

CINQUE

OMAGGIO



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **137**

TERZA SERIE - 10 LUGLIO 1954

LA COLONNA INFAME

GLI SCHERZI DELLA MEMORIA

«Il film... fu presentato all'ultimo Festival di Venezia: in quell'occasione avemmo modo di dilungarci su di esso e di metterne in mostra le caratteristiche. Basterà ricordare ai lettori, adesso, che si avvale di bellissimi colori... Come abbiamo già osservato, i colori sono adoperati con rara maestria e sono di molto effetto...».

È una recensione di t.g., apparsa l'11 giugno su *Milano-Sera* e i colori "di molto effetto" sono quelli del film polacco *La giovinezza di Chopin* di Alexander Ford. C'è, però, un piccolo neo: *La giovinezza di Chopin* è in bianco e nero. È un film — aggiunge il nostro caro e distratto Giglio — "che merita di essere visto". Visto, non rivisto. Tanto è vero che lui, a rivederlo, non è andato: la memoria gli ha giocato un brutto scherzo, ha confuso Chopin con un Rimski-Korsakov qualsiasi, e ne è uscita la "rara maestria".

MEDITAZIONE

Finalmente abbiamo trovato la vera chiave per spiegare la crisi del cinema italiano di cui tanto si è scritto e parlato in queste ultime settimane. Ce l'offre *l'Araldo dello Spettacolo* (n. 76, 30 maggio - anno IX): «Se si volesse persistere a fare soltanto film "en plein air" (N. d.R. e chi ci pensa? chi lo pretende?) con gente presa dalla strada — sia detto una volta per sempre — la nostra industria avrebbe già superato la crisi tirando tranquillamente le cuoia... Per l'Italia, il problema è, invece, quello di creare una forte industria per ragioni sociali, economiche, valutarie ecc. E per creare una grande industria occorre estendere l'attività a tutta una gamma di produzione e a una quantità di produzione che possa rispondere a tutte le esigenze del proprio mercato e dei mercati mondiali. Altro che film "en plein air", quando la vera e più profonda ragione della presente crisi — regolarmente ignorata da tutti gli esegeti e i clinici che hanno preteso studiarla — deriva dal vasto e profondo rinnovamento di metodi, di tecnica, d'organizzazione, di rapporti fra industria e governi, di mercati, di pubblico, ecc. ecc., che negli ultimi due anni ha rivoluzionato il mondo cinematografico e che ha logicamente posto anche l'industria italiana di fronte a tali problemi da giustificare in pieno il periodo di meditazione e di raccoglimento che molti hanno scambiato per crisi, meditazione e raccoglimento che consentiranno all'industria di affrontare in pieno le nuove responsabilità dell'immediato avvenire».

CRITICA ZOOFILE

«Amore provinciale — scrive Guglielmina Setti sulla genovese *La Gazzetta del lunedì* del 7 giugno 1954 — è uno dei pochi film recensibili in questo periodo di riprese e di scarti... Peccato che la Metro ci abbia preparato male a questo gaio musical con l'indecente spettacolo reclamistico del leone torturato fino all'agonia, mandato dietro al giro d'Italia. Il pensiero del povero animale così barbaramente sfruttato ha tolto ogni gusto al pur brioso ballo attraverso le strade della piccola città che Bobby Van eseguisce alla perfezione accompagnato da André Previn. E nemmeno le altre performances di Van, né i balli di Ann Miller, né le belle canzoni di Jane Powell né la simpatica faccia di Farley Granger, nulla è riuscito a farci dimenticare l'orribile trovata della famosa Casa americana».

FINO ALLE LACRIME

Commentando la notizia del conferimento del "Premio della Pace" a Charlie Chaplin, da parte del Consiglio Mondiale della Pace, il *New York Times* — in data 5 giugno 1954 — scrive che l'attore, accettando il premio, ha permesso che il suo nome fosse usato da "una sinistra cospirazione" di cui il piccolo uomo della strada rappresentato nei suoi film è la vittima.

«Il piccolo uomo — dichiara l'articolista — che egli ha una volta rappresentato e dal quale ora si è allontanato, si sentirà un giorno a

suo agio nel mondo ed i suoi affanni finiranno. Ma Charlie Chaplin che se ne renda conto o no, ha preso un'altra direzione. Si dirige verso sinistra, verso Mosca, forse senza rendersi conto di dove sta andando e probabilmente senza riconoscersi per comunista o per uno dei "compagni di strada" dei comunisti. Ma quella è la direzione che egli ha preso e il ricordo delle falde della sua lunga giacca, del suo bastoncino, della sua bombetta ci commuove quasi fino alle lacrime».

LETTERE

Egregio Sig. Direttore,

Il Comitato per l'Educazione Democratica dei Giovanissimi aveva organizzato nella città di Roma un Festival dedicato ai ragazzi e ai loro genitori. Festival che si sarebbe dovuto svolgere al cinema Rialto, durante il mese di maggio, e che avrebbe presentato al pubblico romano films e documentari di tutti i paesi e di tutte le tendenze.

Infatti, nel programma compilato dal Comitato risultavano: *Il Dragone del Castello* e *Sul sentiero degli animali* (domenica 2 maggio); «1860» e *le petit soldat*, *il Ladro di parafulmini* (9 maggio); *Biancheggia una vela* e *Topolino* (16 maggio); *Walt Disney '53* e *Il cuculo e il merlo* (23 maggio); *Achtung Banditi!* e *Charlot* (30 maggio).

Films e documentari, cioè, non solo tra i migliori del cinema di tutti i paesi, non solo assolutamente e altamente morali, ma tutti provvisti del regolare visto di censura. Ciononostante, per ben due volte (il 2 e il 9 maggio), il Comitato suddetto si è visto rifiutare all'ultimo momento il permesso necessario. Per ben due volte, ragazzi e mamme che si erano recate al Rialto per assistere alle proiezioni, si erano sentite rispondere: «Il Festival è stato proibito, è stato rimandato, non si fa più».

Il fatto, evidentemente, non ha bisogno di commenti. Eso si inquadra alla perfezione nell'azione che il Governo dice di condurre a favore del Cinema e della Cultura italiana. Inoltre, questa volta il divieto tocca ancor più direttamente il pubblico e i ragazzi specialmente; quei ragazzi che trovano tanti difensori nei vari redattori e dirigenti del cinema educativo; ma che vengono poi esclusi dalla vera e concreta educazione con provvedimenti così illiberali.

Perché tutto questo? Forse perché il Festival non poneva barriera o pregiudiziali politiche nella scelta dei films? Forse perché era veramente educativo e interessante per piccoli e grandi?

Comunque i genitori e i ragazzi romani, come risulta da numerose lettere pervenute al Comitato promotore, vogliono vedere il Festival. E lo vogliono vedere anche perché il problema dell'educazione dei giovani, come il problema della libertà, non può essere monopolio di nessuno. Tanto meno del Questore di Roma.

RingraziandoLa dell'attenzione, gradisca distinti saluti.

Il Comitato Promotore
STELLA GIORDANO

Spett. Redazione,

teniamo ad informarvi su quanto segue: In origine, e cioè in febbraio, basandoci sui programmi inviateci dalla U.I.C.C., avevamo steso un programma molto più vasto che comprendeva circa sette films; dato che la nostra Associazione era nata in gennaio, provvedemmo a fare la regolare domanda di affiliazione alla suddetta Federazione, mi correggo, Unione; dopo uno scambio di una decina di lettere, di invio di Statuto e regolamento, l'U.I.C.C. ci fece presente che la nostra richiesta di affiliazione non poteva venire accettata poiché eravamo iscritti alla FEDIC, e ci si invitava a creare una nuova associazione libera da ogni altro impegno.

Questo scambio di lettere senza risultati positivi, si protrasse fino alla fine d'aprile, mese

in cui secondo i nostri programmi avremmo dovuto effettuare il ciclo di proiezioni. Ricorremmo ad altri Circoli di cineamatori ed alla F.I.C.C., che molto gentilmente ci fornirono indirizzi ed altre informazioni utili, che ci permisero di allestire in fretta e furia il sopra-descritto programma.

In febbraio, avevamo pure fatta richiesta di affiliazione alla F.E.D.I.C.; una lettera ci assicurò che la nostra richiesta sarebbe stata esaminata dal Consiglio Direttivo; a tutt'oggi, malgrado vari solleciti, non ci è ancora dato di sapere se la richiesta è stata accettata o almeno esaminata; conseguenza di questo: alcuni nostri Soci per partecipare al Concorso di Montecatini hanno dovuto associarsi anche ad un altro Cineclub! Non facciamo commenti al modo d'agire della U.I.C.C. e della F.E.D.I.C., perché dovremmo usare parole che non è nostra abitudine usare; gradiremmo pertanto un vostro diretto interessamento, se siete nella possibilità di farlo.

Nient'altro che ringraziarvi e con i migliori auguri per la vostra interessante Rivista, ben distintamente salutarvi.

p. il Cine Club Biella
C. Zocco

I "NASTRI D'ARGENTO"

Il giorno 2 luglio si è riunita a Roma la giuria dei "nastri d'argento", la quale ha assegnato i premi relativi alla produzione della stagione cinematografica 1953-54. Essa era composta da Gaetano Carancini (presidente), Giulio Cesare Castello, Federico Frascani, Paolo Jacchia, Vinicio Marinucci, Pasquale Ojetti, Mario Verdone, Gino Visentini e Vittorio Sala.

Ecco l'elenco dei nastri assegnati:

Miglior film: *I vitelloni* della PEG Film;
Migliore regia: Federico Fellini per *I vitelloni*;
Miglior scenario: Vitaliano Brancati e Luigi Zampa per *Anni facili*;
Migliore attrice protagonista: Gina Lollobrigida per *Pane, amore e fantasia*;
Migliore attore protagonista: Nino Taranto per *Anni facili*;
Migliore attrice non protagonista: Elisa Cegani per l'episodio "Scena all'aperto" in *Tempi nostri* di Alessandro Blasetti;
Migliore attore non protagonista: Alberto Sordi per *I vitelloni*;
Migliore musica: Mario Zaffred per *Cronache di poveri amanti*;
Migliore fotografia: Mario Craveri per *Magia verde*;
Migliore scenografia: Pek G. Avolio per *Cronache di poveri amanti*;
Premio a disposizione: Lea Padovani, per i meriti dimostrati nel complesso delle sue interpretazioni;
Premio a disposizione: Antonio Pietrangeli, per avere ideato e diretto con insolita maturità il suo primo film *Il sole negli occhi*;
Migliore documentario: Gian Gaspare Napolitano per *Magia verde*;
Migliore film straniero: *Il piccolo fuggitivo* di Ashley, Engel, Orkin.

CIRCOLI DEL CINEMA

La Federazione Italiana dei Circoli del Cinema terrà il suo VII Congresso Nazionale a Venezia durante il Festival cinematografico. In un momento particolarmente delicato per il cinema italiano, il Congresso della più numerosa organizzazione del Cine Club sarà chiamato ad affrontare — oltre ad urgenti argomenti di carattere organizzativo, la cui soluzione è condizione indispensabile ad ogni ulteriore sviluppo — delicati problemi di carattere culturale. I risultati del Congresso non mancheranno quindi di riflettersi sulla cultura cinematografica in Italia.



Orgia di colori nella "tarantella" che conclude Carosello napoletano di Ettore Giannini. Dopo il premio di Cannes, il film è stato presentato al Festival di Berlino e Locarno.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Direttore: EGIDIO ARIOSTO

Condirettore: GIULIO CESARE CASTELLO

Redattore capo: DAVIDE TURCONI

Volume XII

FASCICOLO 137

Anno VII - 1954

Terza serie

10 luglio

Questo numero contiene:

Cinema gira	378
C.	
La poltrona di tutti	381
GIORGIO MOSCON	
Censura e magistratura	382
EGIDIO ARIOSTO	
Una legge necessaria	384
FILIPPO M. DE SANCTIS	
Dai poveri amanti di Pratolini all'italiano di Nievo	385
ANGELI, LIZZANI, MIDA	
Al Castello di Fratta	387
*	
Parlano i direttori: Pietro Ingrao, Renato Angiolillo (risposte ad un'inchiesta) . .	389
*	
"Chi è?" dei critici italiani - I'	389
GIUSEPPE DE SANTIS	
Un viaggio mancato	390
MORANDO MORANDINI	
Lea Padovani	391
ETTORE ZOCARO	
Milestone e la sua vedova	394

QUINDICI GIORNI

GIULIO CESARE CASTELLO	
I film	396
FAUSTO MONTESANTI	
Cinemascope biblico e sofisticato	398
DOMENICO PURIFICATO	
Artifici in bianco, nero e grigio	401
g.c.c.	
Due libri sul cinema italiano	403
ROBERTO LEYDI	
La nostalgia dell'"Apollo"	404
CLAUDIO BERTIERI	
Fuori programma	405
PIERO GADDA CONTI, ANDRE' BAZIN	
Mostre e Festival: Qualità non quantità .	406
ROSADA, PIZZO, SCAGLIONE	
I giovani e il cinema: Non si sentono "per- duti"	407
IL POSTIGLIONE	
La Diligenza	408
SCAPINO	
La colonna infame	Seconda di copertina
Lettere	Seconda di copertina
Circoli del Cinema	Seconda di copertina

IN ALLEGATO: Indice del volume XI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Corso Buenos Aires 45 - Tel. 22.84.33 - REDAZIONE DI ROMA: P.za della Pilotta 3 - Tel. 67.02.87 (capo della Redazione: Fausto Montesanti) - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Potenze, Mexico 613, Buenos Aires - BRASILE: Sergio Tofani, Rua Santa Madalena 72, San Paolo - FRANCIA: Marcel Lapiere, 240, rue Saint-Jacques, Parigi - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 60 Queen Anne Street, Londra, W.1 - STATI UNITI: Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West, 71st Street, New York - SVEZIA: M.A.C. Molander, Ulrikagatan 7, Stoccolma. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497. - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento; arretrati il doppio



(Sopra, a sinistra) Humphrey Bogart in *The Caine Mutiny* di Edward Dmytryk, film che gli Stati Uniti presenteranno alla prossima Mostra di Venezia. (Sopra, a destra) Judy Holliday in *It Should Happen to You*, di George Cukor. (In basso) *Inquadratura* di *The Wild One* di Laslo Benedek.

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: Un americano a Roma (da un soggetto dello stesso regista, da lui sceneggiato insieme a Fulci e Continenza, in cui si narra il seguito di uno degli episodi di Un giorno in pretura; Excelsa-Ponti Film), regista Steno, operatore Carlo Montuori, interpreti Alberto Sordi, Maria Pia Casilio, Giulio Calì, Carlo Delle Piane, Anita Durante, Rocco D'Assunta, Carlo Mazzarella, Ilse Petersen; Doie lacrime (ovvero Due lacrime, un film "drammatico-musicale", da un soggetto di Wanda De Marchis, che racconta le vicende di un giovane divenuto cieco in prigione, al quale infine la moglie — che lo aveva tradito con un malvivente — pentita e redenta in punto di morte restituisce la vista dandogli i propri occhi; Luigi Petti), regista Giuseppe Vari, operatore Sergio Pesce, interpreti Irene Galter, Alberto Farnese, Beniamino Maggio, Aldo Silvani, Gino Buzzanca, Peter Trent, Gianni Cavallieri, Luigi Ray e Marisa Merlini; Guai ai vinti (dal romanzo *Vae victis!* di Annie Vivanti, sceneggiato da Pierotti, Monicelli, Sorìa e Campanile; prod. Malenotti), regista Raffaele Matarazzo, operatore Tino Santoni, interpreti Lea Padovani, Anna Maria Ferrero, Mario del Monaco, Clelia Matania, Camillo Pilotto e Pierre Cressoy; Accadde al Commissariato (una serie di episodi che si concludono tutti al Commissariato di polizia; sceneggiatura di Talarico, Maccari, Grimaldi e Scola; Fortunia Film), regista Giorgio Simonelli, interpreti Nino Taranto, Alberto Sordi, Walter Chiari, Carlo Dapporto, Mario Riva, Riccardo Billi, Lucia Bosè, Lauretta Masiero, Turi Pandolfini, Bruna Corrà, Natale Cirino, Andreina Paul, Mario Abate, Mara Werlen, Ignazio Balsamo, Mara Berni, Carlo Romano, Alberto Sorrentino, Attilio Rapisarda, Antonio Nicotra, Mimmo De Ninno, Loris Bazzocchi; Cuore di mamma (ovvero Scalinatella; storia di una madre che va disperatamente in cerca della propria figlia, cantando — nelle pause — brani di opere liriche o ascoltando alcune fra le più celebri canzoni napoletane; Glomer Film), regista Luigi Capuano, operatore Mario Albertelli, interpreti Toti Dal Monte, Giacomo Rondinella, Adriano Rimoldi, Marisa Allasio, Beniamino Maggio, Giulio Calì, Pasquale De Filippo, Leda Gloria, Tina Pica; I Milanesi a Napoli (Eva Film), regista Enzo Di Gianni, opera-

CINEMA GIÀ

tore Giuseppe La Torre, interpreti Eva Nova, Ugo Tognazzi, Carlo Campanini, Enrico Viariso, Dolores Palumbo, Enzo Turco, con la partecipazione straordinaria di Nino Taranto.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Elena di Troja (Warnercolor - Cinemascope; Warner Bros.) di Robert Wise; Rosso e nero (Ferraniacolor; Roma Film) di Domenico Paoletta; L'oro di Napoli (Ponti-De Laurentiis) di Vittorio De Sica; Il seduttore (*Vides*) di Franco Rossi; Tradita (Flora Film) di Mario Bonnard; Avanzi di galera (Venturini) di Vittorio Cottafavi; Totò cerca pace (ex Vietato ai maggiorenti; Rosa Film) di Mario Mattoli; Graziella (Trionfalcine) di Giorgio Bianchi; Casa Ricordi (Technicolor; Documento Film) di Carmine Gallone; Divisione Folgore (Esedra Comp. Cinem.) di Duilio Coletti; Primo incontro (Parva Film) di Elio Piccon; D'Artagnan e i tre Moschettieri (Eastmancolor; Thetis Film) di Mauro Bolognini; Incontro a Roma (o Intrusa; Rivo-Copa Film) di Erich Kobler; Ritrovarsi all'alba (Etruria Film) di Adolfo Pizzi; Le due orfanelle (Technicolor; Rizzoli Film-Francinex) di Giacomo Gentilomo; Se vincessi cento milioni (un film rimasto in sospeso l'anno scorso; P.I.C. Film), regista Carlo Moscovini.

L'Onorevole Ermini...

...Sottosegretario allo Spettacolo, ha presieduto la cerimonia di chiusura dell'Anno Accademico svoltasi recentemente al Centro Sperimentale di Cinematografia, alla presenza del Direttore Generale dello Spettacolo, avv. De Pirro, nel corso della quale sono stati consegnati i diplomi agli allievi che hanno compiuto il biennio di studi. I quattro "shorts" di fine corso, realizzati dagli allievi, sono: Quella delle ciliege di Fabio Rinaudo (in Ferraniacolor), tratto dal racconto di Salvatore Di Giacomo; Roma '38 di Sergio Capogna (ispirato a un racconto tratto dal *Mestiere di vagabondo* di Pratolini); Buon tempo si spera di Riccardo Redi (un documentario sulle previsioni del tempo) e L'arresto di Luigi Di Gianni (dall'episodio iniziale del *Processo di Kafka*).

La commissione giudicatrice...

...della prima tornata del concorso permanente per soggetti cinematografici inediti, per l'Anno Accademico 1953-1954, ha deciso di premiare con i tre premi della presente tornata i soggetti seguenti con il nome dei vincitori a fianco segnato: 1) L'isola è cambiata di Francesca Sanvitale, Firenze; 2) La vestale di Sergio Frosali, Firenze; 3) Jimmy del Salso di Tricoli Vincenzo, Caltanissetta. La Giuria inoltre, in considerazione che nella tornata precedente uno dei tre premi non fu assegnato, decide di conferire il medesimo a due soggetti (i cui elementi negativi e positivi si equivalgono) a pari merito: 1) La vedova prematura di Margherita Dogheria Oberto, Bologna; 2) Anni passati di Germani Arendo, Torino. La Commissione decide di segnalare i seguenti soggetti: 1) Lite in famiglia di Cirillo Matassoni, Trento; 2) Oggi sarò buono di Sergio Pazzali, Roma; 3) Non si sa mai di Franco Venturini, Roma; 4) Bellissimo di Fabio Rinaudo, Paler-

mo. Il Centro Sperimentale di Cinematografia comunica inoltre che la scadenza della seconda tornata dell'Anno Accademico 1953-54, è fissata per il 30 giugno p.v. Ogni richiesta di informazioni e di copie del bando di concorso deve essere indirizzata al Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana, 1094 - Sezione Concorso permanente per soggetti cinematografici inediti - Roma.

FRANCIA

La figura di Napoleone...

...verrà quasi contemporaneamente impersonata da tre attori diversi in due film di cui si annuncia prossimo l'inizio. Nel primo, di produzione francese, che sarà a colori e verrà diretto da Sacha Guitry, dal titolo *Napoléon*, Daniel Gélín e Raymond Pellegrin sosterranno lo stesso ruolo rispettivamente nel periodo della giovinezza e in quello della maturità; accanto a loro appariranno numerosi attori famosi come lo stesso



Guitry (che sarà Tayllerand), Michèle Morgan (Giuseppina), Ingrid Bergman (Maria Luisa), Jean Gabin (il maresciallo Lannes), Henry Vidal (Murat), Fernand Gravey (Barras), Pierre Brasseur (Talma), Serge Reggiani (Giuseppe Bonaparte), Vittorio De Sica (Papa Pio VII), Lana Marconi (Maria Walewska), Gloria Swanson (la signora Hudson Lowe), e inoltre — in ruoli non ancora precisati — Orson Welles, Danielle Darrieux, Micheline Presle, Dany Robin e Gina Lollobrigida (il costo del film si prevede che si aggirerà sui 500 milioni di franchi). Nel secondo, di produzione americana (20th Century-Fox: di cui però forse solo gli esterni verranno girati in Francia), il personaggio di Napoleone verrà sostenuto da Marlon Brando: si tratta di una riduzione del romanzo *Desirée* di Annemarie Selinko, sceneggiato da Daniel Taradash, in cui si narrano le vicende di una giovane marsigliese destinata a divenire la capostipite della stirpe dei Bernadotte (tale ruolo è stato assegnato a Jean Simmons); il film, la cui regia è affidata a Henry Koster, verrà realizzato in Technicolor e in Cinema-scope.

Il 12 per cento...

...degli incassi totali dell'ultimo esercizio è stato realizzato dai film italiani proiettati in Francia (da notare che i film francesi in Italia hanno invece realizzato il 3 per cento degli incassi).

Cinque coproduzioni...

...franco-italiane sono attualmente in lavorazione a Parigi: *Obsession* ("Domanda di grazia", in Eastmancolor; Continental Prod.-F.L.F.) di Jean Dellannoy, con Michèle Morgan, Raf Vallone, Louis Seigner, Raffaele Patroni, Jean Gavin, Jacques Castelot; *La Reine Margot* ("La Regina Margot", in Eastmancolor; Lux Film-Lux France) di Jean Dreville, con Jeanne Moreau, Françoise Rosay, Armando Francioli, Fiorella Mari, Vittorio Sannipoli, Patrizia Lari; *Avevo sette figlie* (in Ferraniacolor; Consortium des Films-Faro Film) di Jean Boyer, con Maurice Chevalier, Delia Scala, Paolo Stoppa, Maria Fran, Luciana Paoluzzi; *Madame Du Barry* (in Eastmancolor; Rizzoli-Films Ariane-Filmsonor) di Christian-Jaque, con Martine Carol, Gianna Maria Canale, Massimo Serato, Gabrielle Dorziat, André Luguet, Giovanna Ralli, Gabriel Ivernel, Denis D'Inès, Paul Demange; *Le rouge et le noir* ("Il rosso e il nero", in

Technicolor; Documento Film-F.I.F.) di Claude Autant-Lara, con Gérard Philippe, Danielle Darrieux, Antonella Lualdi, Anna Maria Sandri, Balpetré, Mirko Ellis.

Fra i film in preparazione...

...sono i seguenti: *L'amant di Lady Chatterley*, una riduzione dello scabroso romanzo di Lawrence, che verrà prodotta in compartecipazione con la Gran Bretagna, diretta da Marc Allégret e interpretata da Michèle Morgan e Peter Van Eyck; e infine due film che saranno affidati a Jean Renoir: *French Cancan*, con Françoise Arnoul, che narrerà la storia del *Moulin Rouge*, e *Paris Province*, in cui si farà la cronaca di una strada parigina.

Ecco un elenco...

...di nuovi film, da poco iniziati: *Retour à la vérité* (in co-produzione con la Germania: Madaleine Films-Trans Rhein Films) di Victor Vicas, con Michel Auclair, Simone Simon, Yves Brainville; *La vallée des Pharaons* (i cui esterni vengono realizzati a Luxor, Paris Film Production) di Marc de Gastyne, con Danièle Dumont, Gil Vidal; *Operation Tonnerre* (Roy Films) di Gérard Sandoz, con Blanchette Brunoy, Howard Vernon, Jean-Pierre Kérien, Celia Cortez; *Le mort en fuite* (Bertho Films-Orsay Films) di André Berthomieu, con Jean Richard, Jean Marc Thibault, Pasquali, Pauline Carton; *Papa, maman, la bonne et moi* (Champs Elysées Prod.-Labor Films Cocinex) di Jean Paul Le Chanois, con Robert Lamoureux, Gaby Morlay, Fernand Ledoux; *Passion de femmes* (Rapid Films) di H. Herwig, con Nadine Alari, Micheline Frency, Jacques Berthier, Jean-Pierre Kérien; *Tout chante autour de moi* (Eole), di Pierre Gout, con Mouloudji, Christine Carère, Florence Fouquet, Pierre Mondy; *Ali Baba et les 40 voleurs* (Films du Cyglone) di Jacques Becker, con Fernandel, Samia Gamal, Henru Vilbert, Dieter Borsche; *Les plumes du paon* (Films Paral-F.A.O.) di Pierre Cardinal, con Gaby Morlay, Suzy Carrier, Yves Deniaud, Philippe Nicaud, Denise Grey, Amedée; *Interdit de séjour* (Films Marceau) di Maurice de Canonge, con Claude Laydu, Joelle Bernard, Paul Frankeur, Daniel Cauchy, Renaud Mary, Pierre Destailles; *Cadet Rousselle* (P.A.C.-S.N. Pathé Cinéma) di A. Hunebelle, con François Périer, Dany Robin, Bourville, Christine Carère, Madeleine Lebeau.



(Sopra) Lyla Rocco e Paolo Stoppa in *Prima di sera* di Piero Tellini. (Sotto, a sinistra) Micheline Presle e Marcello Mastroianni in *Casa Ricordi* di Carmine Gallone. (Sotto, a destra) Rita Hayworth durante le riprese di *Miss Sadie Thompson* di C. Bernhardt.





(Sopra) Danielle Darrieux e Gérard Philipe in *Le Rouge et le Noir* di Claude Autant-Lara.
(Sotto) Gilbert Roland e Paula Corday, interpreti di *The French Line* di Lloyd Bacon.



te imparziale", imperniato sulla figura del generale China, uno dei capi "Mau-Mau", condannato a morte dagli inglesi e poi graziato per aver accettato di farsi mediatore per la "pacificazione"; Carrington V. C., da una commedia di Dorothy e Campbell Christie, diretto da John Hunter, e interpretato da David Niven e Margaret Leighton; e *The End of the Affair*, di Edward Dmytryk, con Deborah Kerr, Van Johnson e vari attori britannici, fra cui probabilmente anche John Mills.

U.R.S.S.

Uno dei documentari...

...di lungometraggio di più recente produzione e di maggiore interesse informativo, è *Storia dei petrolieri del Caspio, a colori*, diretto e fotografato da R. Karmen, prodotto dallo Stabilimento Cinematografico di Baku e il cui commento musicale è opera di Karà Karajev. Si tratta di una precisa documentazione delle varie fasi delle ricerche petrolifere subacquee nel Mar Caspio dinanzi a Baku, alternata con una descrizione della vita che si svolge nella città petrolifera, sviluppata su una serie di pontili lunghi attualmente varie decine di chilometri. Il film è stato recentemente proiettato anche in Italia, alla presenza di numerosi diplomatici e giornalisti, nei locali dell'Ambasciata sovietica a Roma.

U.S.A.

Anna Magnani...

...sarà la protagonista del film — di cui già da tempo si parlava — tratto dalla commedia di Tennessee Williams, *The Rose Tattoo*, che verrà diretto da Daniel Mann e prodotto da Hal Wallis per la Paramount. Accanto all'attrice italiana, che ha firmato in questi giorni il contratto per il film la cui lavorazione dovrebbe avere inizio ad Hollywood in autunno, vi sarà Burt Lancaster.

David O'Selznick...

...ha intenzione di riprendere in pieno la sua attività: si annunciano infatti due film che egli avrebbe intenzione di produrre, *Guerra e pace* dal romanzo di Tolstoj, e *A Farewell to Arms*, dal romanzo di Hemingway, entrambi con la partecipazione di Jennifer Jones. Dell'opera di Hemingway venne già realizzata nel 1932 una versione cinematografica da Frank Borzage per la Paramount, con Gary Cooper, Helen Hayes e Adolphe Menjou, mai giunta in Italia.

Anche Mae West...

...intende tornare allo schermo: lo "scandalo d'America" degli anni fra il 1932 e il 1938 (che oggi vediamo con malinconia chiamare "la Marilyn Monroe di vent'anni fa") sarà la protagonista di due film: *Riverboats Belle* (di cui sta già studiando la sceneggiatura) e *Goodness Me* (che verrà prodotto da Arthur Rank). L'attrice, che in questi anni ha continuato a recitare e a scrivere commedie e romanzi, è nota in Italia per l'unico suo film giunto fra noi: *She Done Him Wrong* (*Lady Lou*, 1932). È da sperare che la Paramount, approfittando del momento, si decida a rieditare i suoi migliori film.

MESSICO

In continuo aumento...

...è da considerarsi la produzione cinematografica nazionale: nel corso del 1953 sono stati realizzati ben 127 film, e si prevede che tale cifra verrà questo anno superata.

GRAN BRETAGNA

Il « Golden Laurel »...

...il premio internazionale istituito come si sa da David O' Selznick, è stato anche quest'anno assegnato a un produttore inglese, e cioè a Sir Michael Balcon (l'anno scorso il premio andò ad Alexander Korda), con la seguente motivazione: "Per aver contribuito, con la produzione di film di elevato livello artistico, a migliorare la reciproca conoscenza dei popoli e la loro volontà di instaurare tra loro dei rapporti pacifici".

« Lease of Life »...

...è il titolo di un film da poco iniziato, per la regia di Charles Frennd, nel quale vengono narrate le vicende di un timido pastore anglicano, il quale cambia improvvisamente carattere e metodi di vita dopo aver appreso di avere i giorni contati, il ruolo del protagonista è stato assegnato a Robert Donat, il quale con questo film torna al lavoro dopo tre anni di inattività per ragioni di salute.

A 2.600.495 sterline...

...ammontano le perdite subite dall'Ente creato dal Governo Britannico per il finanziamento dell'industria cinematografica nazionale, a partire dal 1948 a tutt'oggi. Una delle maggiori case di produzione, la "British Lion Film Corporation" la quale deve all'Ente in parola qualcosa come tre milioni di sterline, verrà posta con ogni probabilità sotto il diretto controllo dell'Ente governativo.

Fra i nuovi film...

...di cui si stanno per iniziare le riprese, segnaliamo: *Simba*, un film — secondo il produttore — "assolutamen-

LA POLTRONA DI TUTTI

Sullo scadere del secolo scorso il direttore del quotidiano *Il Tempo* di Milano, essendosi accorto, attraverso la lettura della stampa veronese, dell'esistenza d'un certo Renato Simoni, lo chiamava a Milano, perché assumesse la critica drammatica sul suo giornale. Una trentina d'anni dopo il direttore del bolognese *Resto del Carlino* "scopriva", nella cronaca polesana del suo quotidiano, un oscuro E. Ferdinando Palmieri, e lo invitava a Bologna, dove il giovanotto era destinato a crearsi una solida e meritata fama quale critico drammatico. Fatti del genere, a ricordarli oggi, fanno trasecolare. Cinquanta, o anche soltanto venticinque anni fa, dunque, i direttori di quotidiani leggevano quel che si scriveva in provincia, davano prova di fiuto e di coraggio, decretavano "promozioni sul campo". Basta guardarsi intorno per rendersi conto che i bei tempi sono finiti. La pigrizia o gli interessi creati fanno sì che spesso alla poltrona del critico si arrivi, da parte di molti, senza alcun titolo plausibile.

Il discorso è valido per la cronaca teatrale, ma lo è a maggior ragione per quella cinematografica. Il cinema è ormai entrato con ogni onore nei regni dell'estetica, nei più difficili ambienti culturali, sta entrando nelle università; ma per i responsabili dei quotidiani è quasi sempre una sorta di *no man's land*, di trastullo da avventurieri e di ricreazione da ragazzini. In materia di cinema, quindi, a chiunque è lecito intervenire, e magari con l'avallo di una grossa testata. Non tutti gli umani frequentano le mostre d'arte o le sale da concerto, e di conseguenza, in genere, a chi voglia esercitare la critica d'arte o di musica si chiedono titoli adeguati. Ma al cinema chi è che non va? (forse i direttori dei quotidiani). E allora chiunque può occupare una poltrona che si renda vacante, quella poltrona che è stata istituita di mala voglia, seguendo la spinta dei tempi corrotti, tanto diversi da quelli in cui mai ci si sarebbe occupati, su un giornale serio, di un genere di spettacolo che ha le sue origini nei baracconi. Chiunque: il redattore viaggiante costretto dalle circostanze a non viaggiare per qualche tempo o il letterato non disdegnoso di stabile sistemazione (si pensi a quanto accadde, nel nostro più diffuso quotidiano, durante il primo periodo del dopoguerra), il critico di tutt'altro ramo che voglia arrotondare i suoi emolumenti o magari questo o quel reporter. E fors'anche il fattorino, per lo meno nei giorni in cui i vari membri della redazione siano tutti altrimenti occupati. In giro si fa un gran parlare della funzione della critica nei confronti dell'educazione del gusto, così facilmente corruttibile, del pubblico. Si interpellano i dirigenti di sale sull'infuso che la critica esercita sui frequentatori di esse. E raramente ci si domanda a chi un simile compito sia affidato.

Nel campo della critica cinematografica accadono cose che, se accadessero in altro settore del giornalismo, costerebbero al responsabile dell'*exploit* il licenziamento in tronco. Ma si tratta di un campo dove qualsiasi cosa è lecita, tanto nessuno se ne accorge, meno di tutti il direttore.

Esistono, dovrei dire pullulano, i critici che, pagati per ve-

dere i film, in realtà non li vedono, o si limitano a fare atto di presenza per qualche minuto, nella sala dove ha luogo una "prima", riservandosi di ricorrere, la sera, alle *brochures* fornite dalle case, al fine di poter fare sfoggio di "competenza" di fronte al lettore. Si può verificare quindi il caso di quel critico che fece accorrere il prete "in crisi" del pabstiano *La voce del silenzio* "al capezzale" di una moribonda, mentre si trattava di un marciapiede, dove una donna era stata adagiata dopo un investimento. O il caso di quel "vice" che, non essendosi recato a vedere *I vinti* di Antonioni, redasse il suo pezzo basandosi su quello che il titolare aveva scritto dopo la presentazione veneziana del film; senonché nel frattempo l'episodio italiano era stato radicalmente mutato, cosa che il solerte sostituto non si considerava tenuto a sapere. O il caso, anche peggiore, di quel sedicente critico, il quale, visto annunciato, per un certo giorno, un determinato film per la riapertura di un locale dopo la pausa estiva, nè stese la recensione senza averlo veduto, e la consegnò senza sospetti in redazione. All'indomani del giorno fissato per la "prima" la recensione comparve, ma il locale, non essendo stati ultimati a tempo certi lavori di rinfresco, aveva rinviato la sua riapertura. Constatata la *gaffe* il critico telefonò piagnucolando a un dirigente della società che gestiva quel locale, supplicandolo, qualora il direttore del giornale gli avesse chiesto spiegazioni, di dirgli che al critico il film era stato fatto vedere privatamente. Quel critico, nel timore di perdere il posto, attribuiva al proprio direttore uno zelo forse eccessivo. Ci stupiremmo assai se la *gaffe* fosse stata notata, sopra tutto se avesse ingenerato il minimo dubbio sull'attendibilità di una persona priva d'ogni coscienza professionale, oltre che impreparata.

Così vanno le cose, e i lettori più ingenui si considerano tenuti a giurare sulle parole di maestri i quali stilano la loro prosa sulla falsariga degli stampati di pubblicità. I direttori pensano a scrivere l'articolo di fondo. E gli amministratori si preoccupano di far quadrare i bilanci, onde considerano gran ventura trovare il ragazzetto bramoso di entrare al cinema con la "scoppola" e come tale più che disposto a concedere *gratis* la propria prosa, non importa se sgrammaticata. Chi si togliesse il gusto di mettere insieme un florilegio esauriante della critica italiana potrebbe contare su documenti da prendere, come si suol dire, con le molle. (Gli esempi che abbiamo citato non sono se non i primi che ci hanno soccorso la memoria). E, si badi, non ci riferiamo soltanto alla più grigia provincia (dove talora si annidano critici diligenti che nessuno si sogna di "scoprire"), ma anche a città con parecchie centinaia di migliaia di abitanti. Città che, cinematograficamente parlando, sono, per dirla con i distributori di film, *capozona*.

Esistono poi le eccezioni, quelle che tutti conosciamo ed apprezziamo. Dicono tuttavia che le eccezioni confermino le regole.

C.

CENSURA E MAGISTRATURA

In questo articolo il problema della censura, oggi più che mai attuale, viene impostato da un punto di vista strettamente giuridico; sull'argomento abbiamo sollecitato il parere dei maggiori giuristi italiani.

Sul problema della censura cinematografica in Italia si è già molto discusso e certo, pur se proprio tutto non è stato detto, forse l'unico motivo per cui pensiamo valga la pena di tornare sull'argomento è che in tal modo conserviamo speranza per il futuro: *sērit arbores, quae alteri saeculo prosint*. Ed effettivamente, di fronte alla massiccia noncuranza degli organi governativi indifferenti a proteste e proposte, non resta se non sperare che queste giovino al "prossimo secolo" (o almeno ai nostri figli).

Personalmente, chi scrive ritiene che uno Stato ben ordinato, con una legislazione sinceramente democratica applicata da un potere giudiziario indipendente ed obiettivo, non solo non abbia bisogno di alcun tipo di censura, ma ne dovrebbe diffidare ritenendola fonte di corrottele ed arbitrii: le leggi speciali, per quanto perfette siano, sono i segni indicatori dei vizi e dei difetti di una Società.

Ma non dobbiamo dimenticare che il problema non va visto in astratto, ma discusso oggi, nel nostro Paese, con quel tale ordinamento sociale e quelle condizioni politiche: occorre fare i conti con la paura delle opere d'arte e di pensiero, libere da ogni vincolo, quelle che insegnano, come dice Leopardi "prima a conoscere gli uomini e le cose loro, e quindi a dilettarli coll'eloquenza e colla poesia", paura che domina (e non solo in Italia) la classe dirigente. Dato quindi che una abolizione dell'istituto della censura si appalesa, in questo momento storico, impossibile, compito nostro sarà quello di discutere, concretamente, mezzi e sistemi per rendere le maggiori garanzie e ottenere la maggior libertà possibile per gli artisti e per tutti coloro che lavorano nel cinema.

Così sull'efficacia della richiesta contenuta nella recente mozione del Circolo Romano del Cinema ("...propone che con la nuova legge il controllo sul cinema sia regolato da norme giuridiche e procedurali analoghe a quelle per la stampa e secondo lo spirito della Costituzione in modo che si tolgano da paralizzanti incertezze scrittori registi produttori e si renda superflua ogni altra forma di controllo ed autocontrollo di categoria") nutriamo seri dubbi per considerazioni d'ordine pratico e d'ordine giuridico.

Osserveremo anzitutto che di fronte alla retriva azione governativa occorre che tutti gli interessati, dalla produzione agli esercenti ai registi critici attori ecc., presentassero un fronte solidale e senza incrinature: invece l'Anica (con disarmante candore o spicciolo machiavellismo, non sapremo dire) ha pensato bene di costituire una propria commissione "privata" di controllo dando così prova, oltre a tutto, di uno sconcertante spirito di supina rassegnazione.

E' venuto a mancare di conseguenza l'essenziale contributo che l'Associazione dei produttori doveva portare alla lotta per un più libero cinema italiano, senza d'altronde che la sua azione abbia alcuna probabilità di ottenere pratici risultati, poiché le decisioni della commissione Anica non obbligheranno minimamente la censura governativa. Col pericolo anzi che esse intralcino film cui ufficialmente non si sarebbe negato il nulla osta: senza contare gli impacci burocratici, le maggiori spese e le complicazioni provocate da due commissioni di censura.

Conosciamo i nomi dei componenti la commissione Anica: non ripeteremo le esatte considerazioni di Castello (*Cinema*

n. 133 - 15.5.54) sulla incompetenza cinematografica (del resto dopo aver visto la Giuria dell'ultimo Festival veneziano, nulla più ci meraviglia) e sul ben noto orientamento politico di tali membri. Solo aggiungerei che nessuno ci farà credere che un Francesco Carnelutti, in giro per Corti e Tribunali d'Italia e d'Europa sei giorni la settimana, si occuperà più di tanto della Commissione; ed il discorso, mutatis mutandis, vale anche per gli altri membri che dovrebbero, sulla base di circa 160 film di produzione annua, più, diciamo, almeno il triplo di documentari, passare due o tre ore al giorno in sala di proiezione e perderne poi altrettante per le sedute della Commissione e la redazione dei pareri.

Le perplessità sull'esito della battaglia contro la censura vengono aggravate anche dal fatto che ufficialmente da parte cattolica si tace: negli ultimi tempi solo in due numeri (10 - 11 del 1953) di *Gioventù* (organo della Gioventù di Azione Cattolica-Professionisti: ma credo che con la recente crisi della Giac, questa voce concretamente democratica sia stata spenta) si è discusso con franchezza del problema. Per il resto assoluto silenzio, quando non si tendeva ad avallare con quella particolare ambiguità non priva di stile (lo stile della Controriforma che, allorché siamo di malumore, definiamo col nome di ipocrisia) taluni grossolani interventi censori, restando comunque al "caso per caso", senza entrare nel vivo del problema.

(Certo sulla particolare psicologia dimostrata dalle ultime decisioni censorie sarebbe interessante un saggio che analizzasse le ragioni intime della tendenza a lasciar sfogare in oscenità a buon mercato quegli stimoli che altrimenti diretti si può ritenere si sarebbero rivolti contro taluni tabù sessuali ancor in vigore nella nostra società — la minoranza della donna, il rifiuto all'educazione sessuale della gioventù, il controllo delle nascite od il barbarico concetto di onore —; si concedono compiaciuti visti alla grassa volgarità da avanspettacolo di, poniamo, *Un turco napoletano*, e ci si accanisce contro la fragile castità di *Ha ballato una sola estate*).

Accanto a questi dubbi pratici la mozione del Circolo Romano ne solleva altri da un punto di vista giuridico: a parte la astrattezza — nota tipica di tutte le mozioni — di un richiamo alla legge sulla stampa di cui ben altre e diverse sono le necessità, nonché le ragioni ed i motivi che l'hanno provocata (e non si dimentichi la lunga tradizione delle lotte in difesa della libertà di stampa), detta mozione omette qualsiasi riferimento alla Magistratura che è, ritengo, l'unico organo competente a giudicare gli eventuali illeciti del film.

L'eco del cinema (n. 71 - 15.5.54) riporta a questo proposito, che durante il dibattito uno degli intervenuti propose di eliminare dal testo della mozione il richiamo alla Magistratura poiché esso "potrebbe sembrare tassativo ed escludere altre e più



idonee forme di controllo". Le quali ultime, francamente, non ci riesce a vedere malgrado ogni buona volontà, al di là ed al di fuori del potere giudiziario: qualsiasi altro organo non darebbe quelle garanzie di indipendenza di obiettività e soprattutto di applicazione *motivata* di una legge, con la possibilità di appello e revisione di giudice di superiore istanza sulla base di motivi in fatto e in diritto, come la Magistratura.

Sappiamo — e chi scrive ne parlò qualche anno fa (*Cinema* n. 31-30.1.50) — come alla base giuridica della attività di "revisione cinematografica" (così tecnicamente si definisce la censura) per la concessione dei nulla osta per la proiezione dei film in pubblico stia una Legge (16.5.47 n. 379) ed un Regolamento (pubblicato con R.D. 24.9.23 n. 3287) cui rinvia la prima.

Il Regolamento prevede una diffusa casistica di fatti che portano al divieto di programmazione: il giudizio è riservato a due commissioni di I e II grado, nelle quali vi è un solo Magistrato, ed essendo gli altri due membri dei funzionari governativi, è evidente come ogni decisione possa essere influenzata dal potere esecutivo con nessuna garanzia di obiettività. Non solo, ma le "sentenze" sono rese in forma volutamente generica senza alcuna motivazione plausibile al di là di secche definizioni (è contro l'ordine pubblico — contro il buon costume, la Religione ecc.): ed ancora, le persone nominate membri della commissione — oltre a non avere alcuna specifica competenza, chiunque potendone far parte — restano degli ignoti anonimi senza alcuna possibilità per noi non dico di controllo ma neppure di sapere chi siano coloro che giudicano i film. Resta infine da dire come la Legge ed il Regolamento citati, senza doverne mutare una sillaba, costituiscano, così come sono congegnati, una efficacissima arma che qualsiasi governo può a suo piacere usare secondo i propri specifici intendimenti per far proiettare solo i film ad esso graditi.

Di fronte a tale stato di cose non rimane che creare un vasto movimento di opinione pubblica, ed una concorde azione di



(Nella pagina precedente). Questo sorridente e zelante saluto militare di Totò poliziotto ha dato fastidio alla censura: da Totò e Carolina di Steno e Monicelli. (Sopra) Come difendersi dalla censura? Il sistema di Totò. (Sotto) Zampa, durante le riprese di *Anni facili*, medita preoccupato sulle minacce delle forbici censorie. (Nella pagina seguente) Gina Lollobrigida, "la romana", identifica la censura in questo felino e tenta di prevenirne le unghiate lasciandogli il pelo e concedendogli di lanciare alcune furtive occhiate nella sua generosa scollatura.



tutti i settori cinematografici, tendende ad ottenere:

a) modificazione delle commissioni in modo che esse siano composte *esclusivamente* da Magistrati. Affiancare a detto Collegio una ristretta commissione *consulativa* composta da critici cinematografici, da rappresentanti della produzione, dei registi e sceneggiatori.

b) abolizione del Regolamento del '23 su citato. La commissione dovrà giudicare esclusivamente sulla base del codice penale (ed in particolare con riferimento agli art. 528 - 529 - 668), aggiungendosi se mai una norma espressa a tutela dell'ordine pubblico (del resto già contemplata dal T.U. Leggi di P.S. R.D. 18.6.31 n. 773). Senza scordare peraltro che questo non è un concetto a senso unico, come purtroppo è inteso da molti funzionari zelanti: non mi par dubbio che la tutela della libertà artistica ha essa pure carattere di ordine pubblico e deve essere assicurata, col solo limite che artistica non sia, cioè della pornografia o della pura ribellione politica faziosa contro i principi dell'attuale ordine sociale, i quali possono essere messi in discussione — anche questo è un principio di ordine pubblico — ma non



semplicemente rovesciati con "manifesti" rivoluzionari, dai quali è ovvio che lo Stato si difenda.

c) Ogni giudizio deve essere ampiamente motivato in fatto e diritto, così da consentire non solo il ricorso alla commissione di II grado, ma anche — eventualmente — il ricorso in terza istanza al Consiglio di Stato in sede giurisdizionale per violazione di legge, eccesso di potere ecc.

d) Massima severità nella applicazione della disposizione "film vietato ai minori di anni sedici" (art. 78 T.U. leggi di P.S. già citato), finora sfruttata quasi esclusivamente a fini pubblicitari.

e) Abolizione di ogni censura preventiva.

I punti a), c), d) ed e) non hanno certo bisogno di commenti: alla commissione consultiva potranno essere posti i quesiti ogni qualvolta vi siano dubbi tecnici o sulla essenza artistica del film in questione: e ciò in relazione all'art. 529 del C.P., II comma che recita "non si considera oscena l'opera d'arte"; pur se il film avesse da essere considerato obiettivamente "osce-no", ove fosse riscontrato una sua "artisticità", la norma prevede che esso possa liberamente circolare.

Sul punto b) è da osservare che tutti i fatti compresi come delittuosi nel caotico Regolamento del '23 e che possono portare al divieto del film sono già previsti con maggior rigore giuridico come tali dal Codice Penale od al più rientrano nel concetto di ordine pubblico per cui prevediamo apposita norma.

In tal modo si avrebbe il vantaggio da parte dei produttori e registi di conoscere esattamente senza possibilità di cavillose interpretazioni od arbitrarie estensioni i limiti entro i quali sorge l'illecito: la legge penale deve esser conosciuta da tutti (*ignorantia legis poenalis non excusat*): ogni decisione sarebbe pubblica, con possibilità di conoscerne la motivazione; la legge sarebbe applicata non da anonimi burocrati legati agli ordini governativi, ma da Magistrati.

Una volta ottenuto il nulla osta non vi potrebbero più essere revoche (come quella prevista dall'art. 14 della Legge 16.5.47

citata, per cui il Ministro dell'Interno, in qualsiasi momento può richiamare e revisionare qualsiasi pellicola, anche se munita di nulla osta: e si noti che tale potere non è soggetto ad alcuna formalità, né devono esserne specificati i motivi).

Ricordiamo che la Magistratura (contro la quale le pressioni dell'esecutivo, pur se non mancano, non hanno quasi mai eccessiva efficacia) si è sempre avvicinata con estrema cautela e grande rispetto alle opere d'arte che anime timorate trascinarono avanti il giudizio dei tribunali per "osce-nità". Tranne qualche cantonata — rara, pur se solenne come nel caso Flaubert — ricordata oggi più a titolo di aneddoto che per altro, le sue decisioni sono sempre state dettate dall'assoluto rispetto verso ogni manifestazione artistica (basterà ricordare, tra recenti esempi, la limpida requisitoria del Sostituto Procuratore Generale presso la Corte d'Appello di Milano (*Giustizia Penale* 1947, I, 149) con la quale venne archiviata la denuncia presentata contro *Il muro* di Sartre).

Riteniamo che su questi punti possa proficuamente aprirsi la discussione: il problema è veramente grave e la soluzione fondamentale per l'avvenire del nostro cinema: ogni idea, ogni proposta concreta non può non essere utile. Se riusciremo a raccogliere la compatta solidarietà di tutti coloro cui il libero sviluppo del film italiano sta a cuore, potremo contribuire al risanamento dell'istituto della censura cinematografica in Italia.

GIORGIO MOSCON

L'articolo era già in bozze allorché ho letto in Cinema Nuovo (n. 36, 1-6-54, pag. 300 sgg.) una intervista con il presidente della Commissione Anica, Gentile, e due membri, Cardarelli e Cecchi. Questa specie di "convegno dei cinque", non finirà mai di stupirci. Aveva detto l'Anica ai produttori: "Se volete il mio marchio, dovrete passare soggetti, sceneggiature e film alla mia Commissione". E va bene, cioè va male, ma insomma il discorso filava, aveva una sua logica sia pur da forche Caudine: ora invece ecco Cecchi (e conferma Gentile) portare un ulteriore contributo alla confusione di idee in questo campo (sa Dio quanto intricato ed oscuro) dichiarando: «In Italia si produrranno in situazione normale, cento, centoventi film all'anno. Di questi gran parte non interessano il Comitato, il loro soggetto non può dar luogo

go a dubbi e obiezioni. C'è invece una certa percentuale, mettiamo una trentina, per i quali l'Anica chiederà l'opinione del Comitato, opinione da esercitarsi sul trattamento, sulla sceneggiatura ed infine sul film compiuto». Fanno li giochi? dicono a Roma. E chi mai stabilirà quali sono i film i cui soggetti non danno luogo ad obiezioni? L'Anica, sembrerebbe di capire dalle parole del Cecchi. Ma allora essa costituirebbe una sorta di terza commissione, di ante-ante-censura (*Abyssus abyssum invocat ammonisce il Salmista*), che comincerebbe a stabilire: questo va bene, questo anche, questo invece olet, vada al Comitato. E su che basi si farebbe una tale distinzione? Forse tenendo d'occhio quei famosi elenchi di registi e sceneggiatori "miscredenti" riportati da recenti rotocalchi?

Il discorso potrebbe continuare e le domande si affollano. Ma forse non vale la pena di prendersela tanto, specie dopo aver letto i singolari canoni estetici di quel noto studioso di cose cinematografiche che è Cardarelli; il quale, candidamente, ci spiega: «A me piace un certo genere di film, e tutti lo sanno: il film americano; ed anche un certo tipo di attrici. Cercherò di dare il mio contributo come meglio potrò». Ad majorem Hollywood gloriam, immaginiamo. Ma non meravigliamoci, dovremmo ben saperlo che «i vecchi sono pericolosi. Per essi è indifferente che cosa sarà del mondo»: ce lo dice G. B. Shaw, che, tra l'altro, di vecchiaia se ne intendeva.

g. m.

UNA LEGGE NECESSARIA

In materia di censura riteniamo utile riportare alcuni brani dell'editoriale apparso nel fascicolo di maggio della rivista Scenari; gli argomenti in esso sostenuti, pur riferendosi specificamente al campo teatrale, sono applicabili anche a quello cinematografico.

Veramente grave è che non esista una legge la quale delimiti esattamente i poteri della pubblica amministrazione in questo campo in relazione ai diritti sanciti nella Costituzione...

L'articolo 21 della Costituzione sancisce che "tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione" e che "la stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure". Lo stesso articolo 21 però stabilisce che "sono vietate le pubblicazioni di stampa gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume" e che "la legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e a reprimere le violazioni". Questa legge prevista dalla costituzione oggi non esiste e bisogna crearla. Il Regolamento di pubblica sicurezza, al quale attualmente la costituzione rinvia, è ancora quello antecedente alla guerra e risponde naturalmente a ben altre esigenze da quelle che ispirano la nostra Costituzione...

Ma soprattutto è importante che la legge destinata ad applicare la Costituzione in questo delicatissimo settore restringa effettivamente la possibilità di divieto al rispetto delle norme del buon costume e fissi chiaramente i limiti entro i quali questo rispetto deve essere inteso.

L'attuale Governo si è impegnato a riformare il testo unico della legge di pubblica sicurezza e in questa sede le nuove norme potranno essere attuate; ma bisognerà che esse veramente soddisfino le giuste esigenze manifestate nel corso delle varie polemiche alle quali hanno dato luogo negli scorsi anni vari provvedimenti di censura affrettati o addirittura ingiusti. Bisogna che da una parte sia assolutamente esclusa la possibilità che la censura sia dettata da ragioni di carattere politico, religioso, culturale ed estetico e che dall'altra sia esclusa la possibilità di arbitri del potere esecutivo, di contraddizione fra le statuizioni dei suoi organi periferici e che infine sia stabilito un termine di tempo perentorio per l'emissione delle decisioni della censura.

Questa delicatissima attività, che può veramente trasformarsi ove sia abbandonata a se stessa, in un pericoloso strumento di oppressione della libertà, deve uscire da quella atmosfera vaga e nebulosa nella quale purtroppo è stata fino ad oggi avvolta. Inoltre, secondo noi, dovrebbe anche essere data pubblicità alle decisioni della censura.

EGIDIO ARIOSTO



altro tratto da *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo.

Il primo, *Non ci conoscevamo*, è auspicato dai più noti combattenti, tra i quali Ferruccio Parri, e vorrebbe celebrare, attraverso un'opera cinematografica, il Decennale della Resistenza. Non ci conoscevamo, perché narrando la storia di guerra di un gruppo di partigiani paracadutati nel Nord per una missione di guerra durante il '44-'45 e descrivendone i protagonisti i quali non sanno nulla del nome, degli affetti, degli ideali di ciascuno, vorrebbe giungere a rinvenire la base patriottica che unì quegli uomini nell'affrontare insieme il pericolo e nel rischiare la morte; non ci conoscevamo, dunque, ma ora sappiamo cosa ci rende fratelli e ci stringe in una società di uomini liberi.

Il film, organizzato da Giggi Martello è attualmente in fase di sceneggiatura e, poiché presenta alcuni ostacoli su certi toni da rendere nella sceneggiatura, non possiamo farne conoscere ancora le linee narrative ben definite che, peraltro, si baseranno sui concetti che più sopra abbiamo indicato.

« Circa tre mesi fa — dice Lizzani venendo a parlare di *Le confessioni di un italiano* — mio fratello Goffredo che si occupa specificatamente di architettura e si interessa naturalmente anche di arte e quindi di cinema, mi suggerì l'idea di tra-

DAI POVERI AMANTI DI PRATOLINI ALL'ITALIANO DI NIEVO

“È tempo - afferma Carlo Lizzani - di affrontare temi di più vaste risonanze, personaggi completi nel loro groviglio di contraddizioni,; per questo le “Confessioni”, gli hanno suggerito il progetto di un vasto affresco storico, da comporre su basi realistiche.

Il sabato sera, nella libreria Einaudi, Carlo Lizzani aveva partecipato con Laura, Levi, Moravia ad un pubblico dibattito sul tema “Cinema e Resistenza”. Il giorno dopo, una ottimistica domenica di sole, il regista di Ai margini della metropoli, di Cronache di poveri amanti, ci ha aperto l'uscio della sua casa, posta dirimpetto a quella villa Torlonia dove un tempo qualcuno si allenava sul cavallo bianco, mentre una donna ne ammirava il busto cesareo dalla finestra di un palazzo vicino a quello nel quale oggi abita l'autore di *Achtung, banditi!*

Malgrado le auliche romantiche di quei luoghi, Lizzani è uno dei più sinceri antiretori del nostro mondo cinematografico; la poltrona, le pantofole, un gatto — fulvo, per lui —, costituiscono il dimesso regno di un uomo che vi si aggira con passo dinoccolato facendoci dimenticare la sua rassomiglianza con l'omonimo antenato, patriota nel '70, il cui fero dagherrotipo prestato dal romanista Mario Lizzani, padre di Carlo, apparve in una recente mostra al palazzo Braschi.

Subito dopo aver presentato *Cronache di poveri amanti*, il regista Lizzani si è trovato nella waste land della crisi. « In un momento simile potete attendervi tutto dai registi — ha esordito accennando un sorriso — perché, di fronte a tanti ostacoli e incertezze, non è affatto improbabile il doversi assoggettare alla realizzazione di film di compromesso. Di queste eventualità è opportuno avvertire i critici ed il pubblico; d'altra parte — conclude — si deve pur lavorare per vivere, nel senso più pratico della parola ».

Da Einaudi, Lizzani aveva ricordato a

Carlo Levi l'antica idea di trarre un film dal Cristo si è fermato ad Eboli. Di altre sue idee si parla in giro; il regista confessa che ha molti spunti dai quali potrebbero essere ricavati film, ma non pensa per ora di metterli tutti sulla carta: prevede i rifiuti dei produttori e la relativa “morte nel cassetto”. I progetti che Lizzani ha maggiormente maturato sia sul piano espressivo che produttivo, e che quindi hanno più di altri possibilità di giungere a compimento, sono: un film sulla Resistenza ed un

sferire sullo schermo il famoso romanzo di Nievo. L'idea mi sembrò piena di promesse; ci mettemmo dunque al lavoro con Angeli e Massimo Mida per ricavare dal libro un primo treatment da sottoporre ai possibili produttori. Accolsi, dicevo, la proposta con entusiasmo; l'esperienza di Cronache di poveri amanti mi ha confermato nella convinzione teorica dell'assoluta indipendenza del cinema di fronte alla letteratura. La critica del resto, salvo rarissime eccezioni e anche in senso molto limi-

In questa e nelle tre pagine seguenti: alcuni saporiti, fantasiosi disegni del pittore Gustavino, i quali illustrano l'edizione critica de *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, curata da Fernando Palazzi e pubblicata da Treves-Treccani-Tuminelli.





atmosfera, questo evitare una costruzione assolutamente nuova di un racconto e una creazione strutturalmente originale di figure umane, mentre da una parte potrebbe apparire una pigrizia di fantasia dall'altra potrebbe addirittura sembrare un certo compartecipe "dolore" nei riguardi dei motivi umani del presente, una incertezza nell'inquadrarli prospettivamente e nell'elaborarli nella loro pressante contemporaneità.

In realtà, pur potendosi realizzare ottimi film tratti da opere narrative, fino a qual punto la storia e la letteratura non sono evasione, non sono disimpegno? Come ci diceva recentemente Zavattini: « Si possono fare delle bellissime cose, ma quel che ci interessa oggi è ben altro ». Il discorso, su questo piano, ci porterebbe molto lontano.

Lizzani comunque ha le sue ragioni soprattutto quando (ed egli ritiene che il cinema italiano abbia appena incominciato a dare i suoi frutti nel primo decennio della sua rinascita che Lizzani definisce « a carattere impressionistico, documentaristico »; il nostro cinema — egli aggiunge — diventerà adulto quando sarà passato attraverso altre fasi fino a poter produrre opere ben più importanti e complete) ha le sue ragioni — dicevamo — quando postula, per l'approfondimento dei temi, per lo studio di vitali personaggi, per un certo impegno narrativo, la necessità di realizzare film lontani dalla facilità di alcuni luoghi comuni che già sanno di retorica e di faciloneria. « È tempo — afferma esattamente Lizzani — di affrontare temi di più vaste risonanze, personaggi completi nel loro groviglio di contraddizioni, figure a tutto tondo, esaurienti. La semplicità dell'intuizione documentaristica mi sembra non sia più adeguata alla volontà di porre il nostro cinema su una strada di maggiore progresso. Ed è nell'ambito di questa mia concezione che la storia della Pisana e di Carlino ha assunto un rilievo che mi sembra molto interessante; vorrei cercare infatti di narrare la vita di questi due giovani che portano con le loro reazioni ed i loro atteggiamenti l'aria del nuovo secolo; vorrei descrivere l'atmosfera nella quale essi agiscono; quel quadro idilliaco — la cucina di Fratta — che già comincia a screpolarsi ed a cedere il posto a movimenti e a persone storicamente decisivi sia individualmente che socialmente; vorrei far sentire l'arrivo di Napoleone e il soffio della Rivoluzione Francese. Ma, nello stesso tempo, il mio desiderio è di definire i caratteri dei due protagonisti, di centrarli, di raccontarli

completamente. Per il resto vorrei evitare l'eccessiva coloritura dell'insieme, il mio desiderio è di staccare i personaggi affinché essi non si confondano diventando simboli, ma conservino una loro integra e ricca umanità ».

Questi sono i propositi di Carlo Lizzani; ma quali sono state le reazioni dei produttori, quali sono le difficoltà che bisognerà superare per giungere alla realizzazione del film? L'attuale è senza dubbio il momento più adatto per un film ispirato alle Confessioni di un italiano, più favorevole senza dubbio che non, per esempio, per un film ispirato ad un'opera di Fogazzaro.

Tra l'altro Lizzani ha appreso, con lieto quanto comprensibile stupore, che l'idea di un film dal romanzo di Nievo non era assolutamente inedita; alcuni produttori infatti avevano già pensato, e da tempo, ad un progetto simile, ma si erano arrestati di fronte a difficoltà non lievi. Primo: il pesante sforzo produttivo richiesto dalla realizzazione di un'opera che si presenta, con le sue ricostruzioni, costumi ecc., necessariamente impegnativa dal punto di vista economico. Questo ostacolo, a prima vista difficilmente superabile, potrebbe dall'altra parte essere sorpassato se, noi crediamo, si potesse soprassedere su una qualsiasi di quelle produzioni — pur necessarie forse da un punto di vista industriale — oggi tanto correnti, di ambiente romano-ellenico-bizantino-ostrogoto e goto nonché assiro-babilonese (a quando gli etruschi?), per dar vita ad un soggetto che potrebbe ugualmente essere di grande richiamo popolare.

Le difficoltà diventano invece tutt'altro che trascurabili di fronte ad una certa crisi dei quadri interpretativi che si inserisce, con un peso non indifferente, nella vasta serie dei problemi che investono il nostro cinema. Dice a questo proposito Lizzani, e noi riportiamo le parole di un regista perché speriamo inducano a riflettere: « Alla Lux, dove sembrava si fosse disposti a produrre il film, mi venne obiettato: va bene il romanzo di Nievo, ma per lei quali sono gli attori ai quali potrebbero essere affidati personaggi complessi come la Pisana e Carlino? Di fronte alla domanda — continua Lizzani — rimasi anch'io perplesso; il nostro giovane cinema che pure ha scoperto e brillantemente usato tanti ottimi temperamenti, non può ancora offrirci interpreti perfettamente maturi. Il problema degli attori oggi in Italia non è, come potrebbe sembrare, meramente esteriore, ma interiore, sostanziale. Non vorrei essere frainteso, come in questi ultimi tempi è

tato, non si è preoccupata, esaminando il mio film, di stabilire paralleli e rapporti tra romanzo e film, tra personaggi e atmosfere letterarie e filmiche, ma ha recensito Cronache guardando ai suoi valori e ai suoi difetti su un piano esclusivamente filmologico. E ciò oltre a farmi piacere, mi ha confermato quanto sia possibile ispirarsi ad opere letterarie per realizzare film i quali di quelle non seguano la linea narrativa ma ne conservino lo spirito, ne rendano visivamente veri ed attraenti i personaggi; come si possa, insomma, creare qualcosa di simile ma nello stesso tempo di differente, di autonomo ».

I contatti tra letteratura e cinema sono senz'altro auspicabili, ma, se dovessimo esprimere una nostra opinione, pur condividendo le ragioni teoriche del noto saggista, il fatto ci preoccuperebbe se dovesse cominciare a divenire fenomeno, se cioè, i nostri registi, in considerazione della attuale difficoltà nella quale si dibattono per quanto riguarda i contenuti e la problematica del presente, trovassero un loro rifugio nel passato che, per quanto attualizzato e per quanto coincidente storicamente, appartiene tuttavia ad altri momenti e ad altri uomini. Inoltre questo appoggiarsi ai testi, e ai personaggi ed alle loro storie e



spiacevolmente accaduto a De Sica e a Casuto, ma è necessario constatare che se abbiamo bisogno di una Vivien Leigh, di una attrice cioè d'alta classe nelle cui mani un regista possa consegnare una creatura ideale dalle mille e mille sfaccettature, dalle più tortuose contraddizioni, ben pochi nomi si potrebbero fare. Anche il problema degli attori ritengo debba essere inquadrato in quel processo di maturazione del nostro cinema che sta avvenendo pur tra tanti ostacoli e visibili storture ».

Comunque, se a Lizzani non si opporranno altri ostacoli, soprattutto di quel genere discriminatorio condannato giustamente nell'ultima mozione del Circolo romano del cinema, il regista di Cronache di poveri amanti riuscirà a realizzare il suo ambizioso progetto al quale tiene e dal quale è lecito attendersi molto.

« Noi registi — ci ha dichiarato Lizzani alla fine del colloquio — non pretendiamo una vita facile; posso anche riconoscere che i nostri cento tentativi, anche se destinati a rimanere sulla carta, costituiscono sempre un'esperienza concreta perché, richiedendoci uno sforzo, maturano sia i nostri progetti che noi stessi. Noi chiediamo soltanto, e mi sembra sia nostro diritto, che nella dialettica interna del mondo cinematografico non si frappongano elementi di ordine esterno. A quest'ultimo proposito debbo prevedere che l'anno prossimo sarà decisivo per il cinema italiano. O infatti tutto si risolverà secondo i desideri della maggioranza dei cineasti — e lo speriamo — oppure si adotteranno sistemi che potranno implicare la risoluzione dei problemi economici, ma, limitando la libertà dei contenuti, apriranno il campo alla produzione di quei cosiddetti film "colossali" e schiuderanno l'uscio ad una crisi che porterà il nostro cinema all'esaurimento e all'aridità. Di fronte a questa paventata prospettiva, non potrà non scaturire in fin dei conti una rottura tra le strutture commerciali e gli uomini che con vivacità polemica e artistica hanno sostenuto una loro giusta battaglia da dieci anni a questa parte. Non so esattamente come potremo difenderci di fronte ad una simile e deprecabile rottura; ma già siamo in molti a prepararci per sostenere l'urto: formeremo una nuova "artisti associati", ci riuniremo in una cooperativa, qualcosa faremo. Ma auguriamoci che tutto si concluda per il bene del cinema italiano ».

FILIPPO M. DE SANCTIS

DALLA RIDUZIONE DEL ROMANZO

AL CASTELLO DI FRATTA

È l'imbrunire di una sera dell'anno 1805.

Una diligenza si dirige verso il Friuli attraversando un paesaggio a volte brullo, a volte pieno di verde, comunque sempre maestoso.

Ad un finestrino della diligenza un giovane sui trent'anni, dall'aspetto un po' emaciato e precocemente invecchiato, guarda con interesse il paesaggio. È un veterano della guerra partenopea, che va ad assumere in un paesetto del Veneto il posto di Intendente. Dal modo come il giovane guarda i campi che gli scorrono davanti agli occhi, si capisce che quei luoghi non sono nuovi per lui. Sembra che, a poco a poco, vada riconoscendo i filari degli alberi, i torrenti, i prati, le colline.

Cala la sera e il giovane è sempre affacciato al finestrino. Ad un certo momento appare all'orizzonte un castello che "pare saccheggiato allora allora dai Tur-



chi, e abitato solamente dai venti e da qualche civetta". La diligenza gira attorno al castello, poi si infila in un minuscolo paesetto.

Il giovane scende, e dopo aver dato ordine al cochiere di portare i suoi bagagli nella locanda e di fissarvi una camera per la notte, senza por tempo in mezzo, come attirato da una forza misteriosa, si dirige verso il castello di Fratta. Giunto sulla strada che conduce all'ingresso dell'edificio, il giovane si ferma per ammirarne la mole che si delinea nell'oscurità della notte, contro il cielo.

Speditamente si dirige verso il fosso che circonda il castello: non deve essere la prima volta che egli fa questa strada. Infatti, nonostante l'oscurità, appare sicuro del tragitto. Si ferma un momento davanti al ponte levatoio, poi lo attraversa guardingo, mentre le vecchie tavole sconnesse scricchiolano sotto i suoi piedi.

Oltrepassata la soglia, si dirige sicuro nell'interno del castello. Sfiora un casotto mezzo diroccato con la ruota che serviva per alzare e calare il ponte levatoio, e dopo qualche passo sbocca nel cortile. Una gabbia dove dovevano stare dei polli è abbandonata in un canto, coperta di ragnatele. Una breve fermata, poi il giovane prosegue nella sua visita.

Ora egli è giunto in un vecchio salone, dove si intravede un camino spento da molto tempo, una pol-

Caro Castello,

di questa riduzione mi convince soltanto la scaletta — non il tono e lo stile, che sono ancora affrettati, e tanto più sono inadeguati in quanto si tratta di una riduzione da un testo letterario, che ha, inutile dirlo — la sua dignità e il suo valore.

Quindi io sarei contrario alla pubblicazione. Se proprio credi necessario puoi prendere l'inizio e la fine dando un'idea della "cornice" del film.

Tanti cari saluti

tuo CARLO LIZZANI



trona sgangherata a cui manca un piede, e una spada arrugginita attaccata alla parete e che non esce dal suo fodero quando il giovane la prende in mano e tenta di sguainarla. Un lieve sorriso appare sul suo volto.

Più oltre, la cucina, "un vasto locale che si alza verso il cielo come una cupola e si sprofonda dentro la terra più di una voragine, nera di fuliggine secolare". Sembra un laboratorio di streghe. Le ragnatele e uno spesso strato di polvere ricoprono i vecchi arnesi e i pochi mobili sgangherati rimasti. Sul lungo tavolo, al centro della stanza, c'è un'enorme grattugia abbandonata, e un mestolo che suscita la curiosità del visitatore. Vicino al grande camino, un girarrosto, un vecchio strumento che il giovane cerca di far funzio-

nare. Una specie di stridio si propaga per la cucina...

... Mentre la voce della Pisana si spegne, come pendendosi nell'infinito, e il suo volto lentamente sfuma, vediamo affiorare a poco a poco, il volto di Carlino, il quale, assorto, sta contemplando il vecchio giaciglio dove lui e la Pisana, bambini, spesso dormivano insieme. Siamo di nuovo a Fratta. Carlino, l'uomo che all'inizio abbiamo visto scendere dalla corriera e dirigersi, nonostante il buio, verso il castello, ha rievocato, passando di stanza in stanza, gli anni trascorsi, e, immerso nel ricordo, trasognato, ha ignorato il passare del tempo.

Ora le prime luci dell'alba filtrano tra i vetri velati di polvere e danno alla sua figura e alle cose che la

circondano il profilo tagliente della realtà e il crudo aspetto quotidiano...

C'è della gente che parla ed egli ode delle voci dalla strada.

Si avvicina alla finestra e la apre. Ne entra la luce. Sotto vi è un carro con un cavallo. Degli uomini vi stanno caricando dei massi ricavati da un'ala del castello diroccato.

Carlino lascia la stanza. Discende rapidