

LA COLONNA INFAME

UN PENSIERO SUPERFLUO

Tino Scotti si alza... si infila i guanti, prende il cappello e prima d'avviarsi sulla scena si fa il segno della croce. Lo osservo stupito. Lui capisce e mentre si avvicina alle quinte, rivolto verso di me, apre le braccia come a significare che è fatale che sia cosí. Mentre scendo la scaletta del palcoscenico, giunge sino a me uno scrosciare di applausi. Per la mente mi passa un superfluo pensiero: anche il "bauscia" ha bisogno di Dio ».

(LUIGI VAY - da "Lo Spettacolo Italiano" n. 1, anno II, marzo 1954).

LE COSE CHE SI DICONO

«Un buon soggetto, una buona recitazione ed una buona regia: ecco i tre ingredienti per un buon film ». Questa riferisce il Notiziario ANSA Cinematografico - è l'opinione di Dore Schary, vicepresidente della Metro Goldwyn Mayer, il quale ha tuttavia aggiunto che "per un buon film commerciale" si può anche lasciar da parte uno o l'altro dei tre elementi. Schary parlava agli studenti del-l'Università di Los Angeles.

Si capiscono tante cose dalla lettura di dichiarazioni di questo calibro: fra le altre, perché i film della Metro siano quello che sono e perché, negli Stati Uniti, ci

si lamenti delle Università.

L'EQUIVOCO

«Tempo fa un parroco di un paesetto sperduto di montagna raccontava che, da quando aveva aperto una modesta sala cinematografica per impedire che i suoi parrocchiani disertassero il paese, la domenica, per accorrere al piú vicino centro, il numero delle nascite illegittime si era paurosamente elevato. Aveva immediatamente chiuso il cinema.

Ci pare evidente l'equivoco: si attribuisce al cinema in sé quello che è solo una colpa della produzione cinematografica ».

(Da «L'Italia» - edizione bresciana del 21 aprile 1954).

LE SPALLE SOFFERTE

E' stato sul numero di maggio di "Primi piani" - rivista bimestrale del cinema professionale e d'amatore, come si legge in copertina - che abbiamo fatto la conoscenza di Carlo Belloli, autore di un articolo su un argomento all'ordine del giorno: il film ad episodi. Una scelta appropriata, ma la prosa del Belloli lo è meno. Trascuriamo pure il particolare, per noi incomprensibile, del nome di Duvivier scritto piú volte "Douvivier" e non discutiamo la paternità attribuitagli ("Per parlare della vera crisi di questo genere cinematografico è necessario collegarci a quanto il padre dei film a episodi insegnò "). e veniamo alla prosa.

Leggiamo dunque che "l'opera di legatura, insomma, è indispensabile attributo al film ad episodi, e fattore determinante alla creazione dell'opera cinematografica che, solo attraverso questo sapiente lavoro di rifinitura, potrebbe non restare semplice episodio cinematografico" e che "Douvivier si preoccupò di scegliere luoghi e momenti della vita umana, i più indicativi e i piú intimi, per snodarli retrospettivamente, su una scala musicale ascendente... Il risultato fu proporzionale all'intenzione: omogeneità, interdipendenza, stile unico, zibaldone cinematografico. I nostri registi, al contrario, hanno saputo rendere arida, con gusto difficilmente rag-giungibile, anche quella materia che aveva tutte le caratteristiche necessarie ad una perfetta riduzione ed, anche, ad una

migliore sceneggiatura ».

Fin qui le premesse di ordine generale. Ma il Belloli esemplifica e comincia da Questa è la vita, a proposito del quale scrive: «... Fabrizi, regista di se stesso nella Marsina stretta, pur essendo il piú dosato e il più aderente alla fedeltà dello spirito pirandelliano, pecca sovente di eccessiva facilità tecnica e di, seppur reale, corpulenza a scapito degli altri attori: Walter Chiari e la Bosé ».

Specialmente a scapito della Bosé, ci permettiamo di aggiungere, perché, se si vuol dire pane al pane, in fatto di corpulenza le sue possibilità sono veramente scarse. Quanto poi alla "fedeltà allo spirito" non

siamo in grado di esprimerci,

Passiamo poi a Villa Borghese che "ha un'ottima intenzione, un titolo commerciale ed ottiene un pessimo risultato".

« Naturalmente - aggiunge il Nostro nel buio dei fumetti di ultima produzione, qualche cosa lo salva: non sono, però, sufficienti, le spalle "sofferte" di Gérard Phi-

lipe... per fare un film ».
«A Villa Borghese, come nella vecchia canzone, l'amore dura poco. Anche il film dura poco (perché? N.d.R.) ancor meno di questo campionario di amori sezionati sul tavolo anatomico. Né fiaba né realtà, niente: Villa Borghese non si è voluta com-promettere. Ha fatto male; la "media res" è un bagaglio che si deve lasciare al deposito delle produzioni americane. Dopo la guerra il cinema italiano ha puntato su di un difficile traguardo: la mèta non è lontana, ma non è molto difficile perderla, visto che, dopo alcune vittorie di tappa, anche determinanti, non siamo riusciti nemmeno ad assicurarci il secondo posto ».

Rampognata cosí severamente l'ignava Villa Borghese e insoddisfatta la nostra curiosità (abbiam capito che il primo posto è di Hollywood ma chi, Belloli, chi occupa il secondo?), il Nostro passa a I vinti di Antonioni ma, definitolo, "meno indecente", prosegue e dedica qualche riga di condanna a Cento anni d'amore (di cui dimentica due episodi) e ad Amori di mez-

Ma se l'Italia piange, gli altri non ridono. Infatti « anche i francesi e gli inglesi con la coprodotta Storia di tre amori - gelosia, brivido e incantesimo — hanno portato un non indifferente contributo a quella "banca del vizio" che è il fumetto cinematografico ... i "fumetti" d'oltralpe hanno condensato, selezionato come gli americani, i nomi piú popolari delle rispettive letterature offrendole in sequenze periodiche ».

Conclusione?

"Il cinema italiano contemporaneo ha già una sua estetica, cerchiamo di esigerne un'etica". Da cui deriva il seguente corollario: "Carlo Belloli ha già una sua estetica, cerchiamo di esigerne una gram-



GUGLIELMO BARNABÒ

Guglielmo Barnabò è morto ad Ancona il 31 maggio scorso. Era nato nella stessa città l'11 maggio 1891 ed era sposato all'attrice Vittorina Benvenuti. Aveva esordito sulle scene teatrali nel 1922 con Annibale Ninchi ed era stato poi, fra l'altro, nelle compagnie di Maria Melato, di Alda Borelli, del teatro Eliseo di Roma con Cervi, Pagnani, Morelli, Stoppa, di Tofano, Rissone, De Sica, ecc. In questi ultimi anni aveva fatto parte di parecchie formazioni di rivista e nei mesi scorsi aveva recitato alla televisione.

Lungo la cospicua serie dei film da lui interpretati (per l'esattezza 75) Barnabò era rimasto estremamente fedele al proprio temperamento, non tradendolo mai con il gioco arrischiato di un ruolo che andasse al di là delle proprie possibilità espressive. E questo ci pare già un elogio che va espresso all'attore scomparso, la cui immaginazione fisica era così carica di umori festivi, di contagiosa cordialità, di aperta sincerità.

Si avvicinò per la prima volta alla macchina da presa all'epoca del crepuscolo del "muto". Segniamo la da-1926. Sotto la regia di Mario Almirante (ora esperto nella direzione del doppiaggio), Guglielmo Barnabò prese parte al film: La bellezza del mondo (Pittaluga-Fert), in cui accanto all'esordiente comparvero Vittorio De Sica, Renato Cialente ed Italia Almirante-Manzini. Da allora all'anno scorso (alludiamo a Pane. amore e fantasia di Comencini) Barnabò rimase entro i margini del suo cliché, disegnando con arguta e vorremmo dire "fisica" bonomia sopra tutto personaggi ove le qualità somatiche del padre-commendatore-industriale andavano di pari passo con una finale mansuetudine del cuore. Ricordiamo qualche film: Passaporto Rosso (1935); Scipione l'africano (1937). E poi: Maddalena zero in condotta (1940); Teresa Venerdi (1941) di Vittorio De Sica, ove Barnabò, nel personaggio del materassaio milionario Passalacqua, succube interamente della figlia stravagante e picchiatella (Irasema Dillian), firmò una paginetta nitidamente umoristica. Ma sopra tutto non possiamo certamente di-menticare il suo Mobbi di Miracolo a Milano (1951) di De Sica (vedi foto in alto): una prova giocata sulla aperta incisività polemica del personaggio, intonata con aperta incisività possibili di clima allusivo della vicenda.

TULLIO CICCIARELLI

SCAPINO



I "giorni d'amore" di Marina Vlady e Marcello Mastrojanni: sul film diretto da Giuseppe De Santis pubblichiamo un ampio servizio in questo stesso fascicolo.

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Corso Buenos Aires 45 - Tel. 22.84.33 - REDAZIONE DI ROMA: P.za della Pilotta 3 - Tel. 67.02.67 (capo della Redazione: Fausto Montesanti) - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Potenze, Mexico 613, Buenos Aires - BRASILE: Sergio Tofani, Rua Santa Madelna 72, San Paolo - FRANCIA: Marcel Lapierre, 240, rue Sainteues, Parigi - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore dei-British Film Academy, 60 Queen Anne Street, Londra, W.1 - STEPPER STREET, New York - SVEZIA: M.A.C. Molander, Ulrikagatan 7, 100 (p. 10 abbonamenti si ricevono direttamente all'amminimuno del periodico, o mediante versamento sul conto corrente N. 3/21497. - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prozzo di ogni fascicolo lire cento; arretrati il doppio

CIMEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Direttore: EGIDIO ARIOSTO
Condirettore: GIULIO CESARE CASTELLO
Redattore capo: DAVIDE TURCONI

1954 n o

Volume XII Terza serie FASCICOLO 135	Anno VII - 1
Questo numero cont	iene:
Cinema gira	314
CINEMA Parole agli amici	317
MARIO GROMO Mostre e festival	319
LUIGI CHIARINI I giovani e il cinema	
RICCARDO REDI e FABIO RINAU Non ci sono ricette per fare tredici.	DO
LUCA PONTE Un pittore cineasta riscopre la sua Cioci	
MORANDO MORANDINI Il mimo Tati legge gli uomini	
* Parlano i direttori: Marco Franzetti sposta ad un'inchiesta)	(ri- 334
FILIPPO M. DE SANCTIS Ha detto di si a Dali	334
QUINDICI GIORNI] .
GIULIO CESARE CASTELLO	336
ROBERTO LEYDI The Astaire Story	340
DOMENICO PURIFICATO Maddalena e il castigamatti	341
TULLIO KEZICH Chiarelli televisivo	343
CLAUDIO BERTIERI Fuori programma	343
IL POSTIGLIONE La Diligenza	344
SCAPINO La colonna infame Seconda di	
TULLIO CICCIARELLI Guglielmo Barnabò . Seconda di	

IN ALLEGATO: Filmografia ragionata di Luigi Pirandello, a cura di Giulio Cesare Castello.





Un "si gira" e un'inquadratura di Teodora, Imperatrice di Bisanzio.

CINENIA GIRA

ITALIA

Si sono iniziate le riprese . . .

... dei seguenti film: Divisione Folgore (da un soggetto di Umberto Abruzzese, sceneggiato da Oreste Biancoli, imperaiato su alcuni episodi della battaglia di El Alamein, Esedra Compagnia
Cinematografica), regista Duilio Coletti
Operatore Luciano Trasatti, interpreti
Monica Clay, Fausto Tozzi, Marco Vicario, Aldo Bufi Landi, Marco Gugliel-

Da Canzone a due voci: dal basso in alto, la prima è Fiorella Mari, il secondo Tito Gobbi, il quarto Gino Bechi, la quinta Isa Barzizza.



mi, José Jaspe, Paolo Panelli; Primo incontro (Parva Film), regista Elio Piccon, operatore Oberdan Trojani, interpreti Carlo Campanini, Bianca Doria, Ennio Girolami, Hady De Santis, Carlo Delle Piane, Claudio Ermelli, e il piccolo Harry Kinsky; D'Artagnan e i tre Moschettieri (un'ennesima riduzione del romanzo di Dumas, sceneggiato da De Concini, Perilli, Colonna e Bolognini; in Eastmancolor; Thetis Film), regista Mauro Bolognini, interpreti Jeff Stone, Maria Fiore, Dawn Addams, Paola Borboni, Domenico Modugno, Sebastian Cabot, Paul Campbell, Carlo Gustini.

Fra i film al montaggio . . .

... vi è anche il seguente: Il giudizio di Paride (titolo provvisorio; in technicolor; prod.: Cino Del Duca), regista Marc Allegret, operatori Desmond Dickinson e Fernando Risi, interpreti Hedy Lamarr, Robert Beatty, Massimo Serato, Alba Arnova, Kathy O' Donnell, Anna Amendola, Nerio Bernardi, Mimmo Billi, Charles Borelli, Patrizia Della Rovere, Enzo Fiermonte, Ennio Girolami, Enrico Glori, Nicola Lubinoff, Rosy Mazzacurati, Serena Michelotti, Valeria Moriconi, Aldo Nicodemi, Piero Palermini, Elli Parvo, Piero Pastore, Flavia Solivani, Luigi Tosi, Marida Vanni. Si tratta di un film realizzato con parte del materiale usato in uno dei tre episodi di Eterna femmina (prodotto anche da Del Duca e in technicolor), di cui la Lamarr è pure protugonista nei ruoli di Elena di Troja, Giuseppina Beauharnais e Genoveffa di Brabante: tranne l'episodio che si riferisce a quest'ultimo personaggio (che è stato diretto da Edgar G. Ulmer) il re-sto del film è opera dello stesso Marc Allégret. Gli operatori di Eterna femmina sono stati Dickinson e Adalberto Albertini.

Prosegue la lavorazione . . .

. dei seguenti film: Elena di Troja

Warnercolor - Cinemascope; Warner Bros.) di Robert Wise; Rosso e nero (Ferraniacolor; la cui lavorazione ha subito un'interruzione; Roma Film), di Domenico Paolella; L'oro di Napoli (Ponti-De Laurentiis) di Vittorio De Sica; La figlia di Mata Hari (Ferraniacolor; Cine Films-Gamma Film Française) di Renzo Merusi; Angela (Telecinema) di Edoardo Anton; Il seduttore (Vides) di Franco Rossi; L'innominato (Rex Film) di Esodo Pratelli; Piscato-re 'e Pusilleco (Romana Film) di Giorgio Capitani; Piccola santa (Ferrigno) di Roberto Montero; Tradita (Flora Film) di Mario Bonnard; Avanzi di galera (Venturini) di Vittorio Cottafavi; Vietato ai maggiorenni (Rosa Film) di Mario Mattoli; Graziella (Trionfalcine) di Giorgio Bianchi; Casa Ricordi (Technicolor; Documento Film) di Carmine Gallone, di cui ecco il " cast" completo: Paolo Stoppa (Giovanni Ricordi), Vira Silenti (Marietta Ricordi), Maurice Ronet (Vincenzo Bellini), Myriam Bru (Luisa Lewis), Roland Alexandre (Rossini), Marta Toren (Isabella Colbran), Marcello Mastrojanni (Donizetti), Roldano Lupi (D. Barbaja), Micheline Presle (Virginia Marchi), Sergio Tofano (Cesarini Sforza), Renzo Giovanpietro (Tito Ricordi), Lauro Gazzolo (Carlotti), Nadia Gray (Giulia Grisi), Andrea Checchi (Giulio Ricordi), Fausto Tozzi (Arrigo Boito), Fosco Giachetti (Giuseppe Verdi), Elisa Cegani (Giuseppina Verdi), Gabriele Ferzetti (Giacomo Puccini), Danielle Delorme (Maria).

Alcuni recenti film...

...hanno cambiato titolo: Trappola d'oro di Marcello Pagliero (con Vittorio De Sica, May Britt, Gabriele Ferzetti) si intitola ora Vergine moderna; mentre Scacciapensieri di Camillo Mastrocinque (con Tognazzi, la Giusti, Taranto, la Palumbo, il Quartetto Cetra, le Peter Sisters, Talegalli, Fiorentini, Riento e Corrado) ha ripreso il primitivo titolo Café Chantant.

In tre sezioni...

... verranno suddivisi i cinquanta documentari catechistici che la San Paolo Film condurrà a termine entro il mese di giugno: lo studio del Credo, l'illustrazione dei dieci comandamenti e la dottrina relativa ai Sacramenti. Di tale serie di cortometraggi — realizzati non solo con la collaborazione di pedagogisti ma anche di tecnici cinematografici — già una trentina sono stati messi in circolazione.

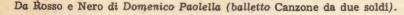
Il filo conduttore ...

... del film Baracca e burattini (in Ferraniacolor, Audax Film) di Sergio Corbucci sarà costituito da varie sequenze a disegni animati, la cui lavorazione è quasi ultimata: esse vengono realizzate da Tony Attanasi e dal pittore Luigi Roveri, autore della scenografia e dei personaggi, con la collaborazione del capo dell'animazione Carlo Bachini, e del montatore Mario Bonotti. Il film vero e proprio (di cui è stato operatore Adalberto Albertini) è composto di una serie di nove quadri della omonima rivista di Carlo Dapporto, accanto al quale appaiono Lauretta Masiero, Delia Lodi e Narciso Parigi.

A San Marino...

...si terrà dal 24 luglio all'8 agosto un "Festival Cinematografico dell'Anteprima". All'invito del Comitato organizzatore della manifestazione hanno già aderito i seguenti attori e attrici Marina Berti, Carla Del Poggio, Maria Fiore, Claudio Gora, Isa Miranda, Rossana Podestà, Roberto Risso, Marco Vicario e Luisella Visconti.







Un curioso "si gira" di Attila: il guerriero trafitto è Henry Vidal.

L'ultimo élenco...

... di titoli depositati presso il competente Ufficio dell'A.N.I.C.A. reca le se-" attrazioni": Mafia, giustizia fuori legge e I mastini degli Aragona (Jonica Film), Alto Comando Marina e Alto Comando "tout court" (Diana Cinematografica), Favorisca in questura (Fortunia Film), Strapaese (Maria Basaglia), Ritrovarsi all'alba (Adolfo Pizzi), Una notte in questura, Un giorno in questura e Commissario di servizio (Alberta Morandini), Ci ritroviamo in Pretura (Ornella Cappellacci), Totò a Parigi (Sud Film), Oggi lavoro io e Serata d'onore (Roma Film), Feudalismo (Iris Film), Doje lacrime ovvero Due lacrime (Luigi Petti Di Luigi), Fuori programma e Storia del mondo (Cineitalia), e infine Scugnizzo, Scugnizza e Scugnizzi (Federico Chianese): notizia dalla quale è facile desumere che d'ora in poi sarà solo possibile fare (e intitolare, soprattutto) un film sulle obliate Scugnizze.

Salvator Dali ...

...si è gentilmente prestato per una serie di inquadrature di un cortometraggio a colori sulle sue pitture e sulle opere di oreficeria da lui recentemente esposte a Roma. Il documentario è prodotto dalla Este Film.

Il problema . . .

... della nuova legislazione cinematografica, con particolare riguardo alle modalità dei ristorni e dei premi, è stato recentemente esaminato dal Comitato per lo studio dei problemi della cinematografia italiana. Erano presenti alla riunione: l'on. Delli Castelli, l'on. Senatore Spagnolli, Ammannati, Albertini, Cortesi, Cincotti, Castelli, Carlo e Lionello De Felice, Delleani, Damicelli, Fabbri, Ghelli, Lonero, Lancia, Marconı, Marinucci, Padre Morlion, Ojetti, Pineschi, Partesano, Prosperi, Puri, Giuseppe e Vittorio Sala, Saladini, Spadaro, Sensi, Uccelli, Ungaro, Valmarana, Venturini e Verdone.

Alberto Lattuada . . .

... sta preparando un film dedicato ai maestri delle scuole elmentari: i protagonisti saranno Riccardo Billi, Mario Riva e Carla Del Poggio, nei rispettivi ruoli di un maestro, di un bidello e di una maestrina. Lattuada è inoltre impegnato con la Titanus per un film ricavato dalla Storia della colonna infame di Manzoni, a proposito del quale egli ha dichiarato: "E' un'idea che mi sta molto a cuore, e occorreranno molti mesi per preparare la sceneggiatura di un film cosi impegnativo, nel quale spero riassumere tutte le mie precedenti esperienze cinematografiche e umane". Questo secondo film non verrà infatti messo in cantiere prima del prossimo anno.

Lewis Milestone . . .

...il regista di origine russa affermatosi in America fin dai primi anni del sonoro, con opere importanti come All Quiet on the Western Front ("All'Ovest niente di nuovo", 1930), Front Page (1931), Rain ("Pioggia", 1932), The North Star ("Stella del Nord", 1944), The Purple Heart ("Prigionieri di Satana", 1945), A Walk in the Sun ("Salerno ora X", 1946), The Strange Love of Martha Ivers ("Lo strano amore di Marta Ivers", 1946), si trova attualmente in Italia scritturato dalla produzione Venturini: egli sta lavorando alla sceneggiatura di un film che porterà il titolo La vedova nera, ispirato al romanzo di Susan Yorke, La vedova.

SVIZZERA

Si è svolto a Losanna . . .

...un Congresso Cinematografico, per esaminare la situazione attuale del film sui mercati internazionali. Hanno preso parte al Congresso — le cui relazioni sono state esaminate da una commissione di esperti internazionale — varie personalità delle cinematografie tedesca, austriaca, francese, belga, italiana, dell'Africa del Nord, della Saar e svizzera.

FRANCIA

Jean Renoir . . .

...si dedicherà temporaneamente al teatro. Viene infatti comunicato che nel prossimo Festival di Arles che avrà luogo nella prima metà di luglio, il celebre regista cinematografico dirigerà il Giulio Cesare di Shakespeare.

" Filcorelief " . . .

...è il nome di un nuovo sistema di cinema a tre dimensioni, che verrà presto presentato al pubblico al Clichy Palace di Parigi, un locale di mille posti a sedere. Tale sistema non è basato sull'uso di occhiali polaroidi.

Il prossimo film...

... di Maurice Cloche, dal titolo Le plus grand amour, sarà imperniato sulla storia dei missionari cattolici nel Continente Nero. Collabora col regista — che si è già recato in Guinea e nel Camerun per la scelta degli esterni — anche Yves Mirande, che sta elaborando il soggetto del film—I protagonisti finora prescelti sono: Charles Vanel e Georges Marchal, nei ruoli di un vescovo e di un missionario.

Nonostante le reazioni...

...degli ambienti cattolici, il film di Autant Lara Le Blé en herbe (definito "immorale" e "corruttore della gioventú") ha ottenuto il "Grand Prix" del cinema francese per il 1954. Presiedeva la giuria l'accademico di Francia André Maurois, mentre Jacques Flaud — Direttore Generale del Centro Nazionale di Cinematografia — era Presidente onorario.

Si è iniziata...

...la lavorazione di Huis-clos ("A porte chiuse"), un film tratto dalla nota commedia di Jean Paul Særtre, ridotta per lo schermo da Pierre Lavoche. Prendono parte al film, diretto da Jacqueline Audry, gli attori Arletty, Gaby Sylvia, Frank Villard e Yves Deniaud. Le prime riprese vengono effettuate sulle rive del Mediterraneo,

Dal 1º all'11 luglio ...

... avrà luogo a Saint Raphael, sulla Costa Azzurra, la seconda "Settimana del film a colori". In apertura, nelle prime due serate della manifestazione, verranno tuttavia presentati fuori concorso anche alcuni film in bianco e nero.

GRAN BRETAGNA

Anche quest'anno . . .

... avrà luogo a Londra una "Settimana del film italiano" (già alla sua seconda edizione), e precisamente dal 22 al 30 ottobre. Nel corso della manifestazione, il cui programma è stato recentemente definito dal dott. Cassuto, direttore generale di Unitalia Film, e dall'Ambasciatore Brosio, le personalità del cinema italiano verranno presentate fra l'altro nel programma televisivo "London To-Night", parteciperanno ad una cena d'onore alla Regina Elisabetta, offerta dall'Ambasciata d'Italia, e ad un gran ballo di beneficenza (a favore dell'Ospedale Italiano di Londra), cui interverrà la Principessa Margaret. La Regina d'Inghilterra, nel dare la propria adesione alla serata inaugurale, ha espresso il desiderio di assistere ad un film divertente: e già si parla di Pane, amore e fantasia come del film più indicato per venire incontro ai gusti della Sovrana.

L'esenzione . . .

... dalle tasse doganali per i film destinati ai ragazzi è stata proposta nella recente riunione dei delegati dei paesi firmatari del trattato di Bruxelles: Belgio, Olanda, Lussemburgo, Francia e Gran Bretagna. I vari rappresentanti, riunitisi recentemente a Londra, hanno inoltre discusso i più importanti problemi che si riferiscono alla produzione di film per i ragazzi, alla loro distribuzione e ai metodi di cooperazione internazionale,

GERMANIA OCCIDENTALE

Un nuovo apparecchio...

...per la riproduzione del suono stereofonico — accoppiato al Cinemascope — è stato da poco lanciato sul mercato dalla Zeiss-Ikon. Esso si chiama "Multi Ernophon" ed è basato sul principio del magnetofono.

GERMANIA ORIENTALE

Il " Premio mondiale . . .

...della Pace" è stato assegnato a Charlie Chaplin, il quale ha dichiarato che la somma ricevuta verrà utilizzata "per opere di pace e di amicizia nelle città di Londra, Vienna e Ginevra". L'assegnazione è stata decisa dal Consiglio Mondiale della Pace, riunitosi in questi ultimi giorni a Berlino Est.

AUSTRIA

Le riprese in esterni...

... del film in Technicolor Sinfonia d'amore, sulla vita di Schubert, dovrebbero aver inizio in questi giorni a Vienna: si tratta di un film di produzione italiana, realizzato da Luigi Rovere per la Produzione Associata Cines-Rovere. Il regista è Glauco Pellegrini e l'operatore Mario Montuori. Gli interpreti principali sono: Claude Laydu, Luci Bosè, Marina Vlady e Paolo Stoppa. Nel film verrà fra l'altro eseguita la "Messa in fa" di Schubert, mai presentata in Italia, il cui unico spartito

esistente, che si trova nel Conservatorio di Musica di Vienna, ha dovuto essere appositamente fotografato pagina per pagina, per poterlo fare eseguire dall'Orchestra Sinfonica di Roma, diretta da Franco Ferrara.

JUGOSLAVIA

Negli stabilimenti...

... "Jadran film" di Zagabria sono terminate le riprese del film Concerto. E' questo un film in cinque episodi, cosidetto "film-omnibus". Tutta l'azione si svolge a Zagabria negli anni che vanno dal 1914 al 1945. Nel film Concerto si racconta la storia d'un pianoforte e d'una pianista; il film è tratto da un racconto di Vlado Desnic. Regia e sceneggiatura di Branko Belan; interpreti principali: Nada Skrinjar, Maria Piro del teatro italiano di Fiume Miroslav Petrovic, Sonja Sagovac, Branko Spoljar, Antun Nalis, Nela Erzisnik e le piccole Nada Pataki e Mirna Stopic.

Si proietta con successo...

...su tutti gli schermi della Jugoslavia e della Germania occidentale l'ultimo film prodotto dalla "Triglav film" di Lubiana, dal titolo Vesna ("Primavera"). Si tratta di una commedia di vita studentesca, su soggetto e con regia di Frantisek Cap. Interpreti principali gli studenti delle scuole superiori di Lubiana, tra cui Metka Gabrijelcic, laureanda in architettura edile, Antun Cuk, oltre a Stane Sever del teatro di Lubiana.

SVEZIA

E' in corso . . .

...da alcuni giorni a Stoccolma una manifestazione retrospettiva interamente dedicata alle due più grandi attrici rivelate dal cinema svedese: Greta Garbo e Ingrid Bergman. Il Festival comprende soltanto film realizzati in Isvezia, cui abbiano preso parte le due attrici.

U.S.A.

Due personalità...

... importanti nella storia del cinema sono morte recentemente a New York: Hans Janowitz, sceneggiatore con Karl Mayer del film di Robert Wiene Kabinett des Doctor Caligari (1919), il cui soggetto si deve anzi ad una sua idea, e Fred Waller, l'inventore del "Cinerama" che rappresenta storicamente il primo sforzo - nel campo industriale - di dare diffusione ad un certo tipo di proiezione panoramica. Il primo, negli U.S.A. dal 1939, e ormai lontano dal cinema (era interessato in un'industria di profumi), aveva 63 anni; il secondo, invece, che da quaran-. t'anni si dedicava a studi e ricerche di tecnica cinematografica, ne aveva 68.

William Faulkner . . .

... sarà probabilmente chiamato per la sceneggiatura del film dedicato a Jean Harlow, la "platinum plonde" scomparsa a soli 26 anni nel 1937, i cui diritti sono stati acquistati per centomila dollari dal produttore indipendente Samuel Bishop: la candidatura di Marilyn Monroe, designata in un primo tempo per tale ruolo, pare ormai tramontata, in quanto il produttore avrebbe deciso di affidarlo ad una ragazza sconosciuta la quale appaia "sia fisicamente sia moralmente" diciassettenne (l'età in cui la Harlow fece i primi passi nel cinema). Ma la Monroe non disarma: a quanto pare infatti la 20th Century-Fox ha intenzione di realizzare addirittura un' autobiografia cinematografica dell'attrice.

ARGENTINA

Sulla Cordigliera . . .

...delle Ande verrà in autunno realizzato il primo film di coproduzione franco-argentina: Carnevalito, che si annuncia come un film particolarmente impegnativo. Gli interpreti saranno con ogni probabilità Viviane Romance e Errol Flynn; il regista Jean Josipovici.

GIAPPONE

Trentaquattro film ...

... sono stati presentati nel corso del primo Festival cinematografico dell'Asia Sud-Orientale, svoltosi a Tokyo recentemente. I migliori film vengono segnalati con premi in oro, argento e bronzo. Le nazioni partecipanti sono: Giappone, Filippine, Malesia, Tahilandia, Cina Nazionalista, Hong Kong, Ceylon, India e Pakistan.

Una scena di Senso di Luchino Visconti; a sinistra sono riconoscibili Tino Bianchi (seduto) e Massimo Girotti (in piedi).



PAROLE AGLI AMICI

Come i lettori hanno già appreso da un comunicato apparso nel fascicolo scorso, con questo numero CINEMA inizia la sua terza serie, sotto una nuova gestione e con direzione mutata. I nomi di coloro cui incombe la responsabilità dell'indirizzo della rivista sono, crediamo, sufficientemente noti, nel mondo dello spettacolo, per rendere superflua la formulazione, in questa sede, di piú o meno ambiziose dichiarazioni programmatiche. D'altronde, chi ha seguito, nei mesi trascorsi, i nostri editoriali sa che il nostro assiduo impegno è rivolto alla valorizzazione e, quando pericoli si minaccino, alla difesa di un cinema (ci riferiamo sopra tutto a quello nazionale) libero, coraggioso, maturo. Tale impegno rinnoviamo esplicitamente di fronte ai nostri lettori, nel momento di dare inizio ad una nuova fase, nella vita della rivista. Una rivista, la cui testata può vantare un'anzianità che non crediamo abbia o quasi riscontro, nel campo delle pubblicazioni di cultura cinematografica (e non ci riferiamo soltanto all'Italia). S' intende che alla ricchezza di una tradizione quasi ventennale, di una funzione spesso esercitata in anticipo sui tempi (si pensi alla spregiudicata opera di "opposizione" svolta su queste colonne durante gli ultimi anni del fascismo, da parte di uomini che oggi sono tra i piú attivi del cinema italiano militante) corrispondono adeguati doveri da assolvere.

Un ben inteso rispetto per il valore di una tradizione ci induce, anzi tutto, a serbar fede alla specificazione che fin dagli esordi è comparsa sotto la nostra testata: "quindicinale di divulgazione cinematografica". Ci sembra evidente che, per poter svolgere proficua e completa opera di divulgazione, è necessario trovare il giusto equilibrio tra la documentazione tempestiva, immediata ed obiettiva, anche se talvolta polemica, della realtà attuale ed il ripensamento storico-critico o la illustrazione di un patrimonio che sta alle nostre spalle. Noi non abbiamo dunque intenzione di osservare tutto e soltanto sotto la specie, talvolta effimera, dell'attualità. Ma all'attualità — cioè ai problemi ed agli aspetti molteplici della realtà cinematografica del nostro tempo, con tutte le sue implicazioni in ogni campo dell'attività pratica e spirituale — noi attribuiremo l'importanza piú essenziale. Questo settore della rivista ver à quindi ampliato e riorganizzato, in modo da fare di CINEMA lo specchio piú vivo dei problemi che ci toccano da vicino.

Il nostro programma di lavoro ha riscosso, fin dalla fase preparatoria di questa "terza serie", il più confortante dei consensi da parte dei colleghi il cui appoggio e la cui collaborazione ritenevamo indispensabili all'espletamento del programma stesso. I nostri lettori troveranno (o ritroveranno) cosí su queste colonne le firme di scrittori come: Franco Berutti, Pietro Bianchi, Luigi Chiarini, Fernaldo Di Giammatteo, Mario Gromo, Tullio Kezich, Roberto Leydi, Domenico Meccoli, Morando Morandini, Giorgio Moscon, Roberto Paolella, Antonio Pietrangeli, Filippo Sacchi, Lamberto Sechi, Mario Verdone, Glauco Viazzi, e molti, molti altri. Cui si aggiungono gli stranieri: André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Lotte H. Eisner, Charles Ford, Francis Koval, Ado Kyrou, Gavin Lambert, Jan Leyda, Pierre Michaut, Peter Noble, Georges Sadoul, Carl Vincent, etc. etc. E i collaboratori, diciamo cosí, d'occasione: registi, attori, produttori, tecnici del cinema, uomini di cultura d'altre discipline.

La nostra intenzione di fornire al lettore l'informazione più sollecita e più completa ci ha indotti ad allargare la redazione romana, la cui responsabilità continua ad essere affidata a Fausto Montesanti, al quale si è affiancato Filippo M. De Sanctis. La nuova sede della redazione romana, che può contare sul più vasto numero di collaboratori, incaricati di seguire la vita del cinema italiano nel suo farsi giornaliero, è stata fissata in piazza della Pilotta 3. Questo indirizzo merita di essere sottolineato per ragioni sentimentali: è il medesimo, infatti, della vecchia redazione di CINEMA, quella del periodo "eroico".

Oggetto di nostra assidua attenzione sarà pure l'attualità riguardante gli altri paesi: ai collaboratori

già da tempo legati a noi per i servizi di corrispondenza (Roger Manvell per la Gran Bretagna, Marcel Lapierre per la Francia, Herman G. Weinberg per gli Stati Uniti, Sergio Tofani per il Brasile, Jaime Potenze per l'Argentina, ai quali si è di recente aggiunta Marianne Molander per la Svezia) altri sono destinati ad affiancarsene. Contiamo infatti di offrire presto al lettore corrispondenze anche da altri paesi.

Un assetto organico ed esauriente assumono a partire da questo fascicolo le rubriche, destinate a costituire, di volta in volta, una testimonianza autentica della quindicina cinematografica. Alcune di esse—prima fra tutte quella relativa ai "film di questi giorni", la quale rimarrà affidata a Giulio Cesare Castello — avranno periodicità quindicinale, altre periodicità mensile o più elastica. Il lettore troverà dunque rubriche dedicate al colore (Domenico Purificato, il quale riprende cosí una collaborazione, risalente alla vecchia serie di CINEMA), alla musica (Roberto Leydi), alla scenografia ed ai costumi (Fausto Montesanti), alle "riedizioni", alla televisione (Tullio Kezich), ai cortometraggi (Claudio Bertieri), ai libri, ai rapporti tra cinema ed università, ai circoli del cinema, al passo ridotto, alle curiosità ed alle polemiche, alle interviste, e via dicendo.

Ampie inchieste e dibattiti saranno dedicati ad argomenti di generale interesse. E' già in corso l'inchiesta sui film di "categoria B"; in questo fascicolo ha inizio quella svolta presso i direttori dei giornali, sulla funzione della critica cinematografica (argomento delicato, questo, che ci proponiamo di approfondire anche attraverso la pubblicazione di un "chi è" dei critici italiani ed al quale dedicheremo prossimamente un editoriale, che chiarisca il nostro punto di vista). Altri temi attuali saranno oggetto di inchieste presentemente allo studio. Un denso articolo di Mario Gromo avvia, da questo fascicolo, un dibattito sul problema delle mostre e dei festival, dibattito destinato a svolgersi nell'imminenza della Mostra veneziana, sulla scorta della cui esperienza ci riserviamo di trarre poi le nostre conclusioni. Un altro dibattito dell'interesse più immediato è proposto in questo stesso fascicolo da Luigi Chiarini, relativamente al modo in cui certo cinema recente ha visto la gioventú d'oggi. A quest'ultima sopra tutto si rivolge il nostro invito: saremo larghi di ospitalità, quindi, per quei giovani e giovanissimi che vorranno intervenire sull'argomento impostato da Chiarini. Un terzo dibattito — giuridico — avrà per oggetto la censura.

E' nostra intenzione occuparci nella più larga misura dei film in progetto o in corso di realizzazione: spesso essi saranno illustrati dai registi stessi o dagli scenaristi e documentati attraverso la pubblicazione di soggetti, di estratti dalle sceneggiature. Cosí, primo di una serie, da noi vagheggiata, di fascicoli speciali dedicati a singoli argomenti, uno dei prossimi numeri sarà consacrato ad una vastissima documentazione su Senso di Luchino Visconti, film che si annuncia come il più impegnativo dell'annata corrente.

Tutte le nostre cure avrà anche la parte illustrativa della rivista: contiamo fra l'altro di proseguire e perfezionare la nostra consuetudine di dedicare a singoli argomenti interi paginoni fotografici. L'illustrazione sarà inoltre da noi considerata strumento essenziale per l'illuminazione degli stretti rapporti intercorrenti tra cinema e costume, rapporti che saranno oggetto da parte nostra di attento studio.

La vasta filmografia ragionata di Luigi Pirandello che compare, come allegato, in questo fascicolo può costituire un esempio del nostro impegno di ricerca sul piano storico, che, secondo i nostri progetti, potrà assumere in avvenire aspetti sempre più complessi, sia nell'ambito sia fuori dell'ambito della rivista. Tra le cose più notevoli che siamo in grado di annunciare in questo campo sono una esauriente discografia ragionata del cinema, a cura di Roberto Leydi, da pubblicarsi a puntate.

Molte altre cose potremmo annunciare o promettere ai nostri amici vecchi e nuovi. Ma preferiamo fermarci qui, lasciando ad essi il piacere della scoperta progressiva delle forme da noi studiate per venire incontro alle loro aspettative. S'intende che noi attendiamo di sapere dal lettore se saremo riusciti nell'intento ed esprimiamo fin d'ora la nostra gratitudine a quanti vorranno arrecarci il prezioso contributo delle loro osservazioni e dei loro consigli.

Questo fascicolo porta il numero 135. (Pur inaugurando una terza serie, non abbiamo di proposito voluto dare inizio ad una nuova numerazione, per sottolineare la continuità di una testata.) Sommando i 135 fascicoli del dopoguerra ai 180 della vecchia serie si ottiene una cifra che costituisce un primato ed uno stimolo. Lo stimolo dato dalla impegnativa consapevolezza di esser chiamati ad assumere la responsabilità di una rivista, che ha rappresentato e vuol continuare a rappresentare una "posizione avanzata" negli anni "difficili" come in quelli "facili" del cinema italiano.

MOSTRE E FESTIVAL

Una crisi delle manifestazioni cinematografiche internazionali è andata denunciandosi, in coincidenza con il loro progressivo moltiplicarsi. Al fine di individuare le cause e di additare i possibili rimedi per tale crisi abbiamo ritenuto utile interpellare alcuni eminenti personalità della cultura cinematografica. Qui Mario Gromo, valendosi della sua personale esperienza, imposta chiaramente il problema in tutti i suoi termini essenziali, invitando ad un dibattito, al termine del quale ci sarà possibile — speriamo — trarre indicative conclusioni.

Si può serenamente affermare che per l'arte e la cultura cinematografiche l'opera forse piú valida espressa dal mondo del nostro cinema, durante il ventennio fascista, fu la creazione della Mostra di Venezia. Se fosse nata ben definita nei suoi intenti e nelle sue ambizioni fin dal primo istante, si sarebbero dovute riconoscere a quegli ideatori chiaroveggenze rare, istituzioni felici. In realtà la prima Mostra (1932) si chiamò Festival, e il Festival fu improvvisato in breve tempo, per ragioni esclusivamente turistiche. Sulla scia della grave crisi economica del '29 la "stagione" del Lido languiva, non parevano piú sufficienti i soliti richiami piú o meno stagionali, artistici, mondani, sportivi; si imbastí allora un cartellone cinematografico, si rizzò sulla terrazza di un grande albergo uno schermo, e verso il tramonto, per quindici giorni, su quella terrazza si udí poi uno strascicato sferragliare, erano alcune centinaia di seggioline di ferro che venivano schierate a costituire una provvisoria platea.

Il successo fu subito vivace e vistoso, in crescendo di sera in sera. Parecchi i presenti al Lido per il Festival in sé, e piuttosto serrati gli arrivi per questo o quel film. La rassegna era stata varata come tentativo, come esperimento; al penultimo giorno il conte Volpi, presidente della Biennale, radunò i non molti delegati stranieri e i critici più responsabili per averne il parere circa l'opportunità di una ripetizione del Festival. La risposta, unanime, fu affermativa; un fotografo ritrasse i convenuti attorno al pizzo del "doge" di Venezia; e anni dopo quella fotografia veniva riesumata come la piú diretta testimonianza della "fondazione" della Mostra.

Doveva essere biennale, alternata alla Mostra ai Giardini; ma l'esito della seconda edizione (1934) fu talmente trionfale, che un'altra riunione, più numerosa della prima, stabili un ritmo annuale. Sono assai note le vicende delle manifestazioni che si susseguirono dal '34 in poi. Con un crescente sviluppo fino al 1937, e una crescente infiltrazione politica che, con il 1938, determinò una certa cristallizzazione e un indubbio declino della Mostra, fino a far sorgere, per il 1939, la concorrente iniziativa di Cannes, dovuta a una specie di protesta

degli altri Paesi nei confronti di ciò che si riteneva (ed era) monopolio dell'asse italotedesco e dei suoi satelliti. Declinava cosi una iniziativa assai felice, e sarebbero cominciati a frammentarsi gli sforzi e le partecipazioni se il sopravvenire della guerra

DI MARIO GROMO

non avesse ritardata l'attuazione dell'iniziativa di Cannes e non avesse costretto quella veneziana a vivacchiare, fino al 1942, come vetrina dei film di Roma e di Berlino. Ma il ricordo delle prime rassegne del Lido era assai luminoso, e consacrava un indubbio successo.

Non poteva sorprendere nessuno. Il gran merito iniziale di quelle rassegne era in una necessità che quasi si sentiva nell'aria. Il cinema, come possibilità d'espressione artistica, si era andato imponendo sempre più,



Venezia "anni difficili": (da sinistra a destra) Luigi Freddi, direttore generale per la Cinematografia, Dino Alfieri, ministro della Cultura Popolare, ed il conte Giuseppe Volpi di Misurata, presidente della Biennale, al Lido, durante una Mostra del Cinema, nell'anteguerra.

di anno in anno; di quelle affermazioni una mostra d'arte non poteva essere che uno sbocco, una conclusione. Fu ventura di Venezia avervi pensato per prima; fu grande ventura per il cinema avere quel battesimo nel glorioso nome di Venezia; e molto si dovette a Luciano De Feo, che allora dirigeva in Roma l'Istituto Internazionale del Cinema Educativo, e ai criteri liberi e spregiudicati che seguí per la prima scelta dei film

Allora le varie censure creavano barriere assai rigide fra Paese e Paese, per ragioni di prestigio, o di protezionismo economico, o di diffidenza politica. Attorno al cinema russo, ad esempio, si era creata come una tenebrosa e affascinante leggenda, qualche film sovietico lo si poteva vedere saltuariamente a Parigi; a. Venezia, invece, la Russia fu subito invitata, e nel '32 e nel '34 se ne ebbero film di una indubbia importanza. Le barriere linguistiche si ergevano accanto a quelle censorie, il "doppiato" era sovente inevitabile o addirittura imposto; e a Venezia, invece, si potevano vedere e ascoltare film in edizione integrale e originale. Insomma, una specie di immunità diplomatica per le proiezioni e i loro spettatori, una specie di "porto franco". Era, per allora, una grossa novità; e offriva un panorama scelto e completo della più recente produzione, con accostamenti e raffronti di uno straordinario interesse, perché si potevano avere e osservare per le primissime volte. Suscitavano, anche, un certo snobismo; cominciò tra l'altro a profilarsi la macchietta del "patito" di edizioni originali, in un nuovissimo e arcano e spicciolo collezionismo; ma erano soltanto macchiette, e non era forse male che esi-

Naturalmente s'impose ben presto la necessità di una disciplina fra i partecipanti. Quella del Lido era diventata una ghiottissima vetrina, non esisteva produttore che non vi aspirasse, un film proiettato a Venezia ne aveva un "lancio" considerevole, se premiato una pubblicità enorme. Nel '35 si delineò, assai timidamente, l'opera di una Commissione d'accettazione; fu ribadita nel 1936; nel 1937 fu insediata con pieni poteri. Per una ventina di giorni una dozzina di giudici, di diversi Paesi, si sobbarcò a



Venezia "anni facili": incontro fra Antonio Petrucci, direttore della Mostra del Cinema, e Gina Lollobrigida.

otto-nove ore di proiezione al giorno, con il compito di scegliere non solo i film degni di apparire sullo schermo del Lido, ma quali dovessero essere proiettati di sera e quali al pomeriggio, poiché fin dall'inizio i due spettacoli non potevano non denunciare una assai diversa importanza. Il principio di quelle selezioni, se attuato con assoluta equità e signorile segretezza, era il solo accettabile; e l'averlo fatto accogliere da tutti gli interessati era stato un notevole successo per il binomio Volpi-Croze, che non aveva trascurato tutta un'assidua opera di persuasione morbida e tenace.

È il "cartellone", a fare il successo di una Mostra; e soltanto i buoni film fanno l'ottimo cartellone. Sembrerebbero affermazioni ovvie, lapalissiane; e invece, nella realtà, sono troppe volte trascurate e misconosciute. A molti discorsi e discussioni ho personalmente assistito, tra i responsabili della Mostra e i rappresentanti di questo o di quel produttore, di questo o di quel Paese, che in perfetta buona fede si ostinavano a credere quella veneziana una mostra campionaria del film, se non addirittura una fiera o un mercato. Ritenevano di "fare il loro interesse" insistendo nel proporre un determinato film, magari un filmone, certo un filmaccio; e non sapevano che i loro interessi, da una proiezione al Lido, sarebbero stati pessimamente serviti; e le opposizioni piú vivaci erano anche e proprio fatte nel loro interesse, oltre a quello, beninteso, della rassegna che era e voleva essere d'arte.

Il dissidio arte-industria, arte-commercio, si profilò subito. Contenuto entro argini di dignità dette alla Mostra del Lido il suo primo e insuperato splendore; sfociato poi quel dissidio in un altro (arte-politica), determinò della Mostra la decadenza; anche perché, per nazionalistico "prestigio", sotto questa bandiera si nascondevano, rafforzati, parecchi interessi di un'industria e di un commercio. Arginati un tempo come "ditte", irrompevano ora come Consolati e Ambasciate; e irrompevano con le lusinghe del do ut des, o con le imposizioni dall'alto, o con "direttive" infallibili, che a tutto miravano tranne che alle difese dell'arte.

Ecco quindi come già nel ... proto-Festival ben presto si annidassero i germi di debolezze e di insidie che dovevano rivelarsi, più tardi, e anche in altri Festival, quasi esiziali: interventi politici e invadenze economiche. Sono e saranno sempre i due nemici più duri di qualsiasi rassegna artistica; vi portano l'intrigo e il compromesso, o quanto meno considerazioni ed elementi estranei, e per ciò solo negativi, dannosi; e non ad altre ragioni si deve la palese decadenza delle varie rassegne internazionali cinematografiche.

Verrebbe il dubbio che la loro funzione si sia in gran parte esaurita, per la celerità degli scambi, l'opera dei Cine-Club, le pubblicazioni di riviste e di collane. Verrebbe anche il dubbio che l'accrescersi delle Mostre e dei Festival si sia risolto in una elisione reciproca, non potendo le fonti produttive alimentare degnamente troppe rassegne del genere. Ma sono dubbi che corrispondono soltanto in parte alla realtà. L'affluenza di spettatori è infatti costante, la ricerca di abbonamenti e di biglietti è spesso affannosa; e per quanti Festival si facciano, c'è sempre, conclusa la loro serie sgargiante, qualche degnissimo film che non è apparso a nessuna di quelle rassegne, e risulta poi come una piccola ma autentica rivelazione, trascurata dagli ordinatori di quelle rassegne, se non talvolta addirittura misconosciuta, osteggiata.

* * *

Basterebbero queste sommarie considerazioni a stabilire che, in Mostre e Festival, c'è qualcosa "che non va". Il loro numero sembra eccessivo; ma tale non è. Esistono molti, troppi Festival; esattamente come esistono molte, troppe "settimane" dedicate alla cinematografia di questo o di quel Paese (manifestazioni, in fondo, di propaganda, e che potrebbero essere pesanti, stucchevoli, per chi fosse costretto a seguirle tutte). I Festival veri e propri sono stati alquanto disciplinati con la distinzione dei premi, riconoscendo il diritto di assegnarne soltanto alle giurie di Venezia e di Cannes, e collocando quindi queste due manifestazioni in una categoria superiore, a sé stante, e "bloccata". Si facciano quindi pure Festival su Festival, a Melbourne e a Tokyo, a San Sebastiano e a Berlino, a Locarno e a Rio, ma quelli che contano sono a Venezia e a Cannes. Dovrebbe ormai essere facile, in quelle due sedi, dopo le reciproche esperienze molteplici, avere rassegne esemplari. E invece è proprio a Venezia e a Cannes che c'è qualcosa "che non va"; vale quindi la pena di esaminarne e discuterne gli elementi.

Poiché quelle due rassegne sono caratterizzate e sottolineate da premi e giurie, cominciamo da premi e giurie. I premi dovrebbero essere pochi: al massimo tre, in ordine di merito decrescente, senza alcuna motivazione (il primo è il primo, il secondo è il secondo, il terzo è il terzo, il mondo intero capirà una graduatoria del genere); e altri due "a disposizione" della giuria che potrà eventualmente assegnarli, ma con esplicita motivazione, e senza minimamente interferire nella graduatoria dei primi tre. (Non saranno né un quarto né un quinto premio, e nemmeno un primo bis, o un secondo e... mezzo). Cinque premi per quindici-venti concorrenti non sarebbero certo pochi; e invece si è giunti ad assegnarne dodici-quattordici per trenta-trentadue concorrenti. Perché ciò mirava ad accontentare il maggior numero possibile di aspiranti; e questo è criterio da Esposizioni più o meno Universali, non certo da Mostre d'arte.

La giuria dovrebbe essere costituita soltanto da critici cinematografici. Sono critici letterari a giudicare narratori e poeti, sono critici drammatici a giudicare commediografi e drammaturghi, sono critici musicali a giudicare musicisti, sono critici d'arte a giudicare pittori e scultori, e ciò in ogni concorso che voglia offrire garanzie di serietà ai concorrenti; perché con il film dovrebbe essere altrimenti? Il critico non ha che la sua firma, il suo buon nome; non li metterà facilmente a repentaglio con verdetti frettolosi, superficiali, o addirittura interessati. Potrà, naturalmente, sbagliare; ma sbaglierà in buona fede. e molto poi pagando di persona il suo errore. Il che non si potrebbe sostenere per "delegati" o "rappresentanti" di questo o di quel Paese, di questa o di quella categoria; e nemmeno per chi, giunto a una sua anche chiarissima fama come musicista o scrittore, si trovasse poi casualmente a far parte di una giuria cinematografica.

Si aggiunga ancora come un premio vistoso, dato a un film, coinvolga automaticamente interessi concreti, valutabili talvolta a centinaia di milioni; e si dovrebbe comprendere la necessità di un giudizio al massimo indipendente, competente e responsabile. Si aggiunga infine come la segnalazione di un premio importante possa

autorevolmente incoraggiare un tentativo o addirittura una tendenza in un mondo dove l'affare" per l'affare" predomina per esigenze comprensibilissime, ma tutte e soltanto industriali, commerciali; e si comprenderà allora l'utilità di alcuni punti fermi, di valutazione e di riferimento, additati con coraggiosa spregiudicatezza e con fiducia sincera.

Per giungere a ciò il numero dei giudici deve essere limitato. Cinque, sette al massimo; altrimenti una giuria si trasforma facilmente in un microscopico parlamentino, dove i compromessi si profilano comodi, e le minute accademie possono imperversare. La giuria non deve avere presidente, inteso questi come guida predominante; i lavori dovrebbero essere presieduti a turno da ciascuno dei membri, con semplici compiti d'ordine, a regolare proposte e discussioni. E, infine, la giuria dovrebbe essere internazionale, scelti i suoi componenti fra critici di riconosciuto valore, e unicamente con tale criterio, non badando cioè a pressioni o considerazioni estrance.

Soltanto con questa formula si avrà un collegio giudicante che potrà offrire le massime garanzie. Sbaglierà, ripeto; ma, ripeto, in buona fede. Non mi sembra piccola attenuante, a un eventuale errore.

Limitati i premi, individuate le giurie, rimane il problema della qualità e del numero dei film partecipanti. Già il numero eccessivo è negatore della qualità; e il numero eccessivo determina il moltiplicarsi degli spettacoli, ingenerando stanchezze gravi e non piccole confusioni. (A Cannes, recentemente, si è giunti a proiettare cinque film al giorno). D'altra parte esistono profonde differenze, e non soltanto ambientali, tra la presentazione di un film in una serata e quella in un pomeriggio o in una mattina; fatalmente si suddivide la rassegna in categorie aprioristiche di qualità; non si potranno non avere, per dirla alla sportiva, un girone A, un girone B, un girone C. E ciò è dannoso, ingiusto e dispersivo. Ogni film deve poter fare la sua corsa nelle stesse identiche condizioni degli altri concorrenti; si proiettino quindi i film in concorso soltanto negli spettacoli serali, riservando quelli pomeridiani a mostre retrospettive e personali.

Una intelaiatura del genere, snella ed efficiente, sarà la fortuna di quei promotori che per primi riusciranno ad attuarla. Alla sua base è evidente che sta un criterio di scelta dei film. Ma per le molteplici esperienze recenti è altrettanto evidente quanto sia pericoloso e prematuro affidare quella scelta a commissioni d'accettazione. Una commissione del genere potrà even-

tualmente costituire un punto d'arrivo, non di partenza. Occorre prima rafforzare l'autorità della Mostra, se vuole essere una Mostra d'arte cinematografica; e quella autorità non la si rafforza se non rafforzando l'indipendenza di chi la Mostra promuove. O presidenza e direzione della Mostra hanno una loro effettiva autonomia, e possono allora affrontare i varii problemi con tutta la libertà d'iniziativa del caso, oppure dipendono da organi più o meno ministeriali, e non possono allora non ricadere negli errori del passato.

Ogni governo fa anche, infatti, una sua politica cinematografica, ciò è tanto comprensibile quanto inevitabile. Ma a quella politica servono accordi, cariche, disposizioni, leggi; se deve anche servire una Mostra d'arte, con tutta una minuta occasionale casistica, se ne avrà l'anemia della Mostra, se non peggio; e si avrà anche una riprova di una specifica miopia di quella politica, che, tra l'altro, non può trascurare i più svariati interessi dei produttori.

Questi, a Venezia e a Cannes, devono essere degli ospiti di grande riguardo, perché prescelti e invitati; non devono sentirsi padroni. Qualcuno di essi sostiene, piuttosto grossolanamente, che senza film non si fanno Festival, e che perciò chi dà i film deve essere molto ascoltato. Si abbia il coraggio, finalmente, di non ascoltare chi vorrebbe imporre il suo filmaccione costato centinaia di milioni, e di anteporgli invece il film apparentemente modesto, ma rivelatore d'impegno, d'ingegno; sarà una lezione per tutti, e un sollievo per critica e pubblico.

Si lavori, e molto, fra le quinte (abilmente, con garbo) a far intendere ai piú diversi produttori quale possa essere la loro piú vera convenienza, anche loro malgrado, anche a loro dispetto; saranno suggerimenti preziosi, ribadiranno il principio e l'autorità di una Mostra d'arte, confermati rapidamente dai fatti. Non ci si stanchi di cercare tra i produttori isolati, fra i cosiddetti "indipendenti"; se ne avranno positive sorprese. È tutta un'opera minuta, paziente, disinteressata, quella che deve essere compiuta; e occorre, a tale scopo, lavorare ogni giorno. Bisogna avere molti contatti, anche se apparentemente inutili, bisogna affrontare parecchi viaggi, qualche volta anche a vuoto. Bisogna ricreare, attorno alla Mostra, interesse e fiducia; bisogna riprendere il cammino che fu interrotto nel 1937.

Ristabilita una indiscutibile autorità della Mostra, questa potrà allora, se proprio lo riterrà opportuno, ristabilire anche una vera e propria commissione d'accettazione; ma non mi stupirei che si rivelasse poi pleonastica o inutile addirittura, anche se



Sorrisi littori: il ministro Pavolini accoglie Goebbels, giunto per assistere alla manifestazione cinematografica.

funzionasse con un suo riconosciuto prestigio e una sua indiscutibile e bene accetta severità. La piú vera commissione d'accettazione, per i promotori di una Mostra, dovrebbe soprattutto consistere in molteplici visioni private, nelle discussioni che ne seguono, nei suggerimenti che se ne propongono, nelle rinunce convinte, nei riconoscimenti sereni; nel clima, nell'atmosfera che quei promotori dovrebbero suscitare attorno al loro lavoro; il quale dovrebbe soprattutto risolversi in un aiuto cordiale, offerto a quanti effettivamente lo meritassero.

Ho seguito Mostre e Festival dai loro inizi, ne conosco parecchi retroscena, mi sono più volte rattristato per certe decadenze o certe deviazioni; ma oggi piú che mai credo nella utilità di quelle rassegne, purché vi abbiano un loro predominio le ragioni dell'arte e della cultura. Mi è giunto quindi assai gradito l'invito rivoltomi dalla nuova direzione di Cinema, che con questo numero comincia una sua nuova serie, a esporre alcune impressioni su Mostre e Festival perché, nel caso, ne segua una discussione. Il mio contributo è assai modesto; ma il problema è vivo, importante, e soprattutto non ammette rinvii. Oggi si è ancora in tempo a ridare alla Mostra di Venezia e a dare al Festival di Cannes un'autonomia, un'autorità, un prestigio. Le proposte che mirano a limitare, alternandole, le due manifestazioni, si risolverebbero nel piú vistoso riconoscimento di un grave declino; ed è a questo, che non ci si deve rassegnare,



Gioventú "perduta" nel cinema '54: Prima del diluvio di André Cayatte, film che denota scoperte ambizioni polemiche.

I GIOVANI E IL CINEMA

DI LUIGI CHIARINI

La gioventú, i suoi problemi, le sue crisi, le sue deviazioni psicologiche hanno sempre attratto l'interesse dei registi, ma particolarmente in questi anni travagliati del dopoguerra durante i quali i giovani sono venuti purtroppo sovente alla ribalta della cronaca nera. Ed è su questo aspetto impressionante, ma eccezionale, che è caduta soprattutto l'indagine dei film: da Gioventú perduta di Germi a I vinti di Antonioni a Prima del diluvio di Cayatte, per citarne alcuni tra i più importanti. Le cause di una tale recrudescenza di delitti tra i figli della borghesia vengono generalmente attribuite al torbido clima di un periodo ecceziona. le, che sta fra la conclusa tragedia di una guerra e la terribile minaccia di un nuovo conflitto: i due estremi punti di vista di Germi e Cayatte.

Tesi giusta anche se non approfondita, da parte di Cayatte specialmente, nelle sue più nascoste radici. Ma non è di ciò che mi voglio occupare, sibbene di quella pericolosa generalizzazione (il film di Antonioni in un primo tempo si intitolava I nostri figli) a cui, magari senza volerlo, questi film portano col presentare sotto un cosi fosco profilo i giovani e i giovanissimi: mettendoli in istato di accusa o prendendone le difese non importa. E' sintomatico, per esempio, come nel film di Cayatte l'unico personaggio non coinvolto nel dramma sia il figlio comunista del professore, ma singolare altrettanto è che di esso il regista si serva esclusivamente per strappare qualche sorriso al pubblico con una sfocata polemica contro l'astrattezza intellettualistica, ignara della concreta realtà. Voglio dire che se il problema di certa delinquenza giovanile merita attenzione, esso non soltanto non è quello centrale della gioventú, ma nemmeno tra i piú rappresentativi e importanti, anche se la sua immediata efficacia spettacolare lo ha fatto scegliere cosi di frequente come soggetto di

Il nostro miglior cinema, che si è occupato persino della triste condizione dei pensionati e con Sciuscià di De Sica ha realizzato uno dei più vigorosi film sull'infanzia e l'adolescenza del dopoguerra abbandonata a se stessa e, peggio ancora, finita di deformare nei riformatòri, non ci ha dato un film che centrasse i problemi, gli stati d'animo, la psicologia dei giovani i quali nel loro complesso hanno più diritto di essere giudici che imputati e verso i quali le generazioni anziane mostrano, invece, ancora molte incomprensioni.

Un particolare elogio merita Fellini per aver individuato, nel suo acuto e arguto film I vitelloni, un aspetto diverso della gioventú, sia pure ristretto a un certo tipo di provincia, e averne espresso, con affettuosa comprensione, le malinconiche e ridicole gesta. Anche Emmer in Terza liceo ha toccato l'argomento, ma il suo piacevole garbo non è andato oltre il tradizionale modo di rappresentare una scolaresca, per cui i punti piú felici (come la vicenda dello studente figlio del ferroviere) finiscono per scivolare nella convenzionalità.

E' veramente, quella d'oggi, una "gioventù perduta", come paiono sostenere i film che si propongono di approfondire i problemi della generazione postbellica? La risposta di l.nigi Chiarini è negativa, e vuol costituire la premessa ad una ampia discussione cui invitiamo ad intervenire sopra tutto i più diretti interessati: i diciottenni, i ventenni di oggi.

Credo che il cinema, affrontando i problemi della gioventú in maniera non superficiale, ma con un'indagine attenta e una volontà e capacità di comprensione, non solo avrebbe materia per film di notevole importanza, ma assolverebbe un compito di grande valore, oltretutto, morale e sociale. Capire la gioventú, aiutarla a conoscersi, significa anche rendersi conto della direzione in cui cammina il paese, perché nella vita di questo essa avrà un giorno un peso preponderante.

Certo, per impostare film siffatti occorreno più coraggio e spregiudicatezza di quanto non ne comportino quelli realizzati sino ad ora e una intelligente liberalità da parte della censura, giacché si tratta di toccare gli aspetti piú vivi e generali dell'attuale società. Si pensi, per esempio, alle enormi difficoltà e ai gravi problemi dei giovani che, finiti gli studi, si trovano faccia a faccia con la vita. Quante transazioni sono costretti a subire, quanti ideali devono abbandonare e quante lotte hanno da sostenere per risolvere il problema pratico dell'esistenza! Avrebbero il desiderio e il diritto di far-

si una famiglia, ma spesso un'aspirazione cosi umana e naturale li pone di fronte a drammatici dilemmi: il sacrificio del proprio avvenire, inteso nel senso più nobile, o quello dei sentimenti più belli.

C'è un aspetto, però, forse ancora più interessante: la nostra gioventú è fortemente politicizzata, in special modo la gioventú intellettuale; rendersi conto di questo fenomeno e delle sue manifestazioni concrete significherebbe, tra l'altro, comprendere l'atteggiamento dei giovani innanzi alla società attuale e le cause che tale atteggiamento determinano. I giovani, si sa, portano sempre per loro natura uno spirito di rivolta (e guai se non fosse cosi: una gioventú conformista sarebbe veramente una gioventú perduta), ma bisogna riconoscere che questo spirito, oggi, è meno romantico e disordinato di quanto non poteva essere in altri tempi, perché proviene da una coscienza che la tragedia della guerra ha maturato, se si eccettuano quelle correnti di destra, il cui sincero atteggiamento è pure da intendere, che rappresentano il residuo di stati d'animo confusi — quanti in età ancor tenera sono stati toccati dalle atrocità terribili della guerra civile - o la sopravvivenza di ideali astratti e brillanti nel cielo della retorica.

Gli altri, siano essi cattolici (e se n'è avuto un segno di recente), siano liberali o socialisti o comunisti, sono tutti in posizione di critica più o meno accesa di fronte alla presente società. Sarebbe possibile, per esempio, fare un film che indagasse, obbiettivamente, perché tanti giovani intellettuali e tra i più preparati sono comunisti?

Ed ecco che anche a proposito di questo problema ci si deve domandare se il nostro cinema, nelle circostanze attuali, può servire la verità: compito fondamentale di fronte a tanta propaganda che tende a falsarla, perché solo dalla verità può venire la comprensione e la reciproca tolleranza, solo la verità non offende, anche se cruda.

Augurarsi che si realizzino con questi intenti dei film sui giovani significa augurare che, almeno fra loro, vi sia una migliore e maggiore comprensione e si stabilisca, pur nel disaccordo, quella solidarietà che fa degli abitanti di un paese un popolo e non delle scomposte fazioni in campo.

Smettiamola soprattutto di presentare l'aspetto eccezionale, delittuoso di questa gioventú che, nel suo insieme, è assai piú seria e migliore di quella che l'ha preceduta, di questa gioventú che ha saputo riscattarsi, in gran parte, di colpe non sue, e cerchiamo veramente di comprenderla.

Il protagonista di "VIALE DEL TRAMONTO,, direbbe:
THEY'LL LOVE IT IN POMONA

NON CI SONO RICETTE PER FARE TREDICI

INCHIESTA SUI FILM DI CATEGORIA B

TT.

Poco piú di due anni fa il produttore Fortunato Misiano, cui si dovevano film sul tipo di Santo disonore o Vendetta di una pazza, scriveva su queste stesse pagine: "Provengo dalla gavetta cinematografica. Una lunga esperienza mi ha insegnato che lo spettatore si appassiona soprattutto alle situazioni drammatiche che fanno appello ai sentimenti più elementari... Giorni fa, mentre usciva da un cinema di Caserta, Otello Toso, che ha interpretato la parte di cattivo nel film Carcerato, è stato individuato e apostrofato da gruppi di spettatori. Questo dimostra che i felloni e i buoni dei miei film restano presenti nella memoria e nella fantasia della folla, sono figure dotate di una determinata vitalità artistica... Ritengo del resto che il carattere di ingenuità e la mancanza di voluto artificio che si riscontrano nei miei film siano non solo uno dei motivi del loro successo, ma costituiscano un pregio reale".

Nell'intervistare Otello Toso nel corso di questa inchiesta non abbiamo potuto appurare se l'episodio corrispondesse alla realtà, e del resto la cosa non aveva molta importanza; abbiamo citato la dichiarazione di Misiano perché essa sembra costituire l'estetica della Categoria B. Carattere di ingenuità e sentimenti piú elementari: quando un film ha questi due requisiti è adatto a quello che si chiama lo "sfruttamento in profondità". Termine che richiede qualche parola di spiegazione.

In Italia esistono due maniere di fare un film. La prima consiste innanzitutto nello scritturare un primo attore che costi più di venti milioni; pagare tutti gli altri in proporzione e dare a tutte le spese del film delle dimensioni dello stesso ordine; prepararne un lanciamento pubblicitario in grande stile e fare un buon contratto di noleggio che gli assicuri i cinema di prima visione. L'altro criterio non rinuncia in partenza alla prima vi-



Dapporto in Viva il Cinema! di Baldaccini e Trapani: film, dice il produttore Merolle, sfortunato perché intelligente.



Gaby André e Roldano Lupi in La campana di San Giusto di Amendola e Maccari: un film che non è stato fatto solo per la provincia.

sione, ma punta sullo struttamento in profondità, cioè sulle seconde visioni, cinema di paese, le sale parrocchiali. Un film di questo tipo — ci dichiarava il produttore Enzo Merolle, della Glomer Film — non deve costare più di 70 milioni. " Ma non è detto affatto — aggiunge — che il successo di un film sia in dipendenza del costo. Sono importanti i nomi degli attori, e la mancanza di essi impedisce spesso al film di fare la prima visione, ma il successo è determinato dalla storia, dai sentimenti. I criteri strettamente artistici difficilmente sono accessibili al grosso pubblico; le tesi ardite potranno essere capite solo dal pubblico della prima visione. Ma per essere capiti da tutti occorrono i sentimenti semplici e normali, umani: l'amore, l'amore materno, la fede, la religione, l'onore, la patria. Io faccio sempre il paragone della poesia: vi sono dei grandi poeti che sono accessibili a tutti, altri che si leggono solo a scuola. E ciò non vuol dire che i primi siano meno grandi, anzi non so se non sia più grande la poesia che entra nel cuore di tutti. Noi cerchiamo il pubblico più numeroso".

L'estetica della Categoria B è inattaccabile; si fonda sulle statistiche degli incassi e perciò non fa una grinza. Ma da essa si ricava una semplice e poco confortante conclusione: che in Italia un film di basso costo, prodotto per iniziativa di poche persone, senza grossi nomi di attori, non può essere intelligente. Un film come The Quiet One non è possibile.

« Non che la mia società faccia film solo per la provincia: — precisa Merolle ne La campana di S. Giusto ho fatto ogni sforzo per fare un film dignitoso e di un certo livello artistico; ed infatti apparirà in prima visione. Ma nel contempo ho cercato che sia umano e che vada al cuore di tutti. Proprio perché una volta ho cercato di fare il film "intelligente", originale. Era Viva il Cinema!, una satira dell'ambiente cinematografico e del cinema fatto con le cambiali. Ho speso cento milioni di cast: la Pampanini, Chiari, Delia Scala, Dapporto, la Maxwell, Foà, Riento; non le dico quanta gente. Ma non ha incontrato molto successo. Un film è come un tredici al Totocalcio: non ci sono ricette ».

Perciò, ci racconta il nostro interlocutore, egli ha scelto un semplice criterio commerciale. Poiché difficilmente un film parte per non essere di successo, è meglio contenerne il costo e assicurarsi la possibilità di guadagnare con lo sfruttamento nazionale. I contratti di noleggio vengono fatti con noleggiatori indipendenti regionali perché in tal modo il rischio viene diviso nelle varie regioni e la possibilità che il noleggio non riesca a far fronte ai propri impegni viene diminuita.

Si sa come viene organizzato un film di questo tipo: appena pronto il soggetto, e qualche volta un trattamento, alcuni esperti, specializzati esclusivamente in questo mestiere, fanno il giro dei noleggiatori regionali e cercano di collocarlo. Un certo numero di noleggiatori — i piccobi noleggiatori sono molti e si fanno una certa concorrenza tra loro per procurarsi film — sarà interessato alla cosa e anticiperà in cambiali i minimi garantiti accordati al film. Di solito in tal modo il produttore riesce ad avere almeno il 40 % del danaro necessario per finanziare il film. Starà alla sua abilità il riuscire a convertire in danaro liquido gli effetti che gli sono stati rilasciati, oppure girarli in pagamento agli stabilimenti o ai collaboratori. Naturalmente le banche non scontano facilmente tali cambiali ed allora la piccola produzione ricorre spesso allo "sconto privato", come si dice in linguaggio fiorito, cioè agli strozzini. A costoro si paga normalmente un interesse del 3 % al mese, se il produttore offre

Colore locale in Finalmente libero! di Amendola é Maccari, con Dapporto. Un'altra scena di La campana di San Giusto: anche Trieste fa cassetta.





sufficienti garanzie di serietà, altrimenti — e qui entriamo nel campo delle voci non controllabili ma insistenti — si giun-

ge al 50 o al 60 % annuo.

Talvolta i noleggiatori hanno fatto i loro conti male e non riescono a guadagnare neppure la cifra che avevano assicurato con il minimo garantito, e rischiano di affogare. Per questo i produttori preferiscono in questi casi distribuire il film regionalmente, cioè fare dieci contratti diversi, uno per ogni zona di distribuzione. Si è venuta perciò creando una particolare via, propria del film di categoria B: ai piccoli produttori indipendenti corrispondono i noleggiatori regionali, a questi gli esercenti della seconda visione e dei cinema di paese. Ma prima di recarci ad indagare sul noleggio abbiamo chiesto a Merolle la sua impressione sull'andamento dell' attuale crisi dell' industria cinematografica: chi si trova nei guai peggiori, la grossa industria o la piccola produzione?

« Tutt'e due — risponde Merolle. -L'industria grossa sarà sempre in passivo. Quella piccola dovrà sempre lottare per aver sbocco fino a che in Italia vi sarà la concorrenza indiscriminata degli americani. Gli esercenti prendono stupidamente qualsiasi film americano pur di poter avere i grossi film capo-gruppo; e cosi le case americane riescono a collocare qualsiasi prodotto. E noi no. La produzione non può lavorare serena e tranquilla ». E rispondendo ad una nostra insistenza: « Non c'è dubbio che la produzione dovrà diminuire; ma soprattutto dovranno calare i costi. Certa gente si è fatta un'idea sbagliata del cinema, pensa che il produttore sia una vacca da mun-

gere ».

Le dichiarazioni che ci interessavano sono concluse; ma pensiamo alla parte della nostra inchiesta che riguarderà il lavoro dei registi e chiediamo particolari sull'argomento. « Faccio tutto da me — risponde testualmente Merolle — Voglio partecipare a tutto. L'ultima volta che non l'ho fatto, male me ne ha colto: parlo di Viva il Cinema! Sapete com'è: l'occhio del padrone ingrassa il cavallo». E



Una produzione B in costume: La prigioniera di Amalfi, di Giorgio Cristallini.



Otello Toso ha ventidue anni di carriera per un complesso di cinquantasei film, alcuni fra i quali importanti. Si è declassato accettando d'interpretare qualche film per Misiano.

noi, pensando al cavallo-regista, annotiamo le ultime parole. È l'annuncio che il prossimo film si chiamerà Cuore di mamma, sarà interpretato da Toti dal Monte e da Giacomo Rondinella e diretto da Capuano. Nell'uscire riusciamo a dare una occhiata indiscreta ad un preventivo: 46 milioni.

I noleggiatori che abbiamo incontrato ci hanno in gran parte confermate le notizie raccolte: come essi diano dei minimi garantiti basandosi su un soggetto e siano costretti ad anticipare danaro ai produttori per la necessità di procurarsi i film. « Esiste una certa concorrenza tra noleggiatori, e noi abbiamo bisogno di film - ci racconta Romualdo Farinelli, noleggiatore del Veneto. - Delle volte questi piccoli produttori si accontentano di piccole somme, perché non sono riusciti a chiudere in tutte le zone, cioè a collocare il film in tutta Italia. Una volta uno si è accontentato dell'anticipo per stampare la copia. Un'altra volta avevo dato un anticipo di tre milioni e mezzo in cambiali; poi il film ne ha realizzati meno di due ed io, per evitare che le cambiali con la mia firma andassero in protesto, ho dovuto rimetterci di tasca mia».

Anche Farinelli ci parla della concorrenza americana: « Vendono a prezzo piú basso », dice. E poi aggiunge: « È un mestiere difficile: noi ci troviamo tra l'incudine e il martello. Tra il produttore che ci vende un prodotto ancora da fabbricare e che non sappiamo se sarà buono o cattivo e l'esercente che è padrone assoluto. Noi facciamo un contratto in cui l'esercente si impegna a proiettare un certo film per alcuni giorni. Prima del previsto l'esercente smonta il film e lo sostituisce. Che cosa posso fare? Fargli causa? E perdere il cliente? No, io gli devo ancora noleggiare dei film. Non avete idea di quali furberie occorrano nel nostro mestiere. Per esempio, per sapere se un film sarà o no commerciale, io leggo la segnalazione del Centro Cattolico. Se il film è classificato "per tutti" sono

sicuro che renderà bene in provincia, nei piccoli paesi ».

Il discorso si sposta rapidamente su un altro argomento, che pure ci sta molto a cuore: il gusto del pubblico e le sue preferenze. Come è noto una rivista tecnica ha recentemente pubblicato una statistica del rendimento dei film in rapporto al titolo. Quali sono i titoli che costituiscono un richiamo? La parola "amore" assicura, non fa piú cassetta, mentre invece sembra che ottime siano le parole "figlio" e "figlia", che bene riassumono quel complesso di sentimenti di sicuro effetto cui accennava il produttore Merolle. Nel campo invece del tragico un buon successo ha la parola "vendetta". Come si vede, dai tempi delle Due orfanelle o di Storia di una sedotta le cose non sono cambiate.

« Il titolo deve innanzitutto essere chiaro - spiega Farinelli. - Tre anni fa la Warner Bros ci presentava Johnny Belinda: film di sicuro successo, ma, obiettammo, il titolo non è molto adatto per l'Italia. Prima di tutto il pubblico non vuole un titolo di cui non sa l'esatta pronuncia; figuriamoci poi un nome, il quale per di più non lascia capire subito se si tratta di un uomo o di una donna. La Warner Bros rimase della propria opinione. Il film esce a Verona; esito normale, nulla di straordinario. Poi a Vicenza: idem. Allora mi arrabbio. Vado a Belluno e faccio stampare dei rappezzi che attacco sotto ai titoli nei manifesti: Storia di una muta. Incassi tripli del previsto. Venni poi à sapere che un esercente di un'altra città aveva avuto un'idea analoga correggendo il titolo in La figlia della muta.

« Che c'entrava la figlia? » interrompiamo.

« Nulla — dice. — A Civitavecchia una volta Vortice non attaccava. Allora, senza aver visto il film, lo feci diventare Sacrificio di figlia. Poi scopersi che era il sacrificio di una madre. Credete a me, il cinema è sempre baraccone da fiera ».

Questa sorprendente dichiarazione, fatta da un uomo di esperienza e di cultura, che pure sa benissimo che il cinema vero è un'altra cosa, ci ha dato l'idea esatta dei film minori. « No — ci dice ancora Farinelli, rispondendo a una nostra domanda, — non esiste la possibilità di un sano artigiano, sia pure con intenti popolari. Il cinema fatto in questo modo è solo speculazione e strozzinaggio. La via d'uscita è nelle cooperative, nelle produzioni indipendenti sul tipo del Piccolo fuggitivo ». Ma non ci nasconde che le difficoltà sarebbero innumerevoli.

Avendo dinanzi agli occhi questo quadro poco confortante di gran parte della produzione italiana, siamo andati ad incontrare Otello Toso. Fino a quel momento avevamo per lo piú parlato con industriali o commercianti del cinema; cominciavamo ad incontrare ora la parte artistica. E c'erano delle buone ragioni per iniziare da Otello Toso: perché si tratta di un attore indubbiamente ottimo, con 22 anni di carriera sulle spalle, l'esperienza di 56 film, il primo dei quali fu 1860, di Blasetti. Toso fu prima della guerra un attore di primissimo piano, ed ora recita nei film di categoria B, senza per questo avvilirsi. « Mi sono declassato perché ho fatto la piccola produzione dichiara. - Nell'immediato dopoguerra,

nel '45, partecipai alla ripresa del nostro cinema: feci Due lettere anonime, di Camerini, con la Lux. Poi mi trovai in difficoltà e feci qualche film con Misiano. Da allora non son piú ritornato a ruoli importanti nei grandi film. Dicono che declasso il film perché ho fatto dei film con Misiano. E non pensano quanto è difficile salvarsi quando non hai un personaggio, non hai un grosso regista, non c'è il film, il personaggio non ha anima, non è costruito. Io, quando ho fatto i film con Misiano, poi potevo chiudere baracca ». « Ma come si lavora — chiediamo — in un film di categoria B? ». « Sapete che cosa significa la sicurezza di un prodotto? Tutto cammina; si ha la sensazione, talvolta sbagliata, di aver a

che fare con un buon film. Ti senti protetto e insieme ti senti una certa responsabilità. Invece senti subito il film fatto solo perché hai bisogno di soldi. Non senti più la responsabilità, e dapprima ti arrabbi e dici chi me l'ha fatto fare, poi ti adagi e lasci che le cose vadano. Una volta, prima delle elezioni, non c'era lavoro in giro e firmai un contratto: Cuore di spia. Sapevo di che si trattava, non avevo fiducia, non mi preparai, non lessi il copione. Andammo a Napoli e cominciammo. Io ho ormai una certa esperienza e capii subito quale sarebbe stato il risultato sullo schermo della roba che stavamo girando. Lavoravo a malincuore, pensavo che mi rovinavo, ma mi servivano i soldi. E cosi giurai a me stesso di non mettere piede in proiezione. Se non che una sera vedo la troupe che si avvia verso un cinema per vedere il materiale. Un'attrice mi chiede di accompagnarla. Io non volevo entrare, ma giunto li, preso dalla smania, entro. Il giorno dopo feci le valigie e partii. Lei non ha un'idea di che cosa sono a volte delle produzioni. Ci sono registi... inventati, e gente in buona fede, ma che pensa agli affari ».

Il discorso si sposta ancora una volta sull'organizzazione del cinema italiano. « Io stamane pensavo — continua Toso — che il cinema va cosí perché non ci sono in mezzo industriali settentrionali. Tante piccole produzioni fanno i film per speculazione, tutto il cinema italiano è speculazione, ed è anche giusto perché non si può pretendere che la gente che caccia quattrini lo faccia per beneficenza. Ma lo sapete come si organizza un film? — (è l'ennesima volta che ci viene spiegato). - C'è della gente che va in giro con un copione fino a che trovano un pollo qualsiasi e fanno l'affare. No, non esiste l'onesto piccolo artigiano del cinema ».

E tale sembra l'opinione più diffusa: che gran parte del cinema sia su basi speculative. « Il' cinema è in mano loro — conclude Toso. — Senza costoro non vi sarebbe cinema in Italia ». Eppure non siamo ancora convinti. Commercio, piccola industria, affari certamente e non arte, su questo punto siamo d'accordo. Ma i registi che si dedicano a questi film, come vi si accostano? Sono veramente convinti della loro opera oppure vengono continuamente a compromessi con i produttori? Raccoglieremo le loro dichiarazioni; e speriamo di poterne trarre delle conclusioni confortanti.

RICCARDO REDI FABIO RINAUDO •



Sforzo di ricostruzione ambientale per Le campane di San Giusto.

UN PITTORE CINEASTA RISCOPRE LA SUA CIOCIARIA

Per la prima volta, nella storia del cinema italiano, è stato affidato ad una sola persona il compito di sovrintendere al colore, alla scenografia ed ai costumi di un film: si tratta di Domenico Purificato, che ha collaborato con De Santis per "Giorni d'amore".



Marina Vlady è Angela, la protagonista di Giorni d'amore.

" Perché non si affida a pittori, a pittori nostri, la creazione di bozzetti per scenografie, e perché non li si fa lavorare con gli architetti e scenografi?" Cosi scriveva nel 40 Giuseppe De Santis su Cinema. E, nello stesso anno, Domenico Purificato, esaminando i rapporti tra " Pittura e cinema" osservara a proposito del colore: "Si è indotti ad augurarsi fiabe meravigliose interpretate da persone vere nell'atmosfera favolosa e quasi sognata che sanno creare talvolta i colori del cinema". E più avanti: "La nostra idea insomma è che il colore del cinema, cosi com'è oggi, se pure antipittorico e crudo, può ben valere quando si voglia con esso creare una atmosfera di favola. Tanto più la favola potrà apparire sognata e nella sua luce di irrealtà, quanto più i colori saranno vivi, puri, semplici, infantili".

A distanza di quattordici anni, l'esortazione di De Santis e le idee di Purificato vedono la loro realizzazione in Giorni d'amore, che è stato appunto girato con la collaborazione di art director, vorremmo dire, del noto pittore e che, pur nella sua precisa ambientazione di tempo e di luogo, contiene gli elementi suggestivi di una favola realistica.

(Sarà interessante, a quest' ultimo proposito, raffrontare il Miracolo a Milano di De Sica con quest'ultimo film di De Santis. In entrambi l'occhio della camera non è stato puntato in modo da scavare nella cruda realtà dei personaggi e negli ambienti della loro esistenza, ma ha guardato

al di là di un certo confine, che potremmo definire documentaristico, per render vive le figure in un clima narrativo ricreato da registi che hanno inteso simbolicizzare la materia ispiratrice).

Esiste indubbiamente in Italia un problema di giovani coppie che trascinano per anni la loro posizione di fidanzati ufficiali in attesa della posizione o, anche, cercando di raggranellare con pazienti risparmi quel danaro necessario per metter su casa, per acquistare quell'abito bianco, quel vestito scuro, quei confetti, o per avere la possibilità di imbandire un pranzo di nozze a numerosi invitati. De Santis però non ha inteso polemicizzare il problema o, meglio, non ha voluto renderlo in termini aspri di denuncia e ha desiderato rendere evidente, pur trasfigurandolo in un tono elegiaco, il lato umano della storia di due giovani i quali, alla lunga attesa, oppongono la loro decisione di innamorati ardenti e risolvono con la fuga il problema del matrimonio, dispendioso sia per il peso rituale della tradizione sia per la loro precaria situazione economica.

La vicenda è stata ambientata in Ciociaria, la terra che non è Meridione ma è già Meridione, e dove venne girato, come si ricorderà, il terzo film di De Santis Non c'è pace tra gli ulivi. La troupe questa rolta era molto omogenea da un punto di rista anagrafico: oltre infatti al regista, nuto a Fondi, sono anche ciociari lo scrittore Libero de Libero, lo sceneggiatore Elio Pietri, l'attore Mastrojanni, l'aiuto

regista Savona e, naturalmente, molti attori presi dalla vita.

Anche Domenico Purificato è nato a Pondi. Questa comunanza di origine ha una sua importanza perché senza dubbio ha giocato positivamente nell'elaborazione dei personaggi e nella visione dei loro problemi, nello studio dell'atmosfera e dell'ambientazione, nella puntualizzazione di definiti stati d'animo, nella resa interpretativa, nello svolgimento del racconto. In breve, nella realizzazione del film.

Soprattutto fondamentale ci sembra la partecipazione del pittore Purificato, il quale alla Ciociaria e alla sua gente si è quasi esclusivamente ispirato per le sue opere pittoriche. Trattandosi di un film a colori, e si sa quanta importanza Purificato attribuisca alla tavolozza, ci sembra che l'esame del suo lavoro sia essenziale per la comprensione critica di Giorni d'amore.

Del colore nel film Purificato si era già occupato in una puntata del suo saggio, già citato, su « Pittura e cinema » e recentemente aveva puntualizzato quei concetti in un articolo apparso nel volume Le belle arti e il film, pubblicato nel '50 come " quaderno" della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. Egli, oltre ad aver ideato scenografie per spettacoli teatrali, aveva collaborato quale costumista a Roma città aperta di Roberto Rossellini. Ma questa di Giorni d'amore era per il pittore la prima esperienza nel campo del colore cinematografico e, malgrado la sua preparazio-

























Galleria di personaggi attraverso i figurini per i costumi ideati da Domenico Purificato: da sinistra a destra, Concetta, Loreta, il seminarista, Francesco, nonno Pietro, Teresa, nonno Onorato (foto 1 a 7); un altro armonioso atteggiamento di Marina Vlady (foto 8); bozzetto di Purificato per la stalla di Angela (foto 9); modellino per la ricostruzione del vicolo in teatro di posa (foto 10); una scena d'insieme nel vicolo, ricostruito non senza ricorso ad audacie architettoniche (foto 11); sapore paesano di un interno (foto 12).







Personaggi contadini di Giorni d'amore. Il-primo a destra è Giulio Cali.

ne teorica e pratica, Purificato non esita a definirla "avventura".

In una serie di appunti, annotati dal pittore durante la lavorazione del film, abbiamo veramente conosciuto il dramma di un artista alle prese con una tecnica a lui sconosciuta, a contatto con un materiale cosí diverso dai tubetti dei colori, dalla tela e dai pennelli (un materiale che non dava subito i suoi risultati, ma li conservava per piú tardi — nel buio di una sala di proiezione -, quando i colori sognati non restituivano l'immagine voluta) alle prese con quei mezzi meccanici che una volta furono definiti insuperabile ostacolo alla qualificazione artistica del cinema. Ma l'arte è lungo studio e molto amore. Le ricerche sull'uso delle luci e della " gelatina", sul trucco degli attori, sui colori dei castumi, su quello del mare e delle montagne e dei fichi d'India e del lago e del mare, tutti i problemi grandi e piccoli necessitavano l'abilità, la pazienza e la volontà di rendere la maggior parte delle note cromatiche offerte dalla natura. "Nessuno di certo potrà accusarci di aver camminato ad occhi chiusi", commenta Purificato alla fine della sua fatica.

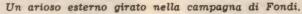
Il problema del film a colori non sembra affatto risolto fino ad oggi. Abbiamo visto opere di sicuro impegno, ma solo raramente si è giunti a momenti artisticamente espressivi. È davvero imperioso il "richiamo alla pittura" verso la quale, dice Purificato: "il cinema sente una vocazione ed una soggezione tanto vive che ancora non gli viene concesso di emanciparsene. E l'emancipazione gli è difficile soprattutto perché il mezzo meccanico di riproduzione del colore è ancora tale che

lo separano da Tiziano e dal colore veneto i mille e mille chilometri che dividono la terra dalla luna".

Ed è stato appunto con questo fine, avvicinare cioé il cinema alla pittura, cercando di rendere fuzionalmente artistici e non solo decorativi i colori, che Purificato ebbe ad iniziare il suo lavoro.

Fin dall'inizio, in particolare, l'impegno era di " ottenere colori costantemente scanditi, definiti, organizzati e in stretto rapporto pittorico con i colori vicini, colori che siano innanzi tutto colori, il più possibile lontani da compromessi e incertezze chiaroscurali, e anzi qua e là rivolti ad impegni addirittura luministici". « Questa specie di favola di De Libero, De Santis, Puccini e Petri deve a mio avviso - annotava Purificato - preoccuparsi di acquistare volume e profondità fino al momento in cui essa, prendendo l'avvio della realtà vi rimane dentro, oltre quel punto è bene sia una narrazione con poco corpo, fresca di colori, luminosa, direi irreale in taluni momenti. Così la vedreï risalta coloristicamente ».

La materia offerta al pittore era molto riva e ricca, tanto che bisognava dominarla sapientemente. " Decisamente questo popolo ama il colore, ha l'abitudine al colore, non teme il colore che una luce viva nei giorni di sole arroventa e può fare anche indiscreto. Se userò — si chiedeva preoccupato Purificato - se userò come credo il rosa e l'ocra di certe facciate, nelle scene, o il giallo e l'azzurro e il viola di certi fazzoletti e di certe camicette, nei costumi, chi crederà che questi siano colori presi dalla realtà, e non piuttosto che un pittore, per un suo particolare temperamento o mania o eccentricità coloristica, non abbia voluto deliberatamente far tutto colore? Se appenderò sotto una finestra bianca come usano in questi paesi, una treccia di pomodori fiammanti, non si dirà che ho





voluto fare dell'estetismo? E non si dirà altrettanto, se ripeterò su un muro che finga, come ho visto, le tessere di un "opus reticolatum", il gioco fantasioso di colori che un inconscio carrozziere ha fatto inavvertitamente, nel provare le vernici variopinte con le quali dipinge i suo carri agricoli?".

La sinfonia della gamma coloristica è cosí piena che bisogna organizzarla e renderst conto esattamente di ciò che la pellicola potrà assorbire e restituire in proiezione. È necessario perciò che si prepari un test, si faccia un esame alla macchina da presa. Su idea di Purificato viene preparata una parete a larghe zone colorate, quasi una grandissima colorazione astratta e su ogni colore viene studiata la reazione e notata la possibilità dei singoli colori in modo da poterli armonizzare con i costumi. Inoltre Purificato vorrebbe fare esperimenti sulla luce, vorrebbe spingersi in cento tentativi, ma purtroppo la produzione di un film ha un suo ferreo ruolino di marcia. Si realizzano comunque inizialmente molti provini ed esperienze. Alcuni non sono positivi e deludono De Santie, l'operatore Martelli e il pittore. È una battaglia tuttavia che bisogna vincere e i tre polemizzano, discutono, si arrovellano. Giorni d'amore non è stato un film scorrevole; l'impegno del regista, dell'operatore e del pittore era quello di gente abituata, nei rispettivi campi, a fare sul serio. La non facile contentatura era lo stimolo piú vivo. Per Purificato era un immenso affresco da dipingere, da equilibrare nei suoi spazi e nei suoi volumi.

Un affresco nel quale i personaggi dovevano assorbire un loro ruolo primario. " I costumi — dice il pittore — sono i colori della tavolozza di cui dispongo; una tavolozza preparata a puntino per allestire quadri ai quali il regista darà il suo ordine definitivo". Un ordine narrativo, bisogna

Un'altra scena d'esterno.





Marcello Mastroianni e Marina Vlady. Anche il gustoso stuoino è di Purificato.

aggiungere, nel susseguirsi delle scene e delle sequenze nelle quali i protagonisti, come "colori", dovranno muoversi, distinguersi e nello stesso tempo imporsi cromaticamente pur armonizzati con il resto.

Cosí, preparati sulla carta i bozzetti, si scelgono i costumi. Li si acquistano usati, sul mercato popolare di Fondi, non soltanto in base alle idee di partenza, ma anche secondo i suggerimenti piú immediati indicati di volta in volta dai vestiti scelti. La preparazione di alcune maglie, di " pellegrine", di calze viene affidata a donne del paese le quali eseguiscono - con la loro tradizionale tecnica - il lavoro servendosi di lane i cui colori sono scelti dal pittore, inseguito e ricercato in ogni parte del paese dalle donnette eccitate di lavorare per il cinema e desiderose di far controllare al pittore il lavoro svolto, di chiedergli consigli. I vestiti usati, provati sugli attori, rendono più di quelli, pur belli, fatti su misura. " Talvolta - commenta Purificato — è dunque l'uso che fa l'abito e gli dà il tono".

Ma finalmente tutto è pronto per il giro di manovella. Entrano in campo il regista s'operatore. Il pittore affida loro i suoi colori, i suoi impasti cromatici. "Al regista passo una tavolozza non ferma nei suoi valori elementari, nei suoi accenti naturali, come di colore che esce dai tubetti allo stato puro, ma una tavolozza pronta nelle sue sfumature, e potremmo dire nei suoi impasti.

Egli muoverà questi colori secondo una sua logica; la logica di un'azione ovvero delle azioni che determinano il suo racconto. Così la mia logica, quella del colore, si disancora dalla sua autonomia compositiva, per sottoporsi ad una rimestata, ad uno svolgimento. All'operatore affido quel tanto di autonomo che ancora mi resta: il colore dei costumi, delle cose, degli ambienti che io ho voluto e disposto; il colore che ho scelto per ogni cosa, che sovente ho forzato, arricchito e fin cambiato con il pennello". Purificato è emozionato, teso in una curiosità preoccupata, simile a quella

degli scultori che attendono il risultato della colata, dei ceramisti che attendono la risposta dal forno. "Questa è la trepidazione più grande, forse l'emozione più viva di questo mio lavoro! Il pensiero di cosa mi restituirà l'operatore di ciò che gli ha posto dinnanzi, se le sue luci spietate (le luci del cinema) inizieranno a folgorare le cose, a frugare gli angoli, a esaltare ogni colore? Sento che il mio lavoro è affidato per la quasi totalità a lui, a questo personaggio autoritario il quale può fare dei miei colori ciò che vuole, anche renderli sordi e inerti laddove cantavano armoniosamente. Mi sembra di essere condannato a mordermi le mani. E cosa mi restituirà quel misterioso, complicato, gelido organismo che è la macchina da presa? ".

Si gira. Il lavoro del pittore è necessario per "aiutare la natura a cantare", come dice Purificato. Nel corso di alcune riprese in esterni non è possibile intervenire ed è necessario abbandonarsi all'armonia prestabilita degli elementi naturali. Viene steso qualche panno ad asciugare, innalzato un cartellone pubblicitario, infoltite le siepi di verdi o gialli, ma il paesaggio rimane. Quando invece si tratta di modificare il paesaggio, il compito del pittore ha tutto il modo di divenire determinante. Come quando si trattò di preparare un fosso lungo piú di cento metri e largo otto, di innalzare due capanne alte quattro metri, di servirsi di piantagioni posticce.

Il primo materiale girato è soddisfacente. Ma bisogna ancora migliorare. Tuttavia Purificato è ottimista, considerati i risultati cromatici ottenuti. "Il rosso della maglia di Mastroianni (che il pittore aveva abbassato di tono dandogli, sul corpo stesso dell'attore, folte pennellate di nitrocellulosa) è risultato solido e vero. Nella sequenza del "campo dei cocomeri" quel rosso quando appare è la punta massima, il colore centrale, il pernio della macchia coloristica. Intorno circola, si muove e si scioglie il giuoco, che direi subordinato, degli altri colori. Nella sequen-

za delle "donne al lavatoio" lo stesso giuoco prende avvio dal vestito della Vlady: una maglia di un bel rosa schietto e una gonna verde cinabro. Questi colori sono al centro dell'inquadratura; danno il "la" a tutta la gamma circostante. Intorno alla Vlady si sciolgono agevolmente i gialli, gli arancioni, i celesti, i rosa, i bianchi, i grigi, gli svariati verdi e tutti i colori disseminati nel quadro".

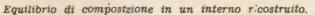
I dubbi, tuttavia, suscitati dall'incontentabilità, dalle esigenze di una perfezione forse irraggiungibile, persistono nei primi giorni di lavorazione. De Santis, celiando, dice che Purificato e Martelli passano, come Picasso, da un periodo blu a un periodo giallo, a un periodo rosa. Di pari passo con l'avanzare del lavoro si presenta il problema dell'unità coloristica del film, nella somma delle inquadrature e delle sequenze girate in ore diverse, con diversa illuminazione o esposizione. Purificato non crede nelle future correzioni di stampa, e cerca di puntare la sua attenzione sull'armonico svolgimento del racconto cromatico. Ma le prime scene girate ormai dovranno subire una operazione tec-

Abbiamo visto Purificato al lavoro, entusiasta o come egli stesso dice "divertito". "Poter curare la scenografia - confessa, - cioé concepirla, seguirla nella realizzazione, darle un ritmo e infine armonizzarla nei colori, è forse per me la cosa piú divertente di questo lavoro. Abbiamo dovuto adattare un locale di recente costruzione a stalla. Fatta la mangiatoia posticcia, chiuso con un muro uno dei lati, approntati quei piccoli elementi che caratterizzano una stalla, abbiamo trascorso due giorni di infantile beatitudine a colorare ogni centimetro quadrato di spazio. Libero De Libero, vista la cura e la gioia del nostro lavoro, ha detto a De Santis che nel preparare la stalla mi ero sfogato del periodo di inattività di pittore cui mi aveva costretto il lavoro per Giorni d'amore. Ho veramente curato la stalla come se fosse un quadro". All'euforia pittorica di

alcuni momenti corrisponde la curiosità culturale di rendere cinematograficamente tracce di antichi lavori esistenti nelle case di Fondi, abitazioni di poveri contadini. De Santis trova che le pareti di quelle casette hanno un colore intenso simile a quello degli encausti pompeiani e afida a Purificato L'art romain edito di Skira. Anche il pittore trova una notevole somiglianza tra i due sistemi coloristici, e, quando si tratta di preparare la cucina di Angela, i muri vengono pitturati in modo che risaltino i colori netti, scanditi e vivi, " colori, colori" — come dice Purificato.

Gli esterni del film sono girati quasi tutti a Fondi. Ma le necessità dell'azione richiedono la costruzione di un vicolo in teatro di posa. Purificato elabora una scenografia che permetterà di vedere le abitazioni prospicienti dei protagonisti sia che si inquadri da un lato sia dall'altro del vicolo. La facciata di una casa viene ricostruita con una curva che ricorda il borrominiano oratorio di S. Filippo alla Chiesa Nuova di Roma. La facciata di un'altra invece viene realizzata con una curva opposta. Audacie che avevano una loro necessità per la buona narrazione e presentazione degli ambienti. Durante la lavorazione del film capita sotto gli occhi del pittore, immerso nella sua " avventura con il colore", un'intervista di Genina, il quale a proposito di Maddalena tra l'altro diceva: - E mi sono anche accorto che normalmente noi non vediamo i colori, o almeno non li vediamo tutti. Li vede però la pellicola e, quando va in proiezione, i colori balzano fuori da tutte le parti: non ti eri accorto che c'erano eppure ci sono. Il colore è un vero castigamatti -. La dichiarazione di Genina sorprende Purificato il quale commenta: - Mi accorsi cosa siynificasse per me la professione di pittore il giorno che riguardando un paesaggio a me consueto nell'infanzia, lo riscoprii diverso da quello che era stato sempre per me. Lo rivedevo con l'occhio del pittore, abituato a cogliere altri valori, direi altri aspetti e altre significazioni, che non quelle usuali. Ne guardavo ora l'architettura spaziale e i motivi coloristici, non più l'albero come albero, la montagna come montagna, la casa come casa. In questo modo diverso di vedere la realtà oggettiva, cioé quella realtà di un tempo, consisteva l'abitudine contratta nella mia professione di pittore. Genina, affermando ciò che ha affermato, ha indubbiamente denunciato (e va reso merito alla sua ingenuità) una sua assoluta non conoscenza e la sua nessuna dimestichezza con i colori. L'occhio abituato vede, invece, i colori nelle loro graduazioni e passaggi, sfumature, riflessi, mutevolezze dappertutto, direi anche là dove i colori non ci sono. Se mai - continua Purificato — è proprio la macchina da presa uno strumento troppo freddo e la pellicola una materia troppo poco sensibile, perché si possa considerarli capaci di rendere tutto ciò che è nella realtà. Certo chi si accosti al colore senza una conoscenza anche approssimativa e soprattutto senza una vera e propria sensibilità coloristica, si vedrà sgusciare dalle mani quanto crede di aver afferrato e dominato in fatto di colore. E allora il colore sembrerà un " castigamatti" davvero; ma chi, per contro, abbia dimestichezza con il colore si accorgerà che invece i colori ci sono sempre, che sono dappertutto e li vedrà tutti, nelle infinite gamme, e rimarrà se mai spiacevolmente sorpreso quando, invece, non li ritroverà nella proiezione. Dal che potremmo trarre motivo per consigliare a chiunque si accingesse a realizzare un film a colori, di avere innanzitutto cura di abituare l'occhio alla indagine e alla felice molteplicità e varietà dei colori che sono nella natura. Solo chi abbia fatto del suo occhio qualcosa di molto più sensibile della macchina da presa, s'avvedrà che il colore è un "castigamatti" non per prodigalità, ma per avarizia e insensibilità: sia dunque il nostro occhio più sensibile della macchina da presa.

Indubbiamente Purificato ha le sue ragioni. E pensiamo che un pittore a fianco del regista possa essere un elemento determinante per la serietà e l'approfondimento con cui il film potrà essere realizzato. Giorni d'amore in questo senso, è stato davvero un film d'avanguardia: De Santis ha spezzato il ghiaccio. Ci auguriamo che, seguendo il suo esempio, i contatti tra cinema e pittura vengano incoraggiati sul piano pratico e almeno nel campo del colore; questo è il momento adatto. Se gli specialisti tecnici del colore cinematografico hanno finora ottenuto risultati che solo raramente hanno soddisfatto non diciamo le esigenze artistiche ma il gusto, non c'è dubbio che l'apporto futtivo dei nostri artisti renderebbe per lo meno intellettualmente interessanti i film girati in collaborazione con Maccari o Mafai o Guttuso, tanto per fare i primi nomi. Probabilmente da simili contatti potrebbe nascere l'opera d'arte, certamente si stimolerebbe la ricerca, si rinnoverebbero gli adusati clichés.





LUCA PONTE

IL MIMO TATI LEGGE GLI UOMINI

Non è facile, al primo incontro, riconoscere lacques Tati.

In stazione, dove eravamo andati a riceverlo per dovere professionale, scese dall'Orient Express un signore che in comune con lo spericolato postino di Jour de fête e il compitissimo M. Hulot aveva soltanto la statura imponente. Sul viso grassoccio e cotto dal sole spiccavano due occhi vivissimi e attenti, e i capelli brizzolati e le rughe della fronte contrastavano stranamente con il passo giovanile ed elastico.

Poteva essere. uno "sportman" inglese in vacanza o un campione di tennis sul viale del tramonto; e per un momento ricordammo vecchie fotografie del grande Tilden. Vicino a lui la moglie, una giovane donna bionda e graziosa alla quale, nell'avviarsi verso l'uscita, Tati mise familiarmente un braccio sulla spalla; intorno la gente non riusciva a capire chi fosse quel maturo signore che procedeva attorniato da un gruppetto di persone, bersagliato dai lampi dei fotografi e dalle domande di qualche giovanetto armato di taccuino.

All'uscita, durante l'inevitabile sosta al microfono della RAI, si formò il solito cappannello di curiosi, ma la notizia si sparse soltanto dopo qualche minuto. Fu un giovane fattorino che s'appoggiava con indolenza ad una bici-

cletta ad illuminare gli astanti:

«Ma è Jack Tetil» (e disse proprio cosi: Teti, con una pronuncia masticata che avrebbe provocato l'invidia di un oxfordiano di stretta osservanza). Lo ritrovammo il giorno dopo sul palcoscenico del Teatro dell'Arte mentre provava alcuni numeri per una trasmissione televisiva. Il distinto signore in giacca sportiva s'era trasformato in un individuo saltellante che sudava copiosamente sotto un pesante maglione grigio.

Il suo repertorio doveva essere ancora quello con cui, prima della guerra, si guadagnava da vivere nei "music-halls" di mezza Europa (Italia compresa: nel 1938 lavorò al Casinò di San Remo e a quello di Campione): il portiere di calcio, il pugilatore, l'uomo in tram, il tennista (ai nostri tempi e cinquant'anni fa), il pescatore, il cavallerizzo da circo. Senza essere eccezionali, erano pantomime divertenti, ricche di " humour"; come mimo, Tati non va molto al di là di un'imitazione ironica della realtà senza ambizioni di stile né presupposti di carattere intellettualistico: non ha insomma né la genialità drammatica di Marcel Marceau né l'estro mobilissimo di Etienne Decroux, per non fare che i nomi di due artisti visti recentemente a Milano. È cioè sul piano di un semplice e cordiale " divertissement " e il fatto che i suoi numeri siano quasi completamente almeno per quel che ci ha mostrato alla televisione - di carattere sportivo ci sembra abbastanza indicativo.

Nel corso dei suoi numeri, abbiamo colto alcune di quelle " gags", di quelle acutissime trovate che avevamo già conosciuto in Jour de fête e specialmente in Les vacances de Monsieur Hulot; ciò ci ha permesso di ammirare ancor più l'intelligenza del Tati-autore nei confronti del Tati-mimo: dove nella pantomima la trovata è sviluppata, quasi illustrata dal contesto, nel film è ridotta a un'annotazione tanto piú efficace quanto piú veloce ed allusiva.

Finite le prove, lo accostiamo per domandargli notizie della sua futura attività cinemato-

grafica:

« Sto preparando - ci risponde - lo scenario di un film che sarà intitolato Mon oncle. È la storia di un bambino che vive, triste ed annoiato, in una casa modernissima, trascurato dai genitori. È desideroso di affetto e di di-



sorpreso dall'obbiettivo durante una pausa delle prove alla televisione italiana.

strazioni ma né il padre, occupato in una turbinosa attività commerciale, né la madre, divisa tra le amiche e la cura della casa, gli prestano attenzione. Succede cosí che il piccolo trova lo sfogo delle sue esigenze affettive in uno zio, che è, come personaggio, un'ideale continuazione di Monsieur Hulot: uno strano signore anacronistico che vive in una vecchia casa borghese dove il nipotino trova tutto quello che gli manca nella propria».

« Per quando prevede di incominciare la lavorazione? »

« Sinceramente non saprei dirlo. Forse quest'inverno. Lei sa come son fatti i miei film: non vi succede niente, non hanno uno sviluppo narrativo preciso. Il mio è un lavoro lentissimo fatto di appunti, di osservazioni. Quel che mi preoccupa è la definizione di un clima e dei due o tre personaggi principali, ma non è che l'inizio: il difficile vien dopo ».

« Quale preferisce dei suoi due film? »

«Il secondo, senza dubbio. Lo considero molto superiore a Jour de fête. Il postino era soltanto una macchietta, Monsieur Hulot è un carattere, un personaggio più reale; ognuno di noi conosce un Monsieur Hulot, n'est-ce pas? Insomma mi sembra di essere andato più in profondità ».

« Quale dei due film ha avuto maggior successo? »

« Monsieur Hulot, specialmente all'estero. In Francia, invece, è stato Jour de fête ad avere la prevalenza in provincia».

Cerchiamo di sondarlo nelle sue preferenze culturali e intanto ne ammiriamo l'intensa carica di simpatia, la mancanza di ogni posa, l'espressività mimica del volto mobilissimo. Fra i registi italiani ammira piú d'ogni altro De Sica (Ladri di biciclette - dice - è meraviglioso. Un'opera di poesia). Ma non gli piace Rossellini (È troppo intellettuale e falso). Fra i francesi Bresson, Clement e Renoir, specialmente Renoir.

«E fra gli americani?»

« Non saprei, vado al cinema raramente: Wyler, Hitchcok ... Generalmente leggo poco, vedo pochi film: non sono un uomo di cultura. Da ragazzo frequentai, dopo le primarie, qualche corso di un'istituto d'Arts et Métiers, ma abbandonai la scuola prima del diploma. Preferisco la vita alle biblioteche, la mia formazione è visiva, non intellettuale. Ogni libro che si legge, ogni film che si vede propone dei problemi critici: sono esperienze che mi distraggono dal lavoro. Ho bisogno di esperienze dirette ... Ma è troppo difficile da spiegaren.

E s'interrompe per vedere se abbiamo compreso; quando il discorso si sposta su un piano teorico, procede con fatica: cerca di aiutarsi con le mani, con il viso, e ci riesce benissimo.

« Insomma — azzardiamo — preferisce leggere gli uomini, non i libri».

Riflette un momento, il nostro è un pessimo francese ma subito il volto gli si illumina di un sorriso:

« Esattamente ».

«È soddisfatto del suo lavoro alla TV?»

« Qui a Milano mi sono trovato benissimo. Molto meglio che a Londra, per esempio; anche là avevo fatto questi stessi numeri ma non avevano le idee chiare sulla pantomima e si erano sprecati in primi piani, carrellate, angolazioni. Non hanno capito che un mimo deve essere ripreso per intero perché ogni movimento del suo corpo è legato a tutto il resto, ha una sua precisa funzione. È quello invece che hanno fatto qui, e il merito è specialmente della regista con cui ho avuto il piacere di lavorare, la signorina Lida Ripandelli ».

Gli domandiamo, prima di congedarci, se abbia qualche attività speciale, quale sia il suo " violon d'Ingres ".

« Faccio molto sport: tennis, nuoto, equitazione ... ».

« Ma questo fa ancora parte, in un certo senso, del suo lavoro».

« Violon d'Ingres? Fare dei figli: ne ho già due e le assicuro che è molto faticoso».

MORANDO MORANDINI

Parlano i direttori

Alla critica cinematografica dei quotidiani compete un delicatissimo compito di indole formativa del gusto, cui troppo sovente essa si dimostra impari. "Cinema" ha sollecitato in proposito il parere dei direttori. La prima risposta che abbiamo ricevuta è stata quella di Marco Franzetti, direttore del Momento sera di Roma.

1) D.: Quale funzione (estetica, politica, educativa del gusto e del costume) Lei ritiene debba attribuirsi alla critica cinematografica sui giornali quotidiani?

R.: Nessuna funzione politica. Quelle estetiche ed educative del gusto sono ovvie. In quanto al costume, la critica non dovrebbe portare giustificazioni e avalli per film che recano danno alla gioventú, a volte in modo anche molto grave. Si trovano sempre censori severissimi per "la scuola del delitto" quando si tratta di cronaca dei giornali e invece molti complici compiacenti nel campo del film.

2) D.: Ritiene che la critica sui quotidiani debba essere formulata con un criterio di rigidità o meno?

R.: La critica deve essere fondamentalmente libera e indipendente, dire la semplice e so-

la verità sui film senza lasciarsi influenzare da simpatie personali, considerazioni politiche o da un eccessivo nazionalismo, che oltre ad essere fuori posto finisce col risultare controproducente nei riguardi dello sviluppo della produzione.

3) D.: Pensa che la produzione cinematografica italiana debba essere guardata con particolare attenzione nelle critiche e che ad essa debba essere dedicato maggior spazio?

R.: No. Vedi risposta precedente. L'attenzione e lo spazio devono essere commisurati all'importanza delle tesi e del valore artistico del film.

4) D.: Considerato l'interesse con il quale il pubblico segue il cinema, non ritiene opportuno dedicare una pagina settimanale del gior-

nale da Lei diretto ad argomenti di carattere cinematografico?

R.: Fondamentalmente sí, ma purtroppo i quotidiani non possono essere preparati come una rivista e può accadere che il giorno destinato alla pagina del cinema vi siano avvenimenti tali che ne impediscano l'effettuazione. Ragioni tecniche e non di principio rendono quindi difficile l'attuazione di una pagina cinematografica. Tuttavia il Momento Sera ne ha data ai suoi lettori una alla settimana per vari mesi.

5) D.: Quali sono i rapporti con la pubblicità cinematografica?

R.: Purché non interferisca in alcun modo nella critica, i piú ampi possibili.

> MARCO FRANZETTI Direttore di Momento Sera

HA DETTO SI A

La Camera aveva votato un quasi plebiscitario ordine del giorno sulla guerra abc, quando, a distanza di appena una quindicina di
giorni — e l'eco della seduta non si era ancora spento, — un Comitato d'onore, del quale
facevano parte personalità che dal Capo del
Governo giungevano fino al Presidente del
Consiglio Provinciale di Roma, metteva sotto
il suo manto protettivo le disintegrazioni atomo-pittoriche di Salvador Dali. Questa volta a
favore della Leda atomica e dei disegni nucleari votava anche qualche monarchico.

Sono le divertenti cronache del tempo che il critico Virgilio Guzzi, piuttosto passatista, commentava facendo notare l'assenza nel Comitato di autentici artisti e, aggiungiamo noi, la presenza di molti avvocati che in genere sono i più arrabbiati e raffinati collezionisti di marine acquistate nelle aste artistiche di via Nazionale o dei paraggi della stazione Termini.

Una voce insistente sussurra che l'unico apporto del pittore catalano al miglioramento umanistico dei romani sia stato quello di aver invitato, con il suo clamore, i pigri quiriti a visitare uno dei luoghi più incantevoli della loro città, ascendendo quella tortuosa scala del Palazzo Rospigliosi che da piazza del Quirinale sale, tra romantiche penombre, all'assolato e ridente "Casino dell'Aurora".

Assente l'attrice, la voce umana della segretaria di Anna Magnani attraverso i fili del telefono — ma questa volta Cocteau non c'entra — ci ha dichiarato che sí, vi è l'idea di una partecipazione ad un film che dovrebbe essere scritto e diretto dal Gala's husband, ma tutto è ancora da definire. È assodato comunque che la Magnani nutre una grande ammirazione per Dali.

Il pur vago assenso di Anna Magnani, che

SI A DALI

del resto ha già tutto il prossimo anno impegnato, farà piacere a Dali il quale desidera affidarle la sua storia ispirata ad un fatto di cronaca e imperniata su due soli personaggi: una donna ed un bambino di nove anni. Lo lusingherà soprattutto perché egli, ad una nostra domanda, ha risposto che Anna Magnani è la piú grande attrice dello schermo, seguita da Greta Garbo per il suo "mistero".

"Anche se sul piano tecnico ha compiuto qualche conquista, il cinema non ha fatto un passo avanti. Il mio film, che dovrà essere delirante, un melange di realtà e di metafisica, sarà piú reale del reale e dirà una parola veramente nuova". In attesa comunque del naufragio dei progetti per il prossimo futuro, che in verità non si sono nemmeno imbarcati, non ci perdiamo di coraggio. E parliamo un po' del passato.



Salvador Dali spiega il suo Vangelo.

Salvador Dali y Domeneche da Figueras ricorda del suo periodo francese e dei film realizzati con Louis Buñuel la terribile guerra delle carogne, una lotta che bisognò ingaggiare per poter convenientemente girare la famosa scena del pianoforte in Le chien andalou. Ci racconta così l'impresa faticosa di Buñuel il qualle riusci a procurare, con grande fatica, quell'eccezionale materiale plastico che erano le carogne d'asino da mettere nel pianoforte. « Per noi era fondamentale riprendere veri elementi e dovemmo sostenere una battaglia con chi voleva convincerci ad usare carogne false ».

Ma si avvicina qualcuno e lo interrompe. Dali, scusandosi, si allontana appeso al trolley dei suoi baffi. Intorno la sua esposizione è in allestimento, c'è già qualche critico che sogghigna: Mezio de "Il Mondo", un giovanotto che pensa a Carpaccio, un sacerdote che vuol farsi illustrare "La Madonna di Port-Lligat".

Quando ritorna, altre domande, piane per un intervistato movimentato.

«Qual è per lei il regista più importante?» «Io non credo alla regia, non è mai esistita. L'unica eccezione è costituita dagli ultimi registi italiani i quali hanno attuato una vera mise en scène».

« Quali rapporti vede tra il cinema e la pit-tura ».

« Tutti i rapporti esistenti tra le arti».

Una signora vicino a noi ha voltato le spalle ai "crocifissi in volo" e ammira le grandi vetrate che danno sul giardino, "cosi wrightiane" le definisce. Già, e noi ci ricordiamo del periodo americano di Dali, del sogno di Spellbound.

«Cosa può dirci della sua permanenza in USA?»

« Oh! Troppa lentezza, troppe persone frapposte tra l'artista e la sua opera. Troppa burocrazia ». Ed è venuto in Italia.

FILIPPO M. DE SANCTIS



I FILM - LA MUSICA - IL COLORE - LA TELEVISIONE - I CORTOMETRAGGI

Con Uomini senza paura ha esordito un nuovo produttore, Huntington Hartford, il quale per il titolo di questo suo dittico si è, non senza una certa fumosa pretenzione, ispirato a Kipling: « Ma non esiste né Est né Ovest, né Frontiera, nè Stirpe, né Origine, Quando due uomini forti si affrontano faccia a faccia, anche se essi provengono dai confini della terra!» Ho parlato di "dittico": infatti il film consta di due episodi ben distinti, entrambi di origine letteraria, il cui legame "intimo", in base al quale il produttore ha creduto di poterli accostare, non risulta troppo chiaro. Ma probabilmente è consigliabile fermarsi al legame di mera esteriorità, dato dalla circostanza che nell'uno come nell'altro racconto due uomini "forti" si affrontano faccia a faccia ed entrambe le volte, in vario modo, dimostrano rispetto per la vita e la personalità altrui. Resta il fatto che Joseph Conrad e Stephen Crane sono scrittori troppo diversi tra loro per poter essere ricondotti ad un unico comun denominatore. Il che, del resto, non era neppure nelle intenzioni del produttore, il qua-

le ha affidato i due episodi a registi diversi, anche se nessuno dei due dotato di una personalità troppo spiccata. Si aggiunga che la scelta dei due racconti denota il proposito di rispettare almeno quella legge del-

io spettacolo, la quale vuole che esista, ai fini della commestibilità dell'opera, un certo equilibrio tra l'elemento drammatico e quello comico: il primo prevale infatti in The Secret Sharer (Il passeggero misterioso), basato sull'omonimo racconto di Conrad, il secondo in The Bride Comes to Yellow Sky (A colpi di pistola), basato sull'omonimo racconto di Crane.

L'episodio conradiano, diretto da John Brahm, non vale a smentire la regola per cui Conrad sembra destinato a trovare maligna sorte sullo schermo. Il fatto è che non basta rispettare la struttura narrativa, il disegno epidermico dei personaggi e perfino il dialogo per riuscire ad attingere quel sottofondo inquietante, che è assiduamente presente nella narrativa esotico-marinaresca dello scrittore inglese. Qui viene riprodotto il caso di un capitano di mare al suo primo comando, cui si presenta nottetempo il secondo di un'altra nave, transfuga da essa per aver strozzato, in un impeto di collera, un marinaio recalcitrante in un momento di pericolo collettivo. 11 capitano decide di dare asilo al collega ricercato dal suo superiore diretto, e con il proprio ambiguo atteggiamento desta il sospetto ed il malumore della propria ciurma, specie allorché si avventura entro rischiose secche per consentire all'ospite se-

UOMINI SENZA PAURA

FACE TO FACE

greto di prender terra in luogo sicuro. Sospetto e malumore sono tuttavia destinati a risolversi in ammirazione non appena la felice riuscita dell'ardua manovra abbia rivelato l'eccezionale perizia del neo comandante. Questi ha cosí dimostrato a se stesso, grazie all'insolito caso capitatogli, la propria idoneità professionale, fornendo una eloquente "prova di forza". Da allora egli sarà sicuro di se stesso. Quello che nel film non è troppo agevole da comprendere è il perché del modo di condursi del protagonista.

I dati solo esteriormente riprodotti del racconto conradiano autorizzano perfino supposizioni arrischiate e "morbide", qualora ci si voglia rendere conto del perché il capitano dia ospitalità al fuggiasco e si esponga a rischi ed a situazioni incresciose

Al contrario, come novella cinematografica The Bride Comes to Yellow Sky di Bretaigne Windust è esemplare. Non per nulla le saporitissime pagine di Crane sono state affidate alle cure scenaristiche di un James Agee (il quale, con una certa civetteria, compare pure nel cast, precisamente nei panni del prigioniero). Anche Agee (come Aeneas MacKenzie, scenarista del primo episodio) si è tenuto accosto al testo letterario, ma con tutt'altri risultati. Del resto, per avvertire la presenza di uno scrittore di gusto e di civiltà insoliti basterebbe esaminare il dialogo, in buona misura inventato, in quanto Crane ne aveva fatto un impiego piuttosto limitato. The Bride Comes to Yellow Sky è una storia del west, raccontata in chiave di divertissement, di bonaria parodia. Ne è protagonista uno sceriffo, rude e "semplice" uomo d'ordine, il quale si assenta periodicamente dal paese per recarsi, in segreto, a trovare la fidanzata. In segreto perché si vergogna di questa sua "debolezza", di fronte ai compaesani, avvezzi a considerarlo uomo tutto d'un pezzo. Nell'ultima delle sue

"evasioni" lo sceriffo man. Mentre tale viag-

si decide a sposarsi: il racconto ed il film riguardano quindi il suo viaggio di ritorno, al fianco della sposa, come lui impacciata e endimanchée, su un lussuoso treno-pull-

ospite della locale prigione è sulla parola libero di recarsi a consumare i pasti fuori, viene seminato un bizzarro "terrore" da parte di un vecchio fuorilegge, il quale è solito, quando si sia concesso una abbondante libagione, darsi a chiassose sfide e sparatorie, rivolte sopra tutto all'indirizzo dello 'sceriffo, con cui egli ha un vecchio conto da regolare. Arrivato alla stazione e trovato il paese deserto (tutti si sono barricati in casa), lo sceriffo spera di poter sgattaiolare inosservato fino alla sua abitazione, ma si intoppa nel suo pittoresco avversario, i cui bellicosi propositi di strage sono tuttavia smontati non appena egli apprende la notizia del matrimonio. Il vecchio bandito si allontana quindi imprecando al rammollimento dei costumi, in un paese ormai indegno di una fiera tradizione, di cui egli si considera ultimo ed isolato rappresentante degno.

gio si compie, nel paese, dove l'unico

Il film, come già il racconto, gode di un suo estro picaresco, culminante nella mossa, vivace, colorita sequenza della "spedizione punitiva" (il paese deserto, attraverso le cui vie caracolla l'ex fuorilegge, tutto bardato e luccicante per l'occasione, con il contrappunto amabile fornito dalla gente asseragliata nel bar: la proprietaria quieta e sicura di sé, nella sua spavalderia vena-

di

Castello Giulio Cesare

per salvare uno sconosciuto macchiato di assassinio. Nella descrizione dei rapporti tra capitano e subalterni, non che dell'affannoso celarsi dell'ospite ogni volta che si annunzi un "pericolo", i limiti del ridicolo sono superati ad ogni passo. In realtà il capitano si comporta cosí — e con un certo sforzo tale significato può essere anche spremuto dalla visione del film - perché, novellino del comando, è portato ad identificarsi con l'uomo che gli si presenta di notte, stremato da una lunga fuga a nuoto. E che tale identificazione abbia un suo fondamento è dimostrato dal fatto che piú tardi egli verrà a trovarsi in una situazione consimile, cioè con le mani al collo di uno dei suoi uomini, colpevole di insubordinazione in un momento di pericolo (1).

Insomma, ancora una volta, trattandosi di Conrad, un diaframma si è frapposto fra la suggestione del tema e la sua traduzione in immagini: nel caso specifico, queste ultime lasciano molto a desiderare, con la loro posticcia convenzione da studio. James Mason (il capitano) è un interprete assorto e sufficientemente enigmatico, mentre Michael Pate (il fuggiasco) si è abbandonato ad una retorica deleteria, con copiosi storcimenti della bocca. Il contorno è di un fastidioso macchiettismo.

ta d'ironia, il commesso viaggiatore obeso e terrorizzato), sequenza preannunciata da un virtuoso brano di montaggio parzialmente soggettivo, nel quale la "camera" descrive con efficacia il nascere ed il progredire degli effetti della sbronza nel vecchio bandito. Uno spirito anche piú sottile ed attento alle annotazioni di costume in chiave ironica è riscontrabile nella descrizione del viaggio in treno, e particolarmente della goffaggine e del sussiegoso impaccio che domina la rigida figura dello sceriffo (un eccellente, vigoroso Robert Preston), cui fa da pendant la tenera e timida e non meno goffa sposina. Quest'ultima era stata descritta da Crane come "non graziosa né molto giovane". La squisita Marjorie Steele contravviene ad ambedue queste prescrizioni; ma, a parte il fatto che la sua qualità di moglie del produttore può spiegare tutto, il suo garbo è tale da renderla accettabilissima anche cosí. Allo stesso modo il proprietario del bar è diventato una proprietaria (e forse il personaggio ha guadagnato in sapore, nel senso del grottesco predominante nel racconto). Sono queste le modeste libertà che Agee si è con estrema discrezione concesse nei confronti di un testo, da lui interpretato con affettuosa comprensione, grazie anche all'apporto di un realizzatore artigianalmente provveduto come il Windust, e di una serie di validissimi caratteristi, come Minor Watson (il fuorilegge), Dan Seymour (il commesso viaggiatore), Olive Carey (la proprietaria del bar). Un altro particolare in cui il film si discosta leggermente dal testo d'origine riguarda l'aria di superiorità divertita con cui nel secondo un inserviente negro contemplava sul treno la coppia degli sposini provinciali. Ma si sa che nei film americani non è in genere permesso ai negri mostrarsi se non in posizione subordinata (anche dal punto di vista morale) rispetto ai bianchi. In ogni caso, non saranno piccole "vigliaccherie" di questo genere che ci impediranno di considerare The Bride Comes to Yellow Sky un brillante esempio di novella cinematografica, una parodia di certo western schizzata con ammirevole senso della misura e del particolare allusivamente significativo.

MISCELLANEA

Con SPETTACOLO DI VARIETA' (The Band Wagon, 1953) Vincente Minnelli riconferma la sua nota predisposizione per il film rivista. Come in genere accade, egli si è ispirato ad uno spettacolo teatrale, quel The Band Wagon di George S. Kaufman e Howard Dietz, con musiche di Arthur Schwartz, che nel 1931 offri occasione di clamoroso successo a Fred Astaire e a sua sorella Adele. È bensi vero che nel film che vediamo oggi ben poco è rimasto di quel lontano spettacolo (alludo sopra tutto allo scenario di Betty Comden e Adolph Green, ché la parte musicale è parzialmente debitrice nei confronti dello spettacolo

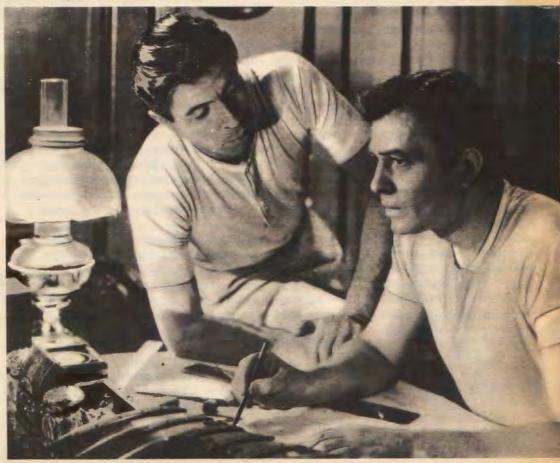
del 1931). Ma qualche traccia dello spiritaccio iconoclasta di Kaufman è pur rimasta.

Anche questo film è stato costruito sulla misura di Fred Astaire, il quale, a dispetto degli anni, è pur sempre un attore limitato ma gradevole ed un ballerino prodigioso. Egli figura qui nei panni di un divo della rivista, passato al cinema ed ora caduto in disgrazia ad Hollywood, il quale si propone di ritornare al teatro. Per tale suo ritorno vi è chi ha l'infelice idea di affiancarlo ad un celebre e istrionesco regista-attore di prosa, il quale non disdegna di accostarsi al palcoscenico della rivista, abbandonando per un momento Edipo ed altri personaggi in coturno, ma con la roboante pretesa di imporre al pubblico della rivista nebulose elucubrazioni allegoristiche, prese a prestito addirittura dal Faust. Fallito comprensibilmente questo insano tentativo, il ballerino prende lui in mano le redini della situazione e conduce al successo uno spettacolo, impiantato secondo i canoni tradizionali, ma con buon gusto e con rispetto dei diritti del pubblico. Come si vede, la storiella è poca cosa, e neppur inedita, nella maggior parte dei suoi aspetti. Vero è che vi figura un personaggio acutamente e saporosamente intuito dagli scenaristi, quello del "mattatore", il quale crede di poter imporre la sua retorica pure sul palcoscenico di rivista. Non mancano in proposito invenzioni divertenti di sceneggiatura (vedi l'incentro con lui durante la recita di Edipo re, vedi il racconto ch'egli fa della sua idea per la rivista, vedi le prove della stessa), senonché è venuto purtroppo a mancare l'interprete: Jack Buchanan è un piacevole attore di rivista, ma non ha la minima facoltà di approfondimento, nella caratterizzazione, sia pur sul piano caricaturale. Penso che cosa avrebbe potuto fare, di un personaggio del genere, un De Sica.

Di conseguenza il film vive delle sue orecchiabili musiche, dei suoi eccellenti numeri di danza (c'è anche Cyd Charisse, sempre stataria, la quale, come cantante, è doppiata da India Adams), dei suoi spesso azzeccati sketches: alludo a quello dei tre "marmocchi", grazie esclusivamente al brio degli esecutori, alludo all'a solo iniziale di Astaire, con quella variopinta "riscoperta" di un angolo di New York, alludo sopra tutto al pezzo forte del film, il balletto Girl Hunt. Si tratta di una parodia della narrativà letteraria e cinematografica alla Mickey Spillane, inventata con un estro eccezionale, con un gusto beffardo di infallibile effetto, coreografata ed eseguita, specie dall'impeccabile Astaire e dal chorus maschile con estrema eleganza, realizzata cinematograficamente da Minnelli con una sapienza ormai ben nota, la quale si rivela anche nel delicato, spesso insolito, mai men che sorvegliato impiego del colore. Vale senza dubbio la pena di vedere questo film, altrimento modesto, per ammirare uno sketch, che è, nel genere, una delle tre o quattro cose migliori che possa vantare la storia del film-rivista.

NEBBIA SULLA MANICA (Dangerous When Wet, 1953) di Charles Walters ha per protagonista Esther Williams e non manca di cantatine, ma non è propriamente un film rivista. Infatti l'acme del raccon-

Michael Pate e James Mason in Uomini senza paura (episodio Il passeggero misterioso, basato su un racconto di Conrad e diretto da John Brahm).



to è dato da una traversata a nuoto della Manica, che la protagonista compie in circostanze che, se il film fosse meno caramelloso, si dovrebbero definire drammatiche. Non manca, per lo meno in questa sequenza, un minimo di pulizia realizzativa, ma il film e la sua qualunque storiella sono quello che sono. Mette piuttosto conto di segnalare una sequenza di sogno a disegni animati, dovuta a Fred Quimby, William Hanna e Joseph Barbera e nella quale una figura umana — quella di Esther William — agisce in sincronia con le popolari figure a disegni di Tom e Jerry e con altre create per l'occasione, in una subacquea avventura-balletto. Giova dire che la fusione tra l'elemento umano e quello disegnato avviene qui con una fluidità assente dai consimiil esperimenti disneyani, e che il tratto dei cartoonists è agile e spi-

Spettacolo musicale è SQUILLI DI PRI-MAVERA (Stars and Stripes Forever, 1952) di Henry Koster, con riguardo, una volta tanto, per la musica bandistica. Si tratta, infatti, di una biografia, sceneggiata da Lamar Trotti sulla base di un'opera autobiografica, di John Philip Sousa, il piú popolare compositore e direttore bandistico, per lo meno d'America, autore fra l'altro della universalmente nota marcia che ha fornito al film il titolo originale. S'intende che una materia del genere, trattata con ragionevolmente prevedibile disinvoltura ed in sgargiante technicolor, non poteva non offrire godibili occasioni rievocative: il film riesce cosí a riprodurre - sia pure molto a modo suo - il profumo di un'epoca e forse non potrà venir dimenticato in un bilancio dei rapporti tra il cinema e la storia degli Stati Uniti (includo nel termine "storia" quella del costume e del patrimonio artistico-folkloristico-spettacolare). Tra le occasioni piú propizie offerte al regista dallo scenario ricordo il ricevimento alla Casa Bianca (durante il quale Sousa, in omaggio ad una richiesta del Presidente, suona le sue produzioni piú fragorose per disperdere gli attaccabottoni), la presentazione del two-step a suon di marcia, il canto dell'inno nordista, diretto da Sousa in una città sudista ed eseguito da negri. Quest'ultimo episodio costituisce l'esempio migliore della intonazione "patriottica" del film, intonazione che scivola, verso la fine, in una retorichetta ovvia se pur non troppo sgradevole. I limiti del film sono troppo evidenti per aver bisogno di sottolineatura: l'impianto oscilla tra il macchiettismo comico ed il sentimentalismo zuccheroso, l'interprefazione di Clifton Webb è assai piacevole, nella sua stilizzazione, ma è atta ad ingenerare il sospetto che il signor Belvedere sia stato un figlio adulterino del maestro Sousa. Un contributo di freschezza recano al film il simpatico Robert Wagner e la appetitosissima Debra Paget.

Una commediola fragilina e troppo prevedibile è IL BISBETICO DOMATO (Marry Me Again, 1953) di Frank Tashlin, dove si intessono variazioni sul tema di un matrimonio ritardato tra un eroe della guerra coreana, ridisceso al suo primitivo rango di addetto ad un distributore di benzina, ed una fanciulla sorpresa a tradimento da una vistosa eredità. Il reduce non vuol saperne di sposare una donna carica di quattrini e varie peripezie devono susseguirsi prima che il conflitto tra la ragazza decisa a farsi sposare e l'innamorato recalcitrante possa comporsi. Qualche modesta trovatina infiora lo scenario palliduccio, mentre Robert Cummings e la stranita Marie Wilson assicurano una certa vivacità di recitazione.

Un "giallo" che presenta qualche aspetto inconsueto è ASSASSINIO PREMEDI-TATO (Blueprint for Murder, 1953) di Andrew Stone, il quale ha la particolarità di dare ben presto la quasi certezza allo spettatore circa l'identità all'assassino. Nel caso specifico, dell'assassina, una donna che ha il fascino ambiguo e perverso di Jean Peters, la quale, per interesse, dopo aver eliminato il marito, sopprime la piccola figliastra ed altrettanto si disporrebbe a fare con il figliastro se un cognato, dapprima convinto della sua innocenza, non intervenisse in tempo a smascherarla. Se nella prima parte il racconto non manca di un suo epidermico interesse, nella schermaglia tra la donna e coloro — poliziotti e privati che vanno alla ricerca delle prove della sua colpevolezza, nella seconda, allorché il duello si restringe ai due cognati, esso fa avvertire, oltre ad una certa mancanza di mordente, la sbrigatività di parecchi presupposti e trapassi. Il film non chiarisce infatti né come la donna sia riuscita ad uccidere il marito senza che nel suo cadavere rimanessero tracce di stricnina nè come il cognato, nell'intervallo fra il primo ed il secondo tempo, si sia improvvisamente deciso a rovesciare le proprie convinzioni circa la colpevolezza di lei. Per tacere della scena a tre, con il poliziotto di bordo, dopo che alla donna è stato fatto bere il veleno, scena la quale offre aspetti considerevolmente ridicoli. Interpreti come Gary Merrill ed anche come Joseph Cotten appaiono piuttosto sprecati, a causa della genericità dei rispettivi personaggi. Cosí che ha buon gioco la Peters ad ottenere un morale sopravvento, benché destinata a soccombere alle forze della giustizia.

Un indigesto veicolo per l'ultima primavera della sempre efficiente Loretta Young è PAULA (Paula, 1953) di Rudolph Mate, storia lagrimosa e provocatoria di una giovane donna, rimasta sterile in seguito ad un aborto, la quale rischia di perdere il proprio equilibrio psichico, a causa dell'insoddisfatto desiderio di maternità. Travolto sotto la propria automobile un bambino, il quale rimane muto in seguito al colpo, essa lo accoglie in casa e provvede alla sua rieducazione, fino al momento in cui egli, maturo per essere definitivamente adottato, pronuncerà la fatidica parola: "mamma". Mate non è nuovo a simili exploits rivolti

alle ghiandole lacrimali dello spettatore; il risultato è però stavolta anche più desolante, data pure la scarsa originalità dell'assunto.

Era fatale che i cultori della fantascienza cinematografica ritenessero di doversi giovare del "3-D". Ma i risultati conseguiti da DESTINAZIONE TERRA (It Came from Outer Space, 1953) di Jack Arnold sono estremamente squallidi. Realizzato con palese economia di mezzi, con budget da categoria B e forse C, questo film, girato in parte nel deserto dell'Arizona ed in parte tra inadeguate ricostruzioni da studio, è destituito della minima suggestione "arcana", del minimo effettismo trucchistico (quello, poniamo, che rendeva, a modo suo, quasi divertenti certi altri filmacci della "serie"). Gli stessi elementi fantascientifici risultano spesso scarsamente comprensibili. Quanto al "3-D", è quanto mai primitivo, rozzo, a tratti presso che inesistente. La storia, poi, è scopertamente tributaria nei confronti d'altri esempi del genere, oltre che sviluppata alla carlona, senza il minimo senso della progressione drammatica: essa concerne le conseguenze dell'arrivo, per errore, sulla terra, di un missile marziano, i cui abitanti, privi di una forma definita, si considerano immaturi per l'incontro con i terricoli e non chiedono se non di riparare in pace la loro astronave per poter ripartire. La reazione dei terricoli li induce a farsi minacciosi e a seminare la confusione, assumendo, come è in loro misterioso potere, le sembianze di alcuni abitanti della plaga, da loro tenuti in ostaggio. L'avventura si conclude bene, ma il congedo del capo dei marziani costituisce un oscuro vaticinio: a sentir lui, pare che un giorno, giunto il momento, ritorneranno, e chi sa mai con quali intendimenti. Siete avvertiti.

I westerns storici a firma di Andre De Toth si stanno succedendo con notevole assiduità e testimoniano, se non altro, di una certa coerenza di inclinazioni, da parte di un artigiano dotato di un "mestiere" quasi sempre vigile e decoroso. E' oggi la volta di PER LA VECCHIA BANDIERA (Thunder over the Planes, 1953), che ri prende il motivo del banditismo, fiorito negli Stati del Sud, dopo la conclusione della guerra civile. Nel caso specifico, si tratta di un banditismo "patriottico", quale quello di Ben Westman, che pare sia considerato ancor oggi, nel Texas, una specie di eroe dello Stato. Il Westman si oppose infatti, con la sua banda, alle spoliazioni compiute, ai danni dei suoi conterranei, da trafficanti senza scrupoli in combutta con agenti nordisti del fisco (l'episodio si riferisce al periodo di occupazione militare, prima dell'ingresso del Texas nella Confederazione). Nel film, tuttavia, la figura del Westman campeggia solo di riflesso: protagonista è infatti un ufficiale nordista di origine texana, il quale, con grave suo imbarazzo di coscienza, si trova costretto a combattere i fuorilegge. Il suo sereno coraggio varrà ad impedire una sommaria impiccagione del Westman, ingiustamente accusato di un assassinio, compiuto dal profittatore spadroneggiante nel paese dove si svolge l'azione, profittatore che l'ufficiale riuscirà a smascherare e ad eliminare in extremis, dopo un "duello all'alba", rasente i lati delle caratteristiche case in legno del paese. Quest'ultima sequenza è il frutto di una evidente derivazione fordiana, e in essa il mordente narrativo del De Toth trova piena esplicazione, sia pure sul piano di una anonimità da epigono. Del resto, il congegno a "last minute rescue" può addirittura evocare il ricordo di Griffith. Al passivo del film, raccontato con chiarezza e con un certo nerbo, in un buon warnercolor, va ascritto il pleonastico personaggio di un ufficialetto borioso, violento e gaffeur, convenzionalmente tratteggiato ed a cui Lex Barker ha prestato il suo volto insignificante. Tra i molti torti che lo scenario ha attribuiti a questo personaggio è l'insidia da lui tesa alla onesta moglie del protagonista. Questi ha il volto dabbene e la specchiata virtú che si suol attribuire a Randolph Scott, onde non vi è dubbio possibile, per lo spettatore, circa la direzione in cui indirizzare le proprie simpatie.

OLTRE IL SAHARA (Below the Sahara, 1953) di Armand Denis è l'ennesimo documentario africano, girato da una piccola spedizione cinematografica, turistica, scientifica e di caccia ad un tempo. Gli ingredienti sono, all'ingrosso, quelli di sempre, e per di piú il materiale è allineato senza alcuna ricerca di un qualsiasi ordine, saltando, come si suol dire, di palo in frasca. E tuttavia il film può essere considerato un discreto esempio, nel suo genere, sia grazie ad un technicolor quasi sempre sorvegliato, sia sopra tutto grazie ad uno sforzo evidente e lodevole per alternare all'edito l'inedito o, quanto meno, il limitatamente sfruttato. Lo spettatore viene quindi piú volte messo a contatto con tipi ed esemplari di fauna meno famigliari con la macchina da presa, o con aspetti non divulgati di animali già abbastanza noti. E' da rilevare che certa episodica disinvoltura un po' sofisticata, nella presentazione degli animali, nel montaggio, nell'impiego di mezzi come il rallentato e della musica, denuncia l'influsso dei documentari appartenenti alla serie disneyana True-Life Adventures.

A quest'ultima appartiene I PREDONI DELLE GRANDI PALUDI (Prowlers of the Everglades, 1953) di James Algar, un medio metraggio riguardante la vita della fauna che abita nelle Grandi Paludi della Louisiana: vale a dire gli alligatori e le loro gentili vittime, per lo più pennuti di vario aspetto, ma anche cibi più coriacei come le tartarughe. Il film è realizzato con l'abituale perizia, anche se le riprese subacquee autorizzano il sospetto di un'esecuzione in acquario. Non manca neanche stavolta il pezzo di bravura, sia pure conte-



Marjorie Steele nel secondo episodio di Uomini senza paura (A colpi di pistola, basato su un racconto di Crane e diretto da Bretaigne Windust).

nuto in più modesti limiti: l'abituale contrappunto sonoro-visivo si riferisce, in questo caso, alla tendenza ben nota degli alligatori a minacciosi sbadigli postprandiali.

LE COMPAGNE DELLA NOTTE (Les Compagnes de la nuit, 1953) di Ralph Habib si allinea degnamente con certi film nostrani, come sarebbero Persiane chiuse (1951) e La tratta delle bianche (1953) di Luigi Comencini, vale a dire con la serie "latina" dei film sulle peripatetiche, o meglio ancora sulla prostituzione organizzata. Il tema è press'a poco sempre quello, pure in questo soggetto di Jacques Constant: anche la giovane prostituta incancrenita e inizialmente cinica di Le compagne della notte finisce con l'incontrare l'amore vero e quindi con l'aspirare all'evasione. Riuscirà alla fine nel proposito, ma dovrà conquistarsi il premio duramente, a suon di rivoltellate (per uccidere il suo sfruttatore), rivoltellate che avranno come strascico una permanenza in prigione, che il solito poliziotto conciliante che non manca mai in simili casi autorizza a prevedere breve. Non direi che il film di Habib valga neppure quelli di Comencini, oltre ad avere il torto di arrivare dopo. All'inizio esso può dare a sperare in una certa asprezza non epidermica di impostazione (vedi l'atteggiamento sfrontato ed aggressivo della ragazza al suo congedo dal riformatorio e la rapida pittura della fauna che abita e governa quest'ultimo), ma tutto non tarda ad entrare nei binari di un racconto manieristico, con il solito compiacimento acre per la descrizione di ambienti e personaggi equivoci, ad

uso dei quindicenni, i quali siano riusciti a raggirare la buona fede della cassiera e a superare lo sbarramento per i "minori di anni 16". Vocazioni rassegnate e conati di ribellione si impastano nel film, realizzato con ossequio per il luogo comune e con ben scarso proposito di approfondimento in senso sociale, ma con quel tanto di decoro tecnico, che in opere del genere non manca mai ai francesi. Nei film citati di Comencini vi era però, se non altro, a tratti, un mordente narrativo, del tutto assente da quest' opera, assai piú generica pure nel suo aspetto descrittivo. Françoise Arnoul diguazza a proprio agio nelle vesti della femminetta pubblica, di cui è interprete, ormai, d'obbligo, adeguatamente sostenuta sopratutto da Raymond Pellegrin (lo sfruttatore) e dallo stuolo dei caratteristi. Merita segnalazione una perla dei nostri riduttori, i quali hanno, nella didascalia iniziale (la solita didascalia ipocrita e presuntuosa che si premette a film di questa sorta), tradotto il verbo emprunter - che vuol dire "prendere a prestito" - con "improntare". Cosí il cinema contribuisce sempre meglio all'educazione, anche linguistica delle masse (2).

⁽¹⁾ Quest'ultimo particolare non esiste nel racconto di Conrad ed è stato introdotto nel film con l'evidente scopo di meglio chiarirne il dubbio significato.

⁽²⁾ Per Benvenuto, Mr. Marshall! (Bienvenido, Mr. Marshall!, 1953) di Luis G. Berlanga e per Criniera bianca (Crin blanc, 1953) di Albert Lamorisse, v. Cinema, n.s., n. 106, del 31 marzo 1953 (Cannes).

I dati filmografici, relativi alle recensioni di questa quindicina, si trovano nella III pagina di copertina.

The Astaire Story



Fred Astaire, insieme con la sorella Adele, nel suo primo grande successo teatrale: Lady Be Good, "musical" di George Gershwin (1924).

Mi riferisce un amico che alcune settimane fa, a Genova, nell'occasione di uno di quei dibattiti culturali che paiono andar tanto di moda in questi tempi, è stata rivolta, a tre "honnêtes hommes", questa domanda tutta segnata di falsa ingenuità: "Perché tutti i film hanno la musica?".

Il cortese informatore ha tralasciato purtroppo di riferire le risposte, certo acute, dei tre interpellati, ma forse non si va troppo lontano dal verosimile riassumendo cosí il senso ultimo delle loro opinioni: « Tutti i film hanno la musica perché questa è ormai la convenzione, una consuetudine accettata e riconosciuta, in un tacito accordo, tra chi fa i film e chi, poi, li va a vedere. I film potrebbero benissimo fare a meno della musica — se non tutti certamente molti — senza nulla perdere della loro essenza espressiva. E, del resto, qualche esempio del genere si conosce anche dopo i grandi giorni del muto ».

Esattamente. E, anzi, qualcosa di piú. E' facile scoprire infatti che la maggior parte dei film non hanno affatto la musica, ma piuttosto qualcosa di strano e poco definibile che alla musica, a seconda dei casi, assomiglia un po' piú e un po' meno. E di questo qualcosa, pensiamo, si potrebbe anche benissimo fare a meno.

Ricordando qui le colonne sonore si cercherà allora di incontrare più spesso quelle musiche che nel film raggiungono un sincero significato espressivo piuttosto che quei film che senz'altro potrebbero rinunciare alla musica.

Se si va avanti ancora un po' di questo passo il cinema perderà prestissimo (e senza rimedio) la più romantica delle sue prerogative: la crudeltà spietata verso i grandi attori che invecchiano. È vero che ogni tanto si legge ancora sui giornali della famosa diva del muto, ormài settantenne e quasi paralitica, che lentamente si spegne, fra squallidi ricordi di perdute fortune, in un caritatevole ospizio di mendicità, o del comico irresistibile di trent'anni fa che muore, dimenticato da tutti e senza un soldo, in qualche letto d'ospedale pagato dalla pubblica assistenza. Ma, conveniamone, son casi che si van sempre facendo più rari. Ai grandi che invecchiano il cinema d'oggi offre una straordinaria possibilità d'appello prima della condanna definitiva all'oblio e alla miseria: una mostra personale con esposizione ostentata di ricordi passati e di borse sotto gli occhi, di seni cadenti e di incurabili artriti. E, naturalmente, d'autentica grandezza.

Gloria Swanson ha cosí lasciato in Sunset Boulevard la memoria indimenticabile della sua bellezza decaduta e, in Limelight, Charlie Chaplin l'epigrafe quasi romantica di tutta la sua esistenza d'attore.

La serata d'addio di Fred Astaire è arrivata adesso e si chiama The Band Wagon ("Spettacolo di varietà", 1953). Non insegue profumi notturni di vizio e di follia e neppurpiange in disperata solitudine, ma — proprio come si conviene al personaggio straordinario che vuol celebrare — grida, canta, balla, suo na e ride. E, come tutte le serate d'addio che si rispettano, accomuna sulla scena il granda attore di ieri a un classico dei suoi tempi.

Al sottile e forse un po' equivoco gusto "revival" del nostro tempo — a questo piacere di sofisticati ricordi "1925" (si pensi al "charleston" riscoperto, si pensi agli abiti e alle scarpe delle donne, si pensi al "dixieland" risuscitato da volonterosi giovanotti) — queste scintillanti e spesso intelligenti personali dei grandi di ieri non possono certo dispiacere. Un profumo prezioso di "roaring twenties" — eccitante e languido al tempo stesso — che capita in un momento quanto mai opportuno.

Cosí, incontrando il gusto di un certo pubblico, il cinema riesce ancora a vendere per il suo prezzo merce che, nonostante la sua preziosa grandezza, pareva compromessa alla borsa spietata dello spettacolo.

Soggetto suggerito da George Kaufman, libretto e parole delle canzoni di Howard Dietz, musica di Arthur Schwartz, The Band Wagon segna uno dei grandi successi della Broadway 1931. Accanto all'indimenticabile Of Thee 1 Sing di Gershwin, a The Cat And The Fiddle di Kern e ad America's Sweetheart di Rodgers e Hart, che sfilano sulle scene lo stesso anno.

Interpreti principali di quella prima fortunatissima edizione di The Band Wagon sono due giovani ballerini del Nebraska, fratello e sorella: Adele e Fred Astaire. Non sono certo due sconosciuti nel mondo del "music show": tra il 1916 e il 1922 hanno infatti preso parte. con ruoli di contorno, a diversi spettacoli di successo - Over The Top, Passing Show Of 1918, Apple Blossoms, Stop Flirting, ecc. e, nel 1924, hanno partecipato, come protagonisti e con grande fortuna personale, al primo importante "musical" di George Gershwin: Lady Be Good. Accanto ai due Astaire, in questo spettacolo che rimane fondamentale nella storia di Broadway, troviamo i due pianisti e attori Phil Ohman e Victor Arden e il comico Cliff "Ukulele Ike" Edwards, quello che adesso vive imprestando la sua voce a Jiminy Cricket di Walt Disney. Dopo Lady Be Good il successo di Funny Face, sempre di Gershwin, nel 1927. Infine il trionfo di The Band Wagon.

La versione cinematografica offre un rifacimento molto libero del libretto originale. La "story", scritta per un ballerino di trent'anni al culmine della carriera, è stata infatti piegata alla necessità di mostrare la "rentrée" clamorosa e felicissima di quello stesso ballerino vent'anni dopo. The Band Wagon, lo spettacolo che ha segnato il piú grande successo di Fred Astaire sui palcoscenici di Broadway, serve nel film come sfondo e pretesto per raccontare e glorificare quel successo e tutta la straordinaria carriera che ne è seguita. The Band Wagon, ovvero The Astaire Story, con un titolo che è oggi di moda.

Le canzoni e le musiche che compaiono nel film vengono in parte dalla versione teatrale e in parte sono riprese da altri spettacoli di Dietz e Schwartz degli stessi anni di The Band Wagon.

Dallo spettacolo teatrale vengono Dancing in



E questo è il Jack Buchanan "edizione 1924", all'epoca cioè della fortunata Charlot's Revue.

The Dark, presentato, come già nell'edizione di Broadway, in un intelligente arrangiamento per sola orchestra, sfondo per una bellissima danza notturna, fra gli alberi di Central Park, di Fred e Cyd Charisse; I Guess I'll Have To Change My Plan, cantato e danzato, in frack e cilindro, da Fred e Jack Buchanan; Beggar's Waltz, un numero di balletto classico di Cyd Charisse; I Love Louisa, gustosa parodia delle canzoni tedesche e tirolesi da birreria, cantata da Fred con Oscar Levant e il coro; New Sun In The Sky, cantato da Cyd Charisse, ecc.

Va ricordato a questo punto che Dancing In The Dark, uno dei più solidi standards della canzone americana, aveva già fatto la sua comparsa "ufficiale" sullo schermo. Precisamente nel 1948, con un film di Irving Reis, appunto Dancing In The Dark ("Ho incontrato l'amore"), con William Powell, Mark Stevens e Betsy Drake.

Da Flying Colors, del 1932, viene Louisiana Hayride, il numero "country" di Nanette Fabray; da Revenge With Music, del 1934, You And The Night And The Music; da Three's A Crowd, del 1930, Something To Remember You By, ecc.

La musica per il finale, il prodigioso balletto Girl Hunt che stabilisce una caricatura indimenticabile dell'ultimo giallo d'azione e, soprattutto, di Mickey Spillane e del suo inverosimile poliziotto privato Mike Hammer, è stata preparata, valendosi di materiale originale di Arthur Schwartz e di liberi contributi, dallo "staff" musicale della Metro. Girl Hunt ricorda assai da vicino il famoso numero Slaughter On Tenth Avenue, presentato da Ray Bolger e Tamara Geva nella famosa commedia musicale di Rodgers e Hart On Your Toes, del 1936.

I "numeri" di The Band Wagon sono stati creati da Oliver Smith; l'orchestra è diretta da Adolph Deutsch.

Nel dicembre del 1952 l'impresario Norman Granz ha dedicato a Fred Astaire una serie di quattro dischi LP da 30 centimetri che raccolgono, all'insegna di The Astaire Story, tutte le canzoni portate al successo, in oltre trent'anni, dal grande ballerino. Questo The Band Wagon è il degno "pendant" di quell'opera monumentale.

Possono venire tutti i Gene Kelly e tutti i Ray Bolger che vogliono: Fred Astaire rimane sempte il più grande. I ballerini "intellettuali" non riescono, nonostante ogni sforzo, a smettere di essere soltanto dei bravissimi ballerini. Fred Astaire, ignorante e istintivo, è prima di tutto un'epoca, un gusto, una storia. In definitiva una cultura.

ROBERTO LEYDI

Dischi:

The Band Wagon, con Fred Astaire, Cyd Charisse, Jack Buchanan e Nanette Fabray, disco LP (33 RON) MGM (30 cm.) 3051.

The Band Wagon, con Fred Astaire, disco LP (45 EP) CLEF, EP-183.

Dancing In The Dark, Artie Shaw And His Orchestra, disco 78 RPM, Voce del Padrone (25 cm.) HN-2655. MUSICA:

Delle molte canzoni del film è pubblicata in Italia solo Dancing In The Dark ("Danzando al buio") - ed. Radio Record Ricordi.

L'AVVENTURA DEL COLORE

Maddalena e il castigamatti

Caro Direttore,

andavo da tempo pensando che, rivoltomi definitivamente alla pittura e ai suoi problemi, mi sarebbe stato difficile riprendere, un giorno o l'altro, una collaborazione interrotta una dozzina d'anni or sono, nei momenti piú angosciosi dell'ultima guerra.

M'ero accontentato, comunque, di poter avvertire, di tanto in tanto, che dalle colonne del vecchio "Cinema" avevo gettato in quel tempo un seme, o, per lo meno, che avevo alimentato una curiosità, se non sempre un interesse vivo sui problemi che accomunano la pittura al cinema; e sognavo, tuttavia, il giorno in cui qualcuno avesse dedicato la maggior parte di sé all'indagine di tali problemi.

Da parte mia, era stato indispensabile interrompere quei vecchi amori, preso com'ero dall'urgenza del mio lavoro; ma speravo ciecamente in uno dei tanti attivisti della settima arte, per la rinascita di quegli interessi che vedevo, se non negletti, relegati tra gli interessi marginali degli studiosi del cinematografo.

Quando l'amico Peppe De Santis mi offrí la possibilità di riaccostarmi piú concretamente al cinema, ne fui lusingato. Lavorai come scenografo, costumista, consulente del colore nel suo film *Giorni d'amore*, con entusiasmo degno della mia prima gioventú.

Ora lei, caro Direttore, mi offre un'altra possibilità: quella di riprendere un colloquio con i miei lettori, interrotto dodici anni fa. Potrò io non accettare con uguale entusiasmo?

Credo ancor oggi alle possibilità di osmosi tra la pittura e il cinematografo; anzi, potrei dire, lo credo con maggiore convincimento oggi che nel colore (il mezzo tipico, peculiare alla pittura) è definitivamente segnata la vita a venire del cinema.

E poiché mi sembra non si intraveda ancora all'orizzonte quell'attivista di cui dissi, quello studioso, quell'innamorato pronto a dedicarsi anima e corpo allo studio dei problemi che ci stanno a cuore, mi lascio ancora attrarre sentimentalmente nelle maglie suggestive di quel colloquio interrotto con i miei lettori di un tempo. Ciò fino al giorno, glielo prometto, che altri si dia la pena di usare maggiore solerzia, piú intelligenza e piú entusiasmo di quanto possa avere a disposizione questo affaticato pittore. Il quale, reduce da poco dall'aver annotato una specie di diario sulla sua ultima esperienza del colore nel cinema (diario cui ha dato il titolo: L'Avventura del colore), penserebbe di dare lo stesso titolo alla presente

Avventura è, infatti, ancora oggi quella del colore, e lo sarà fin quando nessun tradimento, sia esso della macchina da presa, o dell'emulsione, o della illuminazione, o di che so d'altro, insidierà piú la fatica degli uomini, che hanno la responsabilità del colore nel cinema. Avventura, finché anche nei film non si riuscirà a dominare il colore, come fa il pittore sulle sue tele.

E ora, grazie, signor Direttore, del suo invito e della sua fiducia, e mi creda, cordialmente suo

DOMENICO PURIFICATO

Ho atteso con curiosità l'apparizione del film in "technicolor" Maddalena di Genina, non perché un eccezionale o almeno particolare impegno ci avesse preannunciato un'opera destinata a far testo nella storia della cinematografia a colori, ma per uno di quei singolari e fortuiti incontri, che sollecitano l'interesse e lasciano in animo l'ombra di un interrogativo.



Un'inquadratura della sequenza finale di Maddalena, film in cui il colore viene impiegato quale motivo solo esteriormente allettante.

Mi era capitato, tempo fa, di leggere sulle pagine di un diffuso settimanale a rotocalco un'intervista concessa da Genina a un tal O. M., nella quale intervista ricorreva l'affermazione che il colore nel film è un castigamatti.

La sua prima esperienza in fatto di colore, affrontata proprio in occasione del suo film Maddalena sembrava avesse alquanto scombussolato e disorientato il nostro regista. E non poteva essere altrimenti, come ebbi ad annotare in un quaderno di appunti che andavo scrivendo al tempo di quella intervista, per la poca dimestichezza che il regista dimostrava di avere con il colore, e per la sua desuetudine a individuare con l'occhio, prima ancora che la macchina li fermasse sul nastro di celluloide, i mutevoli aspetti dei colori delle cose.

Forse da questa preoccupazione derivava l'altra (quasi una misura precauzionale, una specie di rimedio preventivo) di impostare massima parte del suo film sulla gamma sottomessa, sulla trama elementare dei grigi, che toccano la punta massima di opposta intensità nel bianco e nel nero. Chiuso in questo margine di sicurezza (non escludiamo d'altro canto che non soltanto motivi di tranquillità, ma anche un preciso e voluto indirizzo dettato da un particolare gusto potrebbero aver indicato questa via), il film si muove per oltre tre quarti del suo svolgimento con una cautela coloristica, su un binario che potremmo dire di impegno ottocentesco.

E non a caso, o per sempliche gusto di colte qualificazioni e di speciose definizioni, noi abbiamo tirato in ballo la qualifica di "ottocentesco".

Non sappiamo se la volontà e l'impegno siano stati quelli deliberati di rifarsi, ricordandola,
certa nostra pittura del secondo Ottocento, che
trova nei grigi di Gioacchino Toma, nei suoi
bianchi levigati, la sua massima accentuazione
di poesia; tuttavia, la mente corre, nei momenti di più sincera riuscita in fatto di colore,
a quella pittura di cui si è detto, alle sue opere più poetiche e suggestive, al "viatico dell'orfana", per esempio, a quella testina nel let-

tuccio bianco, addossata alla parete bianca, come nella scena del bimbo morente in Maddalena.

Proprio le pareti degli interni, bianche per la quasi totalità, o grigie, ora tendente al caldo, ora al freddo del celeste; i costumi impostati per la maggior parte sul bianco e sul nero (raramente il coro delle popolane si ravviva di colori scanditi); gli ambienti esterni appena riscaldati, ma non sempre, di qualche timido rosa: questa la gamma di cui si serve il giuoco coloristico di Maddalena. Sicché non sembri proprio un peregrino e specioso motivo, un appiglio culturale purchessia quel ricordo di certa pittura del nostro secondo Ottocento e, nel caso particolare, del Toma, come già dicemmo.

È vero infatti che a quel nostro Ottocento si fa, tra gli altri il torto di una "mortificazione" del colore, di una inerzia, spesso addirittura di una insensibilità al colore, quando invece, gli impressionisti francesi cantavano la luce e esaltavano il colore, fino al ricorso alle teorie scientifiche, per dare al colore stesso la massima schiettezza e pienezza di accenti.

Paura del colore dunque? Nel caso particolare di Genina potremmo sospettarlo, alla luce delle sue stesse preoccupate dichiarazioni; nel caso dei nostri pittori dell'Ottocento il problema è più complesso e non mi par questa la sede più adatta per approfondirlo. Comunque, quando diciamo che Genina tocca in certi interni la suggestione dei bianchi di Toma, vogliamo dare una indicazione positiva di questa sua ultima fatica, conoscendo tutti di quale forza poetica e di quali suggestioni sia capace il pittore sunnominato.

Ma l'altra affermazione che vorremmo fare, quella cioè che alcuni esterni nella prima parte del film ci ricordano la pittura paesistica ed anche quella aneddotica di Telemaco Signorini, non vuol segnare, come con l'altra precedente, un punto a favore della fatica del nostro regista.

Con ciò si vuol indicare, invece, quella quasi monocroma e mortificata intonazione che giuoca sulle terre (l'ocra, la terra rossa, la terra verde, i bruni) un insieme impastato un po' uniforme, segnato nelle profondità dal colore ingrato del bitume.

Se tutto questo non è colore, non valgono a riscattare la elementarità, troppo spesso modesta, della intonazione cromatica quei tentativi di policromia, altrettanto elementare, nelle scene in costume della processione.

Un colore sempre un po' acerbo, mai pienamente assorbito ed armonizzato in una trama in cui gli accostamenti siano regolati secondo un rapporto grammaticale e sintattico, anche se nei limiti concessi dagli immancabili
tradimenti della macchina da presa e della
emulsione della pellicola. Un film, in definitiva, questo Maddalena, che non si impone e
nemmeno si distingue per una sua particolare
fisionomia coloristica, che non si fa colore, ma
che segue il colore senza convinzione, come
un pretesto, un sovrappiù, un motivo esteriore
e perciò solo esteriormente allettante.

DOMENICO PURIFICATO

Dinanzi al Cristo di S. Giovanni della Croce, esposto nella mostra di Salvador Dali nelle sale dell'Aurora Pallavicini, in Roma, una vi sitatrice, impressionata dallo scorcio di grande "effetto", esclamò: — Com'è cinematografico!

Tale affermazione stabiliva un rapporto, una analogia, o, quanto meno, una indicazione molto precisa. Di cinematografico in quel Cristo vedemmo subito il taglio, il modo di inquadrare, l'angolazione.

Certe arditezze, dalla memorabile Giovanna d'Arco di Dreyer in poi, hanno caratterizzato il vasto repertorio del Cinema, costituendo talvolta il mezzo più vistoso, la trovata più efficace, l'éclatante, fino al drammatico spinto, all" effettaccio", come si usa dire.

Nel momento stesso in cui la pittura (specie quella che tiene a giuocare all'avanguardia) si è lasciata suggestionare da quei cosidetti "effetti", essa ha rinunciato alla sua purezza, ha fatto ricorso a un mezzo spurio, che non gli è consono, si è contaminata; e non saremo certo noi a elogiarne questo suo snaturamento.

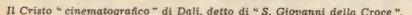
Ma il Cristo di Dali è cinematografico e di effetto anche nel suo colore. Perché anche il colore cinematografico, cioè quello non riuscito (ed è quello che vediamo in prevalenza nei film), ha una sua pasta, una sua materia, o meglio una sua non materia, un suo colore riflesso e mai insito, una colorazione, diremmo, che sa del mezzo e della macchina a un miglio di distanza.

Il Cristo di Dali ricorda quella "colorazione" nel lividume veristico, senza nemmeno il sangue e il calore del vero; è una specie di fotocolore, abile quanto si voglia, ma poggiato tutto sull'effetto.

Pittura cinematografica, potremmo dire, allora, facendo eco alle affermazioni di quella visitatrice; ma, con tutte le distinte e accomunate simpatie per la pittura e per il cinema, non possiamo, proprio in virtú di quelle distinzioni, approvare siffatte contaminazioni.

Se possiamo accettare e discutere l'idea di un cinema pittorico, ci ribelliamo a quella di una pittura cinematografica, che è la più innaturale, la più impura, la più inaccettabile delle pitture.

Ma di ciò parleremo altra volta.





CHIARELLI TELEVISIVO

La polemica sull'essenza del mezzo televisivo è in pieno svolgimento: non si può aprire un giornale di spettacolo senza trovarvi delle dichiarazioni su ciò che la TV dev'essere e non deve essere. Come si parlò, in passato, di un "teatro teatrale" e di un "cinema cinematografico", è certo che prima o poi verrà fuori qualcuno a postulare una "televisione televisiva", cioè un linguaggio autonomo e originale, assolutamente libero da ogni compromesso con le altre forme dello spettacolo. Un'astrazione puristica che finirà, come quelle che l'hanno preceduta, nel cimitero delle idee senza costrutto. Un legame non superficiale lega, infatti, teatro e cinema, televisione e pantomima, circo è varietà: aspetti diversi e spesso contrastanti di un unico fenomeno, affermando l'unità del quale non si nega, ovviamente, l'evidenza di una differenziazione dei singoli mezzi

Per alcuni, la TV dovrebbe rappresentare esclusivamente la possibilità di un supergiornalismo documentario, dandoci modo di assistere ad avvenimenti lontani nell'atto stesso del loro svolgimento. Per altri, il mezzo televisivo giocherà invece le carte maggiori sul terreno dell'arte, come nuovo linguaggio poetico. E' chiaro che la TV sta ripercorrendo il cammino dei primi anni del cinema, quando la tecnica faceva da battistrada e le invenzioni degli italiani e di Griffith erano ancora di là da venire. A questo punto, una approfondita discussione teorica giova meno del piú modesto risultato concreto: e una definizione estetica della TV potrà venire suggerita soltanto da coloro che ne sperimentano giorno per giorno le possibilità.

Se guardiamo, per esempio, al cosidetto "teleteatro" (una delle tante forme in cui si articola la TV, e forse nemmeno la piú importante) l'araldica di quel linguaggio che gli ingegnosi allestitori si studiano di ritrovare ci appare evidente: ed è inevitabile il riferimento ad alcuni film di Wyler, di Kazan, di Olivier, che certa critica definí impropriamente "teatrali", perché proposti come visione avvicinata e sottolineata degli spettacoli da cui derivavano. Piú o meno consapevolmente, è a quelle esperienze che si collegano i registi del teleteatro, la cui stella polare rimane sempre il cinema.

Nel mettere in onda La maschera e il volto di Luigi Chiarelli (28 maggio), Claudio Fino si è ricordato, per esempio, del modo in cui erano "raccontate" le scene di collegamento nel film Letto matrimoniale (The Fourposter, 1953) di Irving Reis, attraverso una serie di disegni animati. Anche nell'adattamento TV della commedia di Chiarelli, curato da Saverio Vertone, il regista si è valso di disegni per legare i vari momenti della vicenda: disegni fissi, in questo caso, percorsi dalla "telecamera" secondo la tecnica messa in uso dai documentari sull'arte figurativa.

Il teleteatro è anche un pretesto per sottoporsi a una rilettura di certi testi e sperimentarne la resistenza al tempo. Ed è un peccato che il repertorio della RAI faccia tanto posto a opere di scarsa importanza, la cui scelta è evidentemente suggerita dalla necessità di offrire programmi di un



Adriano Rimoldi e Isa Miranda, protagonisti per la televisione della commedia La maschera e il volto di Luigi Chiarelli.

livello non troppo impegnativo. Ma i tre atti grotteschi di La maschera e il volto (ridotti a due tempi nell'esecuzione televisiva) rappresentano ancora un documento vivo del nostro teatro, per quello scanzonato impegno moralistico che valse a smuovere tante coscienze teatrali una quarantina di anni or sono e che non mancò di esercitare la sua influenza anche sull'ispirazione pirandelliana. Claudio Fino aveva davanti a sé due soluzioni: inquadrare il testo nel tempo in cui fu presentato per la prima volta alla ribalta, presentandolo cioè alla stregua di un documento, oppure adattarlo alla sensibilità contemporanea. La seconda soluzione, quella apparentemente scelta dal regista, avrebbe potuto portare a un risultato interessante se riferitæ-coraggiosamente alla cronaca di un costume e di una società, magari secondo il metro suggerito da Antonioni nei suoi film. L'allestimento televisivo ci è sembrato invece puntare, con abbondanza di effetti e di trovate che in un film risulterebbero ormai di seconda mano. sui falsi luccicori di un dialogo "boulevardier", che rappresenta certo la parte piú effimera ed esteriore dell'opera di Chiarelli. Questo dialogo, in ogni modo, andava sostenuto con maggior grazia dalla recitazione, che ci è sembrata generosa, ma titubante, come indecisa sul binario da tenere. Isa Miranda, Adriano Rimoldi, Marcello Giorda e i loro compagni sono interpreti meritevoli di ogni stima, ma formavano un complesso quanto mai eterogeneo e slegato: ciascuno si è messo in salvo come poteva.

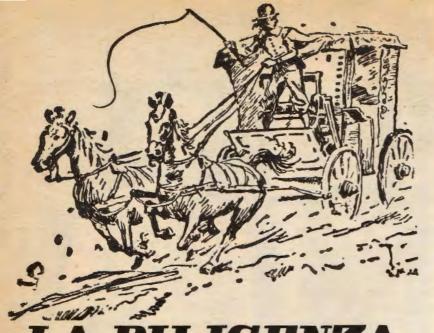
TULLIO KEZICH

Una storia del Pinturicchio (regia: Vittorio Sala; produzione: Documento Film) ci riporta a quella serie di otto affreschi con i quali Bernardino di Betto, detto il Pinturicchio, volle magnificare, nella Libreria Piccolomodo Sala ha ripetuto i pregi ed i difetti della pleto significato. film infatti, pur essendo talora tecnicamente quadrature le quali, nonostante gli evidenti sono ospitati in queste case (i dati li abbia-

mini del Duomo di Siena, la vita del cardi- pregevoli, di rado mostrano una narrazione alcune visioni iniziali il cui carattere turistico nale Enea Silvio Piccolomini, poi Papa sotto articolata e conseguente; troppo spesso essi van- è fortemente accentuato, è riuscito a mantene-il nome di Pio II. Il film ha interpretato l'o- no alla ricerca di "quel" particolare solo per re i toni ora delicati ora vivaci della pittura pera dell'artista perugino attraverso un con- ragioni del tutto esteriori e dimenticano che lo del Pinturicchio. tinuo susseguirsi di particolari, i quali, insi- spettatore, il piú delle volte, non conosce l'opestendo nell'" isolare " certe figure o certi scor- ra nell'insieme e che pertanto, essendo sviato

sforzi di collegamento, non hanno saputo ricreare quell'atmosfera ricca di singolare fascino che era nell'opera originaria. Per la fattura tecnica va peraltro ricordato la fotografia (ferraniacolor) di Benito Frattari il quale, a parte

Non piú perduti (regia: Edmondo Alci di paesaggio, hanno però accentuato la man- da una siffatta parzialità di ripresa, non può bertini; produzione: Documento Film) dovrebcanza di un vero e sciolto racconto. In tal afferrare il soggetto propostogli nel suo com- be condurre un'inchiesta sui metodi didattici e sulla vita delle case di rieducazione per mimaggior parte di quella produzione documen- La materia del Pinturicchio si è quindi di- norenni traviati. Il problema, quando si pensi taristica che si rivolge ad opere d'arte: questi spersa in una sterile successione di "belle" in- che in Italia ben 5.050 ragazzi e 1.900 ragazze



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

SAVERIO MACCONE (Firenze). - Che La follia di Roberta Donge mi abbia interessato, onestamente non posso ammetterlo; diventato selettivo in maniera straordinaria, e non obbligato da alcuna rubrica a vedere tutti i film, mi dirigo or qua or là, dove mi porta il desiderio e non un presunto dovere. Ho visto il film di Decoin, perciò, mosso soltanto da curiosità: sono un vecchio patito di Simenon e l'idea che il regista si fosse servito di un lavoro di Sim era stata sufficiente per farmi entrare nel cinema. Vedo ora che anche tu hai per Simenon una sorta d'amore. Non ti dispiacerà perciò il saggio Simenon nel porto delle tentazioni che Tino Ranieri ha pubblicato su "Rassegna del film": è uno studio accurato — ma purtroppo breve, troppo breve per me (e non ne faccio una colpa all'autore bensi alle circostanze che gli impediscono di aggiungere tutti quei dati che egli certamente ha dovuto insabbiare per forza maggiore). È scritto da uno che conosce la materia direttamente, un lettore di Simenon provvisto di eccellente memoria non solo, ma animato da una peculiare tendenza ad indignarsi ogni volta che le intenzioni dello scrittore vengono macellate da un regista. È un saggio da conservare, anche se tu, come me, forse dissenti allorché Ranieri definisce "artificioso impasto" L'uomo della torre Eiffel di Burgess Meredith (non era parso anche a te un apprezzabile lavoro?). Se esistono libri su Simenon? Ne posseggo uno edito nel 1950 e abbastanza ricco di dati, ma non legato come tu vorresti ai film derivati da Simenon; s'intitola Le cas Simenon, l'autore è Thomas Narcejac e la casa editrice è "Les Presses de la Cité" di Parigi. Sul "The New Yorker" del 24 gennaio 1953 è apparso un profilo dello scrittore, stilato da Brendan Gill; e anche qui il riferimento al cinema è esiquo.

Tornando al saggio di Ranieri vorrei far notare due cose: che egli dimentica di citare Il carrettiere della Provvidenza (un eccellente Simenon a veder mio); e che attribuisce erroneamente ad Elsa Merlini il merito del termine "giallo", mentre l'etichetta è nata in una casa editrice dove i romanzi polizieschi, i mistery inglesi e i whodunit americani, sono stati pubblicati per la prima volta ad uso italiano con una sopracoperta gialla, ossia il colore che ha dato il nome non solo alla collana ma all'intero genere nel nostro Paese

CARLETTO (Piacenza). - Già. me lo domando anch'io, che cosa sta facendo Frank Capra? Se non sbaglio, ho letto di recente che stava curando il rifacimento di Lady for a Day, vale a dire il celeberrimo Signora per un giorno. il film che Capra stesso aveva già magistralmente realizzato nel '32-33 con May Robson e Warren Williams svolgendo uno spunto (con soverchia infedeltà) del mai abbastanza apprezzato Damon Runyon. È del racconto Madame La Gimp che io parlo, non pubblicato in volume, in Italia, bensi ospitato, nella traduzione di Luigi Berti, su un vecchio numero (natalizio, se non vado errato) di Omnibus" postbellico. Le mie impressioni su Maria Fiore? Nessuna impressione; la considero un prodotto del regista Castellani, e come tale destinata a breve vita cinematografica. Il tutto detto, si intende, con l'augurio di dovermi ricredere. Si, manda pure alla nostra redazione le lettere destinate agli attori. No, non so quando projetteranno l'Ulisse: comunque non ora. La stagione estiva impone le riesumazioni; l'autunno implica le novità. " All the news that's fit to print" è il motto (ma guarda che domande mi fai!) del quotidiano "The New York Times", ed è il programma dell'editore. "Tutte le notizie che è doveroso stampare" vorrebbe dire, secondo la mia traduzione: il motto dell'obbiettività, insomma.

VINICIO BURCHIELLI (San Giovanni alla Vena). - La Lux Film non soltanto produce, ma distribuisce anche; e il programma di questa distribuzione ancora non m'è giunto. Comunque mi pare che in quanto a produzione la famosa ditta non sia "a pieno regime", per usare un luogo comune caro agli agenti pubblicitari. «L'attesa per la presentazione di Senso si fa spasmodica — tu scrivi —. Per quale data è fissata la sua uscita? ». Spasmi a parte, credo che il film di Visconti parteciperà a qualche festival.

INTORNO AL FINALE DI "LU-CI DELLA CITTA'". - Cominciano ad arrivare le risposte alla mia domanda: « Nell'edizione originale di City Lights, la parola "fine" seguiva all'inquadratura di Charlot che sorride alla fioraia? Oppure v'era a conclusione del film, un Charlot che s'allontana, abbandonando l'ex-cieca? ». L'invito è stato raccolto da alcuni lettori, altri ne seguiranno. Intanto pubblico quel che il padovano Vassandrea (uno pseudonimo, immagino) mi manda, lasciando intatto, alla fine, un rimbrotto a Gromo (e Gromo non me ne vorrà, considerando io utilissimo il suo libro, un lavoro di cui conviene parlare o, piú precisamente, un volume che conviene leggere). Dunque, stando a Vassandrea: « Vidi il film nel 1932 a Catania al cinema Sangiorgio e avevo dodici anni e ricordo perfettamente il finale, "identico a quello proiettato nell'edizione italiana 1954". Non è solo alla memoria visiva che faccio richiamo ma anche ad un altro particolare. Nel 1932, epoca in cui vidi il film, ero in collegio, e dopo la proiezione tutti noi collegiali chiedemmo all'istitutore se Charlot rimaneva con l'ex cieca oppure no. Segno evidente che per noi ragazzi il finale non era stato chiaramente comprensibile. Pasinetti, quando nella Storia del cinema dice "La fanciulla è molto bella e ci sono eleganti giovani che l'ammirano. Il vagabondo è solo di nuovo e s'allontana per una lunga strada", evidentemente sbaglia o non ricorda bene. Difatti, non ci sono eleganti giovanotti che l'ammirano ma soltanto un elegante cliente che ordina un mazzo di fiori lasciando il suo biglietto da visita. A Mario Gromo, che sostiene

la teoria di un finale diverso, dobbiamo nostro malgrado, attribuirgli una memoria cinematografica non ferrea. Difatti, nella sua recente Storia del Cinema Italiano cade in qualche errore. A pag. 113 fa partecipare De Sica al film Zaganella e La vecchia signora. Ciò è inesatto. De Sica ha partecipato solo a quest'ultimo. diretto da Amleto Palermi, con Arturo Falconi nella parte di Zaganella. De Sica cantava appunto la canzone "Zaganella, Zaganella, lo racconto proprio a te, perché due non fanno tre, ecc., ecc.". Arturo Falconi, nel personaggio di Zaganella, apparve poi nel film Zaganella e il cavaliere, ma De Sica non vi parte-

Complimenti al lettore Vassandrea; e la parola al lettore (nonché schedatore e archivista ufficiale del cinema) Roberto Chiti.

« A me risulta — scrive dunque il Chiti — che il finale di Luci della città sia rimasto immutato. Nell'edizione presentava nel 1931 avviene, tra la fioraia ex-cieca e Charlot, il riconoscimento, per mezzo del tocco delle mani; e tale finale esiste anche nell'edizione presentata attualmente. Dunque Charlot non "s'allontana per una lunga strada" ma rimane col fiore accanto al viso a riguardarsi la cieca guarita. Ti saluto caramente». Anch'io.

AI DUE PROTAGONISTI DI "AGENZIA MATRIMONIALE" (nel film "Amore in città"). - Dal 6 febbraio il lettore Mario Proli di Lucca aspetta di conoscere il vostro nome; sa, come me, che appartenete al Centro Sperimentale di Cinematografia, ma, come me, ignora chi siate. Coraggio, mandatemi subito una cartolina postale e Proli non avrà più motivo di lamentarsi del Postiglione. Auguri.

CARLA MENOTTI (Bologna). Il cortometraggio di Guido Guerrasio, girato sulle Dolomiti, tridimensionale, s'intitola Ritmo in tre. È stato girato — così mi ha detto Guerrasio — nel febbraio del 1953; col sistema tridimensionale Cristiani.

IL POSTIGLIONE

ERRATA - CORRIGE

n 132:

pag. 223, didascalia: dopo Yoshi-ko leggere ambedue le volte Kuga;

pag. 225, riga 9: leggere assorbita civiltà, sopprimendo antica;

pag. 228, col. 1, riga terz'ultima: leggere deserto vivente anziché deserto ridente;

pag. 231, col. 1, riga 8: leggere e forse non a torto anziché e forse a torto;

pag. 234, col. 3, riga 36: leggere il ragazzo Rattan Kumar anziché il ragazzo Nirupa Roy;

pag. 238, col. 3, riga 14: leggere solido anziché solito;

pag. 239, col. 2, riga 19: leggere Chacon anziché Cliason e nella didascalia leggere disegno animato polacco

anziché cecoslovacco:

pag. 240, la traduzione italiana del titolo del film egiziano va letta Il sole fiammeggiante anziché Il cielo fiammeggiante.

n. 133:

pag. 253, col. 2, riga 3: dopo bancario e prima del punto, aggiungere

pag. 277, col. 1, riga 4: leggere con anziché come;

pag. 278, col. 2, riga 4: leggere L'indiana bianca anziché L'ultima bianca; pag. 263, didascalia: leggere e Shelley Winters con Michael Rennie e nella colonna 1, 5° capov. leggere Il cinema di Rossen è, abitualmente, un cinema di scoperta; scoperta di un ambiente;

pag. 265, didascalia: leggere Michael Rennie (il conte gravemente malato) e Vittorio Gassman (il losco sfruttatore).

GIULIO CESARE CASTELLO, condirettore responsabile — Autorizzazione N. 119 del Tribunale Civile e Penale di Milano — Concessionaria per la vendita in tutta Italia: A. e G. MARCO, Via Visconti di Modrone, 3 - Milano — Arti Grafiche Biemme, Via A. Emo, 10 - Milano.

mo ricavati dal film), è quanto mai scottante. Il film di Albertini invece, si è limitato ad una esposizione manualistica nella quale le varie tappe di acclimatamento dei ricoverati sono osservate con assoluta genericità. La macchina on ha colto che gli aspetti più esteriori della vita che si svolge in queste case (la preparazione ginnica, le ore di studio, l'istruzione artigiana o tecnica) senza mai impegnarsi in m'inchiesta propriamente detta. L'argomento il soggetto è di Carlo Erba ed il documentario è stato girato nelle case di rieducazione di Airolo, Napoli, Roma e Torino) andava invece affrontato con ben altra incisività ed il tono di servizio giornalistico (che in effetti è stato sottolineato solamente dalla cronistica fotografia di Carlo Nebiolo che ha tutte le caratteristiche del "reportage") doveva necessariamente assumere un aspetto piú deciso.

I fratelli nemici (regia: Gian Luigi Rondi; produzione: Documento Film) vorrebbe apportare un nuovo contributo a quella storia del Teatro dei Pupi siciliani alla quale la nostra produzione documentaristica si è già largamente rivolta. Il Rondi, sulla scorta di una antica serie di cartelloni e di "assi" per carrettini del XVIII e XIX secolo, ha tentato infatti di imbastire un racconto nel quale le tradizionali figure dei paladini avessero agio di ripetere le loro gesta cavalleresche. Sia per il materiale non sufficientemente selezionato, sia per il netto contrasto rilevabile tra le "affiches" e le pitture delle assi, il film risulta confuso e privo di un'unità di racconto. Certi tentativi d'animazione, reminescenza di una esperienza americana, anche per l'inesperta fattura, accentuano poi in maniera decisiva tali difetti. Il film è in ferraniacolor (operatore Giorgio Merli) ed ha come speaker d'eccezione Renato Rascel, ma anche questi attributi non servono a riscattarlo dalla mediocrità.

5° Stormo (regia: Giorgio Ferroni; produzione: Luce) nonostante il nome di rilievo del suo autore non va oltre i limiti della consueta fattura. E' la storia di un F. 84 che racconta le sue fatiche quotidiane ed il suo attaccamento per il pilota che lo guida. La fotografia (ferraniacolor) di Rino Filippini è apprezzabile solamente in alcune riprese aeree ed il commento parlato ripete i soliti luoghi comuni della retorica militare.

Quattro colori (regia: Ermanno Federico Scopinich; produzione: Documento Film) che venne presentato nella passata edizione della Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio, si propone di divulgare i principi tecnici della stampa in quadricromia. I risultati sono dignitosi e la esposizione, piana e facilmente accessibile, permette allo spettatore di seguire attentamente le varie fasi di questo delicato processo di stampa. Da segnalare il nome dell'operatore, Renato Sinistri, il quale va affermandosi come uno dei nostri giovani piú preparati e sensibili al problema del colore.

UOMINI SENZA PAURA (Face to Face) - 1º episodio - IL PASSEGGERO MISTERIOSO (The Secret Sharer) - regia: John Brahm - soggetto: dal racconto omonimo di Joseph Conrad - sceneggiatura: Aeneas Mackenzie - musica: Hugo Friedhofer - scenografia: Clarence Steenson - interpreti: James Mason, Gene Lockhart, Michael

2º episodio - A COLPI DI PISTOLA (The Bride Comes to Yellow Sky) - regia: Bretaigne Windust - soggetto: dal racconto omonimo di Stephen Crane - sceneggiatura: James Agee - musica: Hugo Piedhofer - scenografia: Clarence Steenson - in-terpreti: Robert Preston, Marjorie Steele, Minor Watson, James Agee, Dan Seymour, Olive Carey. Produttore: Huntington Hartford - Produzione: R.K.O. Radio Pictures Inc.

SPETTACOLO DI VARIETA' (The Band Wagon) - regia: Vincente Minnelli - soggetto e sceneggiatura: Betty Comden, Adolph Green fotografia (technicolor): Harry Jackson - musica: Adolph Deutsch - canzoni: Howard Dietz, Arthur Schwartz - scenografia: Cedric Gibbons, Preston Ames - costumi: Mary Ann Nyberg - interpreti: Fred Astaire, Cyd Charisse, Oscar Levant, Nanette Fabray, Jack Buchanan, James Mitchell, Robert Gist. Produttore: Arthur Freed - produzione: M.G.M., 1953.

NEBBIA SULLA MANICA (Dangerous When Wet) - regia: Charles Walters - soggetto e sceneggiatura: Dorothy Kingsley - fotografia (technicolor): Harold Rosson - musica: Georgie Stoll - scenografia: Cedric Gibbons, Jack Martin Smith - sequenza a disegni animati: Fred Quimby, William Hanna, Joseph Barbera - interpreti: Esther Williams, Fernando Lamass, Jack Carson, Charlotte Greenwood, Denise Darcel, William Demarest, Donna Corcoran, Barbara Whiting, Bunny Waters. Produttore: George Wells - produzione: M.G.M., 1953.

SQUILLI DI PRIMAVERA (Stars and Stripes Forever) - regia: Henry Koster - soggetto: Ernest Vajda da «Marching Along» di John Philip Sousa - sceneggiatura: Lamar Trotti -fotografia (technicolor): Charles G. Clarke - musica: Alfred Newman - coreografia: Al White - scenografia: Lyle Wheeler, Joseph Wright - interpreti: Clifton Webb, Debra Paget, Robert Wagner, Ruth Hussey, Einlay Currie, Roy Roberts, Tom Browne Henry. Produttore: Lamar Trotti - produzione: 20th Century Fox, 1952.

IL BISBETICO DOMATO (Marry me again) - regia: Frank Tashlin - soggetto: Alex Gottlieb - sceneggiatura: Frank Tashlin - fotografia: Robert de Grasse - musica: Raoul Kraushaar scenografia: Daniel Hall - interpreti: Marie Wilson, Robert Cummings, Ray Walker, Mary Costa, Jess Barker, Lloyd Corrigan. Produttore: Alex Gottlieb - produzione: R.K.O. Radio Pictures Inc.,

ASSASSINIO PREMEDITATO (A Blueprint for Murder) - regia: Andrew Stone sceneggiatura: Andrew Stone - fotografia: Leo Tover - musica: Lionel Newman - scenografia: Lyle Wheeler, Albert Hogsett - interpreti: Joseph Cotten, Jean Peters, Gary Merrill, Catherine McLeod, Jack Kruschen, Barney Phillips, Fred Ridgeway, Joyce McCluskey, Produttore: Michael Abel - pro-duzione: 20th Century Fox. 1953.

PAULA (Paula) - regia: Rudolph Mate soggetto: da un racconto di Larry Marcus - sceneggiatura: James Poe, William Sackheim - fotografia: Charles Lawton - musica: Morris Stoloff scenografia: Ross Bellah - interpreti: Loretta Young, Kent Smith, Alexander Knox, Tommy Rettig, Otto Hullett, Will Wright, Raymond Greenleaf. Produttore: Buddy Adler - produzione: Columbia Pictures Corp., 1953.

DESTINAZIONE TERRA (It Came from Outer Space) - regia: Jack Arnold - soggetto: Ray Bradbury - sceneggiatura: Harry Essex - fotografia (3 D): Clifford Spine - musica: Joseph Gershenson - scenografia: Bernard Herzbrun - in-terpreti: Richard Carlson, Barbara Rush, Charles Drake, Russell Johnson, Catherine Hughes, Alan Dexter, Dave Willock. Produttore: William Alland - produzione: Universal Pictures Inc., 1953.

PER LA VECCHIA BANDIERA (Thunder over the Plains) - regia: Andre de Toth soggetto e sceneggiatura: Russell Hughes - fotografia (warnercolor): Bert Glennon - musica: David Buttolph - scenografia: Stanley Fleischer - costumi: Moss Mabry - interpreti: Randolph Scott, Phyllis Kirk, Lex Barker, Charles McGraw, Henry Hull, Elisha Cook jr., Hugh Sanders, Lane Chandler, James Brown, Fess Parker. Produttore: David Weisbart - produzione: Warner Bros. Pictures Inc.,

OLTRE IL SAHARA (Below the Sahara) regia: Armand Benis - commento: Jerome Brondfield, Burton Benjamin - fotografia (technicolor): Phil Schultz, Tom Stobart, Robert Carmet, Eric White - musica: Paul Sawtell - produzione: Armand Denis, 1953.

I PREDONI DELLE GRANDI PALUDI (Prowlers of the Everglades) - regia: James Algar - commento: Jamer Algar - fotografia (technicolor): Alfred G. Milotte - musica: Paul Smith - effetti animazione: Josh Meador, John Hench, Art Riley - effetti speciali: Ub Iwerks produzione: Walt Disney, nella serie « True-life Adventures » - produttore associato: Ben Sharpsteen, 1953.

LE COMPAGNE DELLA NOTTE (Les compagnes de la nuit) - regia: Ralph Habib soggetto: Jacques Constant - adattamento: Jacques Companeez - sceneggiatura: Ralph Habib ghi: Paul Andreota - fotografia: Roger Hubert musica: Raymond Legrand - scenografia: Lucien Aguettand - interpreti: Françoise Arnoul, Raymond Pellégrin, Nicole Maurey, Pierre Cressoy, Marthe Mercadier, Suzy Prim, Noël Roquevert, Jeanne Marken, Christian Fourcade, André Valmy, Germaine Reuver. Produzione: Hoche Films; Metzger, Woog, 1953.

Per assoluta mancanza di spazio rimandiamo ai prossimi numeri la pubblicazione di alcune lettere e della rubrica " Formato ridotto".

CLAUDIO RERTIERI

