dolcemente, il quale costituisce una delle ineffabili vette raggiunte dalla sua prodigiosa arte di attore. Su questo riso che equivale ad un pianto, mascherato dal fiore, il film si chiude, lasciando lo spettatore in uno stato di soggiogante sospensione. Nella ambiguità del suo concludere sta uno dei supremi fascino del

film; poche volte come qui Chaplin ha genialmente saputo concludere, non concludendo appunto, la sua eterna storia d'amore, iniziata in anni lontani e puntualmente ripresa fino a *Luci della ribalta*. In una ideale antologia chapliniana gli ultimi istanti di *Luci della città* non potrebbero mancare, non foss'altro come testimonianza di una arte d'attore tragico che non ha confronti se non nell'arte d'attore comico propria dello stesso interprete. Cui stavolta è purtroppo venuto meno, più sensibilmente che in precedenti occasioni, il sostegno di una compagna più vibrante e sottile che la graziosa ed un poco inerte e convenzionale Virginia Cherrill.

Il lettore avrà l'avvertenza di non considerare queste note come una completa "recensione" ad un film che ormai non ne ha più bisogno, ma come una serie di appunti critici "postumi", cioè dettati dal "senno di poi", nei riguardi di un'opera, la quale, prima ancor di apparire sugli schermi, aveva fatto versare, a causa delle sue premesse, i classici fiumi d'inchiostro, infoltiti di mano in mano ch'essa procedeva nel proprio trionfale cammino attraverso il mondo. Ma prima di chiudere la serie di questi appunti e ricollegandomi a quanto dicevo all'inizio a proposito dell'intuizione "sonora" di Chaplin, vorrei ricordare come per la prima volta in questo caso il regista abbia composto per un proprio film un commento musicale originale: ora sfruttante, per il tema della fioraia, la canzone della "violetera", ora indulgente (tema del salvataggio) a melodismi quasi giordani, altrove conseguente, nel coerente insistere su una struttura a "leit-motiven" ricorrenti, effetti di suggestione indefinibile caratteristicamente chapliniani. Il capriccio per violino, che si ripete quale tema secondario per la ragazza, ma sopra tutto il valzer lento a tempo "rubato" che funge da motivo "d'amore", annunciano già il disteso e dolce romanticismo della colonna sonora di *Luci della ribalta*, testimoniando allo spettatore di oggi la coerenza stilistica e tecnica del compositore (anche se questi affidi ad altri la strumentazione dei propri temi): la predilezione per gli archi e per i "rubati" è infatti ben chapliniana. E' superfluo soggiungere che l'aver rivelato il non trascurabile aspetto musicale del talento del regista rappresenta, per *Luci della città*, un fondamentale merito storico di più.

IL FORESTIERO

(The Million Pound Note)

Regia: Ronald Neame - Soggetto: da un racconto di Mark Twain - Sceneggiatura: Jill Craigie - Fotografia: Geoffrey Unsworth - Musica: William Alwyn - Scenografia: Jack Maxsted e John Box - Costumi: Margaret Furse - Interpreti: Gregory Peck (Henry Adams), Ronald Squire (Oliver Montpelier), Wilfrid Hyde White (Roderick Montpelier), A. E. Matthews (Lord Frogal), Jane Griffiths (Portia Lansdown), Joyce Grenfell (Duchessa di Cromarty), Brian Oulton (Lloyd Hastings) - Produzione: Rank Film, 1953.

La commedia inglese di costume (e, spesso, in costume) costituisce ormai un "genere" vero e proprio, con un suo patrimonio storico ragguardevole, che lo rende degno di passare, con un suo significato, alla storia del cinema, così come ad essa passò, a suo

tempo e in base a titoli tanto diversi, la commedia americana. Specchio amabilmente ed elegantemente deformato di una società tradizionalistica, come il suo conservatorismo, le sue *hobbies*, il suo fondamentale senso dell'umorismo, la commedia britannica, assai più fortunata all'esterno che all'interno dei confini del Regno Unito, proprio perché indicativa di un costume, ironicamente se pur affettuosamente ricostruito, può contare su un ristretto, ma efficiente e coerente, gruppo di cultori: dal regista Charles Crichton (per tacer d'altri) allo scenarista T. E. B. Clarke, dall'attore Alec Guinness all'ex-operatore Ronald Neame (il cui nome fu insistentemente associato a quello di David Lean), da qualche anno passato alla regia, con intendimenti, sembra, di specializzazione nell'ambito della commedia, come potrebbe dimostrare il fatto che allo spiritoso *Asso pigliatutto* (*The Card*, 1952), ritratto di un bizzarro arrivista di provincia, egli abbia fatto seguire questo *Il forestiero*. (Ormai, la commedia inglese potrebbe esser suscettibile di approfondita considerazione in sede storica: onde addito ai circoli del cinema l'opportunità di dedicarle una esauriente rassegna, possibilmente inclusiva anche delle opere non distribuite regolarmente in Italia).

Potrebbe sembrar curioso il fatto che coerente con le caratteristiche di un genere tanto esclusivamente britannico possa essere un film quale *Il forestiero*, basato su un racconto di uno scrittore tipicamente americano come Mark Twain. È tuttavia la contraddizione è solo apparente. Non solo in quanto la letteratura statunitense dell'ottocento reca in molti casi chiari i segni di una parentela nazionale ancor troppo fresca per esser inavvertibile; non solo in quanto Mark Twain, in qualità di umorista, è forse più d'altri scrittori legato alla parentela con un popolo caratterizzato dal così detto senso dell'*humour*; ma sopra tutto in quanto nel racconto *The £. 1.000.000 bank note* (1879), su cui si fonda il film oggi in questione, oggetto della blanda ironia paradossale dello scrittore è per l'appunto la società inglese, di cui viene colta una delle *hobbies* fondamentali: quella delle scommesse. Il racconto riguarda appunto il caso di un americano, capitato in Inghilterra senza un soldo, il quale viene assunto da due bizzarri fratelli danarosi a strumento di un gioco di nuovo genere: essi gli affidano infatti un biglietto da un milione di sterline (esemplare quasi unico) per la durata di un mese. L'esito della scommessa dipenderà dalla sorte del possessore del biglietto in capo ai trenta giorni: ché uno dei due fratelli è convinto che la favolosa banconota, proveniente dai sotterranei della Banca d'Inghilterra e praticamente non cambiabile, non potrà evitare all'americano di morir di fame (1), mentre l'altro sostiene che l'uomo sarà automaticamente messo in grado di cavarsela benissimo, creandosi un credito sulla base di una banconota non spendibile. Ad aver ragione è il secondo dei fratelli, ché il giovane, provvidenzialmente salvato dalla fame grazie al biglietto, riesce a determinare, prima involontariamente, poi consapevolmente, intorno a sé un clima di estesa fiducia e a costruirsi una notevole fortuna, oltre che a trovarsi, frequentando la buona società, una moglie (la quale, alla fine, si scopre essere — nel racconto, non nel film — la figlia d'uno dei



Gregory Peck nel film *Il forestiero*, commedia inglese di costume, sorretta da un notevole garbo di esposizione appoggiato ad un leggiadro gusto decorativo e ad una buona interpretazione.

due scommettitori). Il racconto di Mark Twain si esaurisce tutto nella sua trovata bonariamente paradossale: secondo cui non è necessario essere veramente ricchi per ottenere del credito, ma basta dare a supporre di esserlo. (Trovata che oggi può rischiare di sembrare, erroneamente, stantia, in quanto da allora si è succeduta tutta una serie, per esempio, di commedie — *Fuochi d'artificio* di Luigi Chiarelli non è che uno fra i tanti titoli —, dove l'intrigo si sdipana partendo da basi, grosso modo, consimili, con la sola differenza che lo spregiudicato secolo ventesimo ha imparato a fare a meno anche della banconota da un milione di sterline, da impiegarsi quale esca e pezza d'appoggio). Il film, in certo senso, dimostra qualche maggior impegno, alludendo, per esempio, con un suo sapore di notazioni, alla mentalità di un'epoca in cui — di pari passo con le conquiste pionieristiche del nuovo mondo — si andava creando in Europa il mito di uno "zio Sam" un po' cafone, ma immancabilmente aureolato di

dollari. Si aggiunga che di tale mito, avente le radici in una riconoscibile realtà, non manca neppure l'altro aspetto, quello, diciamo così, obiettivo. Il quale affiora nella ironica e gustosa presentazione di quella ambasciata statunitense, i cui uffici competenti sono prodighi di aiuti ai connazionali all'estero, ma solo nel caso in cui essi non ne abbiano bisogno, in quanto già largamente provveduti di danaro. Le modifiche è sopra tutto gli arricchimenti subiti dal racconto in sede di sceneggiatura non riguardano soltanto l'ambiente, la società, ma anche la struttura narrativa, che altrimenti avrebbe rischiato di rivelarsi gracile e sopra tutto destituita di contrasti, di "alternative" drammatiche. L'osservazione si riferisce tanto al perfezionamento di episodi già esistenti in Twain (vedi il pasto in trattoria, che nel film è giocato con un più rifinito senso della sospensione e della coloritura ambientale) quanto all'inserimento di episodi nuovi ed essenziali: alludo sopra tutto alla temporanea sparizione della banconota,

la quale determina l'immediato crollo del credito acquisitosi dal protagonista, con tutte le conseguenze del caso. (Sparizione provocata da quel bel tipo di nobile squattrinato, altra invenzione dello sceneggiatore, che ha contrapposto, non senza divertenti effetti, la sua incartapecorita e ringalluzzita vecchiezza di blasonato britannico alla sportiva baldanza dell'americano). Per mezzo di quest'ultima trovata, oltre che del malinteso con la fidanzata (sviluppato dietro un rapido suggerimento del racconto), il film riesce a raggiungere, senza ripetersi, se pur con qualche stanchezza e caduta di mordente, la voluta dimensione spettacolare. Con un notevole garbo di esposizione, appoggiato ad un leggiadro gusto decorativo (scenografia, costumi, impiego del colore sono sulla consueta linea di eleganza britannica) e ad un vivace *standard* interpretativo (qualcuno potrebbe meravigliarsi di non trovare al centro del *cast*, in luogo del soltanto corretto Gregory Peck, il consueto ed impagabile Alec Guinness, ma non si dimentichi che si trattava di dar vita ad un personaggio tipicamente americano, a contrasto con un ambiente tipicamente britannico). Pur senza troppo approfondire la propria tendenza non dico satirica ma caricaturale, il film di Neame riesce a conseguire risultati abbastanza gradevoli e non banali, impennandosi talvolta in un *gag* piacevolmente sviluppato: penso a quel volo dispettoso della banconota che, disperatamente inseguita dal protagonista, si confonde con i volantini propagandistici lanciati per aria da un propagandista della salvezza morale. *Gag* che, d'altronde, costituisce la massima concessione al "movimento" di un'opera meno estrosa, più pigramente decorativa, rispetto alle meglio rappresentative del "genere".

MISCELLANEA

I saggi limitatamente pregevoli del « 3-D », cominciano ad arrivare quando ormai si ha ragione di ritenere ancora una volta e per sempre seppellito questo ritrovato che, suoi intrinseci difetti a parte, il pubblico ha dimostrato di non gradire, a causa della fastidiosa necessità degli occhiali. Dopo *La maschera di cera* (*House of Wax*, 1953) è ora la volta di *L'indiana bianca* (*The Charge at Feather River*, 1953) di Gordon Douglas, un "western" di ordinaria amministrazione, cui l'impiego del sistema tridimensionale e di un castigato "warnercolor" (operatore Peverell J. Marley) dalle tonalità apprezzabilmente smorzate (pregevole la resa di certi paesaggi) conferisce un minimo di interesse. La storia (basata su un romanzo di James R. Webb che l'ha anche sceneggiato) riguarda l'impresa di un ufficiale della riserva che, in abiti borghesi ed al comando di un plotoncino di militari pure essi in borghese, viene inviato in territorio indiano per recuperare due fanciulle bianche, rapite, anni avanti, dai pellerossa. L'operazione riesce, ma una delle due ragazze si dimostra recalcitrante, in quanto ormai acclimatata tra i pellerossa e fidanzata al loro capo. La prima metà del racconto, relativa ai precedenti e all'esecuzione della missione, è mediocre, non uscendo da schemi consueti; l'interesse dello spettatore si ridesta nella seconda, non perché la narrazione, pur facendosi più mosca, esca da certi binari (essa riguarda il



L'indiana bianca è un "western" di ordinaria amministrazione cui l'impiego del sistema tridimensionale e di un castigato "warnercolor" conferisce un minimo di interesse spettacolare.

ritorno del plotone, il quale subisce varie peripezie, sia in quanto inseguito e poi accerchiato dagli indiani, con i quali si scontra più volte, sia in quanto "l'ultima bianca" è decisa a dare grattacapi ai suoi custodi, fin che rimane vittima della propria irrequietezza), ma perché nel rappresentare le varie fasi della schermaglia il « 3-D » sorte effetti abbastanza plausibili. Le figure risultano pur sempre campate in una strana atmosfera rarefatta ed irreal e caratterizzate da una fragilità di *silhouettes* ritagliate nella carta, ma il rapporto tra i piani è spesso suggerito con evidenza: se certe cariche degli indiani a cavallo, con l'inevitabile giochetto dei nugoli di frecce scagliati in direzione dello spettatore, possono riuscire divertenti, altri passaggi, grazie anche alle risorse di un panorama vario ed accidentato, offrono effetti di composizione ben studiati; inoltre, il calarsi degli inseguiti, appesi ad una corda lanciata nel vuoto di un burrone, lungo una parete rocciosa, o la difesa, a suon di sputi, di un uomo contro un serpente, assumono, grazie al « 3-D », un rilievo emotivo non trascurabile. Siamo, s'intende, pur sempre in campo sperimentale. Ma, ripeto, si tratta, temo, di esperimenti praticati su un cadavere.

Tutti i cascami della produzione relativa al banditismo di colore messicano nelle regioni statunitensi di confine sono messi a contributo in *Cavalca, vaquero!* (*Ride, Vaquero!*, 1953) di John Farrow, storia dovuta a Frank Fenton, di due fratelli di latte, i quali sono a capo di una temibile banda. L'uno è una specie di bruto con sporadiche respiscenze mistiche ed ha il temperamento sanguigno di Anthony Quinn, l'altro è un bel giovane enigmatico ed ha il volto di Robert Taylor. La comparsa di una femmina con gli occhi di Ava Gardner determina una oscura crisi nel secondo dei due fratelli. I quali si troveranno di fronte nell'ultima scena e si scanneranno a vicenda. Il film è ripreso in Anasco Color, sistema notoriamente primitivo nei risultati. L'unico particolare degno di segnalazione — a parte la caratterizzazione di Quinn,

memore dei fasti cinematografici di Pancho Villa — riguarda il bieco Ted De Corsia, specializzato in carogne irrecuperabili, il quale qui appare, stranamente ed eccezionalmente, in veste di sceriffo.

Un pasticcio indescrivibile è *Sombrero* (id., 1953), che Norman Foster ha diretto, sulla base di un romanzo, *A Mexican Village*, di Josefina Niggli, da lui stesso sceneggiato insieme con l'autrice. Il film pretende di sviluppare non uno, ma due o tre soggetti, senza che tra essi esistano vincoli precisi, i quali giustifichino l'accumularsi di tanti vistosi elementi melodrammatici e folcloristici. La storia relativa al personaggio di Alejandro (Vittorio Gassman), condannato da un tumore al cervello, potrebbe, in particolare, venir avulsa dal contesto senza che nessuno riuscisse ad avvertirne la mancanza. Delle tre vicende d'amore, essa è l'unica ad avere conclusione mesta; le altre due sono destinate a concludersi con puntuali nozze. Ma non senza che il regista ci abbia fatto passare, più o meno gratuitamente e provocatoriamente, attraverso corride, combattimenti di galli, contatti con fattucchiere, danze esoteriche affidate a Cyd Charisse ed altri consimili espedienti intesi a suscitare il "colore locale" messicano. Poiché sfondo alle vicende è la rivalità tra due villaggi messicani, originata da futili motivi di prestigio. Allo zibaldone in pessimo "technicolor" hanno prestato una assai poco convinta collaborazione, oltre gli attori ricordati, Ricardo Montalban, Yvonne De Carlo, Nina Foch, Rick Jason e la sventurata Pier Angeli, dal cui volto Hollywood sta cancellando le ultime tracce di freschezza e di sincerità.

Cessate il fuoco! (*Cease Fire*, 1953) di Owen Crump, da un soggetto dello stesso regista, sceneggiato da Walter Doniger, è un film che non manca di ambizioni realistiche, in quanto si propone di raccontare l'ultima giornata della guerra coreana, valendosi di riprese effettuate *in loco* e di interpreti scelti tra gli autentici combattenti. Il soggetto riguarda le peripezie di una pattuglia, cui è stato assegnato un compito

oscuro ma rischioso, culminante nella conquista di una posizione dominante occupata dal nemico. La circostanza che l'azione si svolga proprio mentre nella famosa tenda di Panmunjon si stanno per concludere le trattative d'armistizio vale a conferire al racconto una particolare angolazione psicologica: la prospettiva di una possibile morte in combattimento si presenta infatti come atrocemente beffarda alla mente dei componenti la pattuglia. Nella scelta di tale prospettiva insolita e nella nuda efficacia delle riprese di tono documentaristico (operatore Will Carter) risiedono i meriti di quest'opera, complessivamente mediocre, in quanto costruita con un certo schematico e sviluppata con una certa superficialità e mancanza di mordenti, sulla falsariga dei più accreditati modelli statunitensi di film sulla guerra terrestre. Sebbene l'accento dominante sia, pur tra il ricorrere di elementi convenzionali, abbastanza asciutto, non manca un'intrusione retorica con il personaggio del corrispondente di guerra, disincantato e cinico, il quale alla fine, all'annuncio della conclusione dell'armistizio, si lascia indurre a nutrir nuovamente fiducia nella pace degli uomini. Al passivo del film va ascritta la recitazione: gli interpreti "presi dalla vita" appaiono infatti piuttosto inerti, in quanto diretti con mano inesperta. Al risultato spettacolare previsto dal regista nuoce, ritengo, la rinuncia, per l'edizione italiana, alla copia tridimensionale: l'impiego del "3-D" per un'opera di impronta documentaristica, come questa, costituiva infatti una novità, i cui risultati sarebbe stato interessante conoscere.

Morti di paura (*Scared Stiff*, 1953) di George Marshall ripropone la fortunatissima coppia costituita dal canoro ed incolore Dean Martin e dall'epilettico Jerry Lewis, un comico non privo di doti istintive, ma guastato da una congenita tendenza alla monotona ripetizione di un modulo elementare di deficiente "schizofrenico" e danneggiato dal mancato incontro con un regista voglioso di impiegarlo con un briciolo di fantasia e di impegno. Tanto non potrebbe dirsi certo di Marshall (regista altra volta arguto entro certi limiti), il quale, sulla base di una commedia di Paul Dickey a Charles W. Goddard, sceneggiata da Herbert Baker e Walter De Leon (scene aggiunte di Ed Simmons e Norman Lear), ha imbastito una monotona sbrigativa e convulsa parodia dei film orrifico-polizieschi. Episodica occasione di divertimento offre il Lewis in qualche gag isolato, non che in una imitazione di Carmen Miranda, la quale figura pure essa nel cast. Ma si tratta di brevi istanti, scontati amaramente con un paio d'ore di noia frastronante.

Dopo il successo del volgarissimo e raffazzonato *Il turco napoletano* (1953) di Mario Mattoli, sembra che le farse di Eduardo Scarpetta siano considerate veicoli ideali per Totò e strumenti infallibili per incrementare i borderò. Ecco quindi la più celebre e notevole fra tutte, *Miseria e nobiltà* (1887) che lo stesso Mario Mattoli ha trasferito sullo schermo, in base ad un non dissimile, grossolano e mal inteso senso dello spettacolo. Il film (in "Ferraniacolor") ricalca da vicino il testo scenico, ma senza preoccuparsi di valorizzarne le trovate più vive (vedi il finale del primo atto, con il famoso arrivo della cena in casa degli affamati e la collut-



(Sopra) Un'inquadratura di *Cessate il fuoco!* film che non manca di ambizioni realistiche. (Sotto) Dean Martin, Jerry Lewis in un'inquadratura di *Morti di paura*, diretto da George Marshall.



tazione intorno agli spaghetti) e limitandosi invece ad affidarsi all'iniziativa personale di Totò. Questi tende naturalmente a ridurre la proverbiale figura dello scrivano don Felice Sciosciammocca alla propria più corrente misura farsesca, anzi che studiarsi di costruire, con una ricerca sul piano del gusto "storico", la maschera del "mamo" illustre, pietra di paragone per i grandi interpreti della scena napoletana, ultimo fra essi Eduardo De Filippo (2).

GIULIO CESARE CASTELLO

(1) Nel racconto egli scommette anzi che il va-

gabondo verrà subito arrestato, perché non in grado di giustificare il proprio possesso della banconota.

(2) Per *Manon delle sorgenti* (*La Manon des sources*, 1953) di Marcel Pagnol, v. *Cinema*, n.s., n. 111 (festival di Berlino).

In una nota apposta, nel fascicolo scorso, al mio resoconto sul Festival di Cannes, ho definito Paul Jarrico e Herbert J. Biberman, rispettivamente produttore e regista di *Salt of the Earth*, componenti del gruppo dei nove compagni di Edward Dmytryk nel famoso processo. Si tratta di un lapsus, in quanto dei due solo il Biberman è stato processato, mentre il Jarrico non ha fatto parte dei "dieci", pur essendo tenuto in grave sospetto come persona la quale si è rifiutata di rispondere ai quesiti posti del Comitato per le attività antiamericane.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

BRUNO CRESCENZI (Roma). - Mi avverte Turconi che l'articolo non è adatto per Cinema; ti è stato restituito con le fotografie.

MARINO S. D. (Monsummano). - Certo: Le Père tranquille di René Clement è già arrivato in Italia, almeno sei anni fa. S'intitolava, da noi, "Eroi senza armi". I dati? Soggetto e dialoghi di Noël Noël; interpreti: Noël Noël (Martin), Nadine Alari (Monica Martin), Jean Varas (Peltier), Paul Frankeur (Simon), Claire Olivier (signora Martin), José Artur (Pierre Martin), Delaire (Charvat), Lemontier (papà Carlo), Dieu-donné (Jourdan).

FRANCO FONACIARI (Reggio Emilia). - « Ho rivisto Luci della città e mi ha stupito il finale che rammentavo diverso » tu scrivi. Anch'io ho avuto un senso di sorpresa. Vidi la prima volta Luci della città che ero ancora ragazzino, eppure molti particolari mi sono rimasti in mente; primo fra tutti, il non-lieto finale. Perché ora appare così modificato? La domanda che tu ed io ci poniamo è legittima: ma forse possiamo essere caduti entrambi in errore, confondendo il finale di Luci della città con quello di un altro lavoro chaphiano. E allora ci vengono in soccorso, ossia a darci ragione, la testimonianza di Mario Gromo sulla Stampa e quel passo del Pasinetti in cui si dice (pag. 206 della Storia del cinema): « Quando [la fanciulla cieca] riacquista la vista, il vagabondo le passa davanti ed ella non s'accorge di lui; gli dà una rosa. La fanciulla è molto bella e ci sono eleganti giovanotti che l'ammirano. Il vagabondo è solo di nuovo e s'allontana per una lunga strada ». Tuttavia c'è un articolo di Time, quando il film è stato ripresentato negli Stati Uniti (primavera 1950), in cui, pur esaminando il lavoro in molti particolari, non viene fatto rilevare il presunto mutamento nel finale. Dice il recensore, in riferimento all'epilogo: « Il film finisce con una scena emozionante; la protagonista, turbatissima, si rende conto che il suo benefattore è il vagabondo, mentre in lui si ha una reazione combinata di gioia e di vergogna ». Neppure sul numero di Life del 22 maggio 1950, che riporta molti fotogrammi del film, si rileva il taglio. Orbene, amico mio, una soluzione al problema esiste: e cioè, invitare i

lettori di buona memoria a dire la loro. Potrei, è vero, scrivere a Chaplin, a Vevey, porgli il problema, e insinuare tra le righe il sospetto (mio) che egli abbia tagliato il film nel finale per renderlo more palatable per i gusti d'oggi. Potrei, ma non lo faccio: so che i lettori, se possono frugare negli angoli della memoria e trovare qualche buon ricordo, si valgono. Quindi: scrivetemi, ditemi se Charlot in "Luci della città" s'allontana, nell'ultima inquadratura, o se invece rimane con il fiore vicino al viso a riguardarsi la cieca guarita. E grazie a tutti.

GIUSEPPE G. (Pavia). - I consigli che Pogany ti ha dato sono sensatissimi: per diventare operatore o si frequenta il Centro Sperimentale di Cinematografia o si cerca di conoscere qualcuno dell'ambiente che ti presenti ai produttori, agli operatori, ai registi, in modo da iniziare sul posto un tirocinio da "gavetta". Altre soluzioni io non conosco; gli amici miei diventati operatori hanno agito così. Alcuni, è vero, provengono dalla cinematografia "d'assalto", quella dell'attualità filmata: ma queste sono sfumature. Vorresti da me un consiglio? Ma come posso indirizzarti verso una carriera che comporta sacrifici iniziali (dovresti trasferirti a Roma, affrontare spese alte, studiare a lungo la parte teorica)? Come posso stabilire che fai bene a lasciare Pavia, se ancora non conosco le qualità che intendi offrire (diciamolo pomposamente) al cinema italiano? Ricordi quell'insegnante di canto in Citizen Kane (era l'attore Fortunio Bonanova) costretto ad istruire la negatissima Dorothy Comingore? Diceva a Kane, per giustificare gli scarsi progressi dell'allieva: « Somebody can sing, and somebody not ». Proprio così, qualcuno può cantare e altri no. Il che si applica anche a chi, come te, vuole mandare all'aria una carriera in Pavia, sicura, per cercarne un'altra, incerta, a Roma. Non voglio scoraggiarti; miro solo a farti riflettere. E naturalmente ti accompagnano, sia nel caso di una permanenza pavese, sia nell'evenienza di un'avventura romana, i miei auguri. E passiamo alla seconda parte della lettera. « Mi sapresti spiegare la differenza esistente fra direttore della fotografia e operatore alla macchina? » tu domandi. Non ho sotto-

mano alcun testo che mi possa aiutare per darti, a mo' di rigide risposte da catechismo, le sfumature. Vedrò di fare da solo. Come tu saprai, dunque, per riprendere la scena di un film non occorre soltanto che l'operatore tenga l'occhio incollato al mirino e all'occorrenza muova la macchina da presa, dirigendo al tempo stesso i carrellisti e portando la "camera", se il regista lo vuole, in giro per il set secondo un complicato itinerario. Esiste l'uomo per fare questo lavoro, certo; ed è scelto tra gli aspiranti operatori, tra gli "aiuti" più bravi. Ma occorre anche dirigere l'illuminazione, scegliere i filtri, stabilire la profondità di campo, dare insomma il "segno" alla fotografia. E il segno lo dà l'operatore in capo, l'uomo che oggi, con amabile americanismo, vien chiamato "direttore della fotografia". A Hollywood, per una disposizione sindacale accettata in ogni studio, il direttore della fotografia non può toccare la macchina da presa quando questa è in moto, perché è un compito che spetta essenzialmente al cosiddetto operatore alla macchina. Da noi la denominazione è stata introdotta da pochi anni, ma l'usanza di lasciare i movimenti del congegno affidati ad un assistente è antica. Ti faccio un esempio: Anchise Brizzi di rado (credo tre o quattro volte durante tutta la lavorazione di un film) mette l'occhio al mirino. Lascia che il regista scelga l'inquadratura e che l'operatore alla macchina sventagli l'apparecchio; personalmente, il veterano Brizzi preferisce guardarsi la scena con un vetrino colorato, dare istruzioni ad alta voce e seguire la ripresa da una comoda poltrona. E, come tu avrai sicuramente constatato, non sbaglia mai.

UN LETTORE LZ (Bologna). - Hai letto saggi sul cinema, hai letto le storie del cinema, hai letto le sceneggiature cinematografiche, hai seguito le polemiche sul cinema, hai fatto indigestione di cinema sulla carta stampata e una volta messo al cospetto di un film, "spacciato" per autentica arte, ossia Limelight, hai concluso, in base a riflessioni sulla « congerie di immagini, di stupide parole, di irritante sentimentalismo, di piagnistei musicali », che il cinema non può essere arte. Ho lasciato — lo dico per gli altri lettori — tra virgolette i tuoi giudizi. E ora che dovrei dirti? Che non disponiamo soltanto di Limelight, un film che alcuni critici, pur convinti che il cinema sia (di quando in quando) elevato alla dignità di arte, hanno stroncato con frasi simili alle tue? Dovrei invitarti forse ad iscriverti al cineclub per cercare, come Diogene, l'uomo cinematografico nei cento e più registi rappresentati nelle cineteche?

M. ZAMBONI (Perugia). - I manifesti cinematografici stranieri — tu domandi — rimangono tali e quali nel nostro Paese, cambiando soltanto i titoli? Di rado, immagino. So che fare il cartellonista cinematografico a Roma rende, rende moltissimo. Gli importatori dei film dall'estero talvolta conservano il primo schema del manifesto, ma esigono una "mesa in piega" più o meno accentuata, del cartellone originale per soddisfare le esigenze del mercato italiano: il quale mercato ha le sue regole, "fumettistiche" direi. Talvolta sui nostri muri appaiono i manifesti originali, enormi, che conservano ancora il titolo straniero del film: la vera ra-

gione di questa affissione, che assolutamente non dice nulla dal lato pubblicitario in quanto che il pubblico non è avvertito del titolo italiano del lavoro, mi sfugge. Rimane soltanto quel vago senso di "America segreta", se così posso esprimermi alludendo a certi lati curiosi delle nostre strade allorché intervengono un qualsiasi elemento a creare una contaminazione, e a conferire una caratteristica che impara il nostro, diciamo così, paesaggio, con certe immagini fotografiche, vuoi di Walker Evans (sul vecchio "Americana" curato da Vittorini se ne trovano a centinaia) vuoi di Eisensteadt o di Margaret Bourke-White. Se ho visto buoni manifesti stranieri, per il cinema? Sicuro! Tanto per cominciare c'è la stupenda affiche per Zéro de conduite; ma dato che gli esempi recenti contano di più per te, ti dirò che la Fox, a proposito di "Uomo bianco tu vivrai", ha diffuso negli Stati Uniti manifesti concepiti secondo i criteri della Bahaus e dei suoi eredi (raggruppati nella maggior parte, come saprai, a Chicago); e l'assicuro, erano meravigliosi.

ENRICO R. (Roma). - Rinnovo gli auguri per la tua impresa. Avvertimi, se qualcosa di buono matura.

M. S. (Torino). - Turconi assicura di non aver mai avuto la tua lettera con la richiesta dei dati sull'attrice Sylvie. Comunque, ora ha preso nota: tuttavia non sarebbe un gran male se tu gli rinfrescassi la memoria con una cartolina postale. Per le ricerche dei tuoi pezzi, ho riferito.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

MUSEO DEL CINEMA (Via Riberi 7, Torino). - Cerca: Bianco e nero, anno 1941, nn. 4 e 6; il n. 5 del 1949; il 10 del 1950. Cerca di Cinema, vecchia serie, i nn. 101 e 170. Cerca il n. 1 del 1952 della Rivista del cinema italiano. Offre: Bianco e nero, n. 1 del 1941, il n. 1 del 1947 e il n. 1 del 1948. Offre inoltre: di Cinema, vecchia serie, i nn. 3, 12, 13, 39, 40, 41, 43, 48, 49, 53, 66, 84, 112, 113, 116, 118, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 131, 145, 153, 158. E di Cinema, nuova serie, offre i nn. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 12, 13, 32, 43, 44, 46, 50, 57, 63, 64, 65.

DOMENICO AMBROSIO (Via Torino, 78 - Canale, prov. Cuneo). - Cede Cinema, vecchia serie, annata completa 1942, rilegata in 2 volumi; nonché il secondo semestre del 1941, rilegato. Inoltre, sempre di Cinema, vecchia serie, cede i numeri scolti: 1, 3, 9, 17, 47, 82, 158, 159, 161, 162. Della nuova serie, cede i numeri 1, 2, 3.

SALVATORE CUTI (Via Garibaldi 11, Palermo). - Cerca: Cinema, vecchia serie, nn. 37, 38, 39, dal 41 all'88 incluso, 90, 99, 102, 106, 111, 117, 133, 148, 149, 150, 163. Cede: Fotogrammi, tutti i numeri usciti dal 1946 al 1949; Film d'oggi, annate '50 e '51; Cinellustrato, 1951; supplementi a Cinema illustrazione.

ROMANO GIACHETTI (Via Gueffa 53, Firenze). - Cerca (cedendo in cambio libri di pari valore da scegliersi su tutto il catalogo Einaudi) i seguenti numeri di Cinema, nuova serie: dall'1 al 23 incluso, dal 25 al 41 incluso, 43, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 55, 58, 60, dal 62 al 75 incluso, e i numeri 79 e 85.

★ CINEMA E UNIVERSITÀ ★

Continuando gli interventi sull'articolo di Ernesto G. Laura Un atto culturale (Cinema, n. 126), pubblichiamo un articolo del documentarista e critico Claudio Triscoli.

Se si vuole che l'attività dei Centri Universitari Cinematografici sia non un "fatto" ma un "atto" culturale, allora è necessario che già all'inizio di una discussione chiarificatrice in questo senso si ponga l'accento su alcune osservazioni, le quali possono integrare quanto è stato già esposto in questa rubrica, conferendo alla tesi un'altra dimensione — esterna — che dovrebbe essere in definitiva una possibilità di lavoro.

E' evidente che il fenomeno dei Circoli del cinema rimane uno dei fatti culturali più importanti del dopoguerra. Esso è riuscito a egemonizzare in breve spazio di tempo gli interessi di ceti sociali diversi, di diversi settori della società italiana, e pertanto anche quelli degli studenti universitari. Ma quando questo fenomeno, per naturale evoluzione, ha dovuto trasformarsi da "fatto" culturale ad "atto", una delle mete proposte è stata quella di portare il cinema nella scuola e, quindi, nell'università. E ciò, durante i primissimi anni di vita dei Circoli del cinema, quando le prospettive politiche del Paese erano diverse da quelle attuali, poteva sembrare una proposta concreta da inserire tra le altre che tendevano al rinnovamento della scuola e dell'università. Oggi evidentemente il ripetersi della stessa proposta, soprattutto per quanto riguarda l'università, potrebbe tutt'al più sortire l'effetto di un inserimento del cinema nella università secondo gli schemi accademici attuali, non corrispondenti alle esigenze che — di ora in ora — si vanno manifestando tra gli studenti.

I Centri Universitari Cinematografici sono stati e sono tuttora un movimento di "base", simile ad altri movimenti di base scaturiti al margine della vita dell'università, ma con profonde radici nella vita associativa degli studenti, come i Centri musicali, i Teatri d'università o, in sede politica, gli Organismi rappresentativi. E solo per merito di queste radici i movimenti di base sono oggi prosperi e possiedono una carica culturale di incalcolabile portata. Una volta, però, che essi venissero assorbiti nello schema dell'insegnamento, automaticamente perderebbero quelle caratteristiche di corrispondenza alla vita reale del Paese, per vestirsi di un accademismo che oggi dovrebbe appartenere soltanto alle cure di qualche filologo.

Il discorso in questo senso, cioè sull'università, è stato già fatto e potrebbe essere ripetuto, ampliato e approfondito, ma non in questa sede. Una volta precisata la proposta di lasciare il cinema fuori dalle aule dell'università, acciocché possa continuare ad esprimersi secondo le esigenze della base universitaria nei suoi Centri Cinematografici, diviene evidente che la cultura cinematografica universitaria può operare, essere cioè "atto" culturale, secondo le ipotesi di lavoro che le sono più consone e secondo la libertà che le deriva dal non essere disperatamente chiusa entro gli schemi accademici.

In ciò, la mia proposta ha tenuto conto dei fermenti più vasti che la gioventù italiana, universitaria e non, avverte oggi nei riguardi della cultura, sentendo l'esigenza che essa non sia "fatto", ma "atto" culturale profondamente legato alla realtà dell'Italia, alle esigenze unitarie del Paese, alla carica umana degli uomini, distorta e sconvolta da una storia che dà oggi i risultati politici che tutti conosciamo. E parlando di fermenti della gioventù italiana ho inteso porre l'accento proprio su un "atto" della generazione giovane (1), provocato da esperienze diverse, culturali, e quindi anche politiche, compiute all'interno del dopoguerra, che oggi, superato lo stadio dei fermenti, si sono trasformate in ricerche e in iniziative di tipo completamente nuovo e che, in ogni caso, si svolgono al di fuori dell'università come al di fuori degli altri schemi esistenti.

E' questa dunque la strada della cultura cinematografica universitaria, che deve svolgersi fuori dell'università per compiere una certa operazione culturale. Operazione che deve avere una dire-

zione e due sensi, deve servire cioè allo studente universitario per procurarsi una "documentazione" sulla realtà, anche attraverso strumenti classici come l'inchiesta, e, secondo questa "documentazione", in un periodo di tempo successivo, per inserirsi nella realtà.

Questo mio discorso, si chiarisce soprattutto di fronte ai concorsi indetti dall'Ufficio cinema dell'U.N.U.R.I., e particolarmente di fronte al primo che si intitola *Alla scoperta dell'Italia*. E' qui, infatti, che l'esperienza dei C.U.C., ossia tutta la cultura cinematografica degli studenti universitari, da "Roma città aperta", "Ombre rosse", "Dies irae", "Le sang d'un poete", a "Il cielo sulla palude", "Metropolis", "Luci della ribalta", e dai dibattiti a una qualsiasi storia del cinema, senza alcun significato particolare per queste citazioni, può diventare un "atto" culturale nella realtà italiana. Perché, come risulta chiaro dalle norme per il concorso, *Alla scoperta dell'Italia* "deve" considerare una certa realtà: quella di una città, di un villaggio o di una regione, e di questi ambienti "deve" considerare aspetti umani collettivi, usi, costumi, o i problemi sociali, la situazione del luogo, la genesi storica di questi problemi. Ed è così, in questo caso particolare, che un "fatto" culturale diviene "atto", cioè quel-

l'operazione di cui si parlava prima nel senso della "documentazione", che non può essere compiuta, e non deve esserlo oggi, nell'università, ma proprio nei Centri Universitari Cinematografici, e, più ampiamente parlando, in tutti quei settori della generazione giovane dove si sente l'assoluta necessità di andare oltre la chiusura dell'esistente, naturalmente anche non con strumenti cinematografici.

Per tutti questi motivi, pur con un riferimento solo a casi specifici e con una generalizzazione probabilmente lacunosa, mi sembra che sia molto prematuro credere che il rinnovamento dell'Università, legato a quello di tutta la società nazionale, possa dipendere con immediatezza da "atti" culturali concreti compiuti dagli studenti universitari, perché per compiere questi atti la generazione giovane deve attuare una rivoluzione, di linguaggio e di stile umano per lo meno, che per motivi anagrafici non può incidere, se non più in là, sugli schemi sociali e culturali del nostro Paese. Del resto il lavoro da fare è veramente molto, è di un tipo completamente nuovo, e non può credere ai riformismi sociali e culturali, soltanto, perché la sua dimensione maggiore sta proprio nell'autonomia assoluta dei suoi risultati sul piano umano, che è soprattutto piano culturale.

CLAUDIO TRISCOLI

(1) Alludo al movimento di iniziative creatosi attorno alla rivista di Bartolo Ciccardini "Terza Generazione".

★ FORMATO RIDOTTO ★

SALVIAMO IL PREMIO TUFAROLI

Il cineamatore Guido Gianni di Arezzo così scrive: «seguo su Cinema la rubrica "Formato Ridotto" e gli sforzi della stessa per dare una fisionomia al movimento dei cineamatori. Sono sforzi lodevoli ed io sono e sarò sempre con Cinema perché ho fiducia che un rinnovamento del nostro cinema si possa avere solo con la formazione di nuovi professionisti che vengano dal passo ridotto. Bisogna però che questi nel passo ridotto si formino in una maniera diversa da quello che fanno oggi, bisogna che i soggetti del premio Tufaroli siano diversi da quelli oggi presentati e peggio ancora premiati; bisogna insomma che la cultura diventi parte necessaria del movimento cineamatore e spariscono dai concorsi le gite al Monte Rosa, le passeggiate al lago, le gare di sci e la festa dei bersaglieri».

La rivista del cine club Milano "L'altro cinema" a proposito di quello che oramai viene chiamato l'affare Tufaroli, dichiara che il soggetto «letto pubblicamente nel corso di una riunione dei Soci del Cine-Club Milano, non ha incontrato il favore dei presenti, talché nessuno si è detto disposto a ricavarne un film, nonostante il vistoso premio in palio per tale realizzazione» e dopo una serie di accuse all'autore del soggetto e alla giuria che l'ha prescelto, il trafiletto termina dichiarando che il parere negativo espresso è quello dei soci di uno dei maggiori cine club italiani.

Un'altra notizia allarmante ci giunge dal cine club Piemonte di Torino, il quale avendo chiesto al Comando militare della città l'autorizzazione ad effettuare alcune riprese in «zona militare» s'è visto rifiutare il permesso perché il soggetto "Libera uscita" è stato ritenuto offensivo alle Forze Armate.

Di fronte a questo concorde atteggiamento negativo non resta che procedere ad un ridimensionamento del soggetto stesso, solo così sarà possibile salvare il premio dal sicuro fallimento.

Prima di tutto sarà necessario abbandonare l'attendente e il cane del colonello; andranno pure abbandonate le "penne" e le "piume" che fanno tanto "Gran varietà".

Prendiamo invece il soldato, il soldato semplice, il giovanotto ventunenne portato dalla campagna in città, oppure dal Nord al Sud o viceversa; non abbastanza sciocco o, a volte, non abbastanza furbo per fare l'attendente. E' solo. D'esser solo lo capisce subito il soldato, appena arrivato al corpo; è

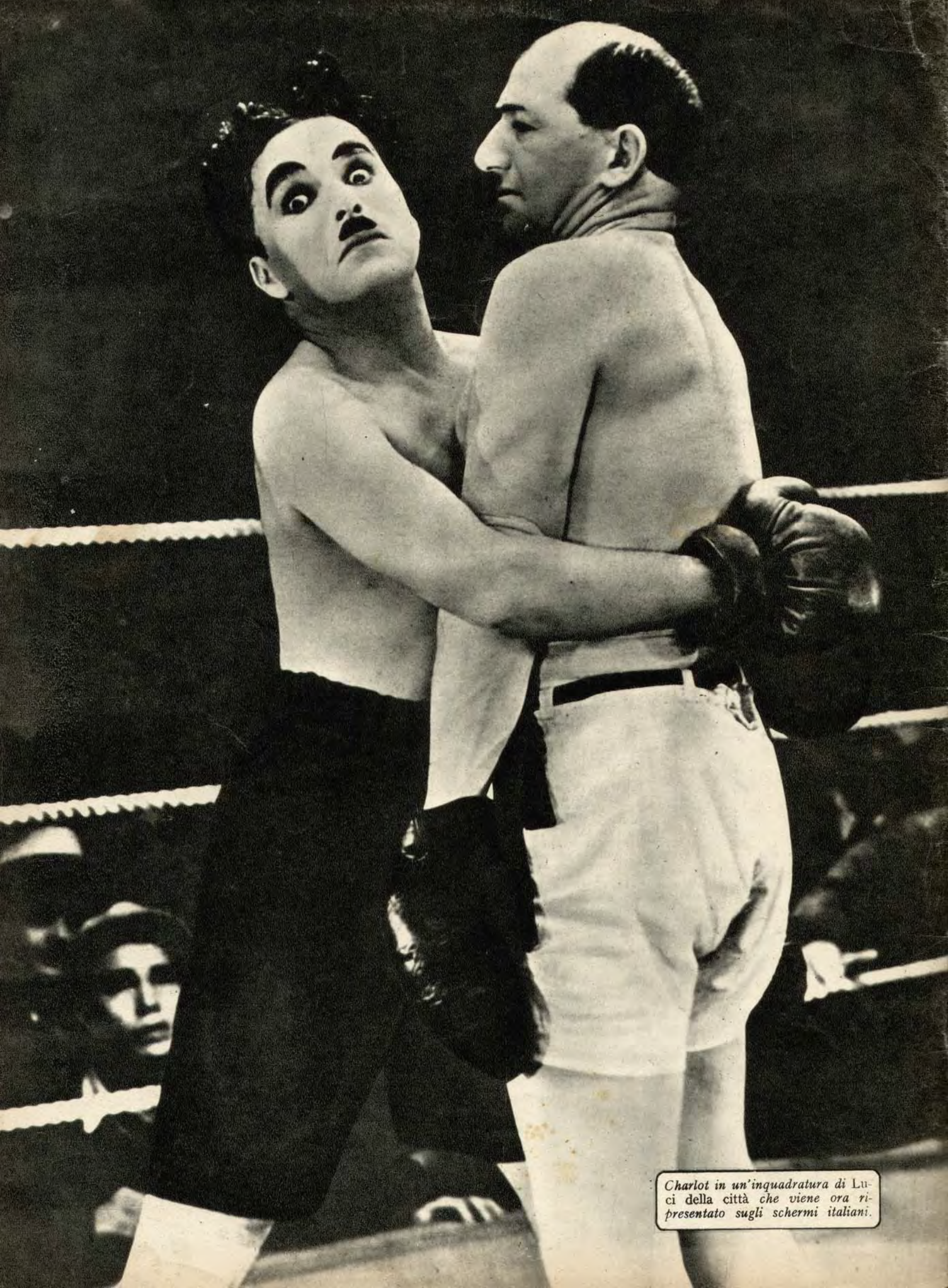
fra qualche centinaio di altri coetanei eppure ognuno sente la solitudine, i compaesani non sostituiscono affatto l'ambiente in cui viveva al suo paese. Oltre alla solitudine s'insinua in lui la sensazione che tutti all'intorno, soprattutto al di fuori della caserma, gli siano ostili; sentimento che ha spesso un fondamento di verità, perché i cittadini sono sempre un po' freddi e guardinghi con i soldati, riversando caso mai la loro attenzione sugli ufficiali e in minor grado sui sott'ufficiali. Il soldato sa che non troverà in caserma quella simpatia, quell'affetto, quella libertà d'espressione di cui ha bisogno. Ecco che la "Libera uscita" acquista per lui un valore inestimabile, magari diverrà un bravo soldato solo per non perdere la "libera uscita", uscita negata ai "cattivi".

Appena "fuori" diverrà per lui un'impresa epica trovare un addentellato nella gran città sconosciuta che per qualche ora gli dia la sensazione della famiglia, della morosa, degli amici lontani. I giardini pubblici, le sale da ballo di periferia sono ormai luoghi comuni, eppure qui alcuni riescono ad essere un po' felici. Altri girano da soli o con un amico improvvisato per le strade che non siano centrali (il "centro" è quasi sempre evitato dai soldati), strade nelle quali è facile trovare una servetta, una ragazzetta un po' gentile: si trova pure qualche osteria dove tra una partita di carte e l'altra nasce tra il cittadino e il soldato una buona confidenza, e nel rievocare l'uno la famiglia lontana e l'altro gli anni del suo "servizio" si fissa l'appuntamento per la prossima partita.

Altri cercando qualche donna a cui far lavare la biancheria trovano un cantuccio ove passare le ore di libertà come se fossero in famiglia; spesso anzi, vicino alle caserme, alcune famiglie vivono del lavoro loro portato dai soldati: biancheria da lavare, soprabiti da ritoccare, divise da "libera uscita" da apprestare su misura. Qui diversi soldati si attardano in lunghe chiacchierate. Ci sono infine quelli che non si adattano e passano la "libera uscita" in lunghe camminate, da soli, per le vie meno popolate; capita spesso di vedere qualche soldatino solo soletto nei luoghi ove usano passare gli innamorati. C'è poi chi rinuncia alla "libera uscita" e passa il tempo in camerata, scrivendo alla mamma o alla fidanzata.

Pensiamo che partendo da questi motivi il premio Tufaroli possa essere salvato.

GIORGIO TRENTIN



Charlot in un'inquadratura di Luci della città che viene ora ripresentato sugli schermi italiani.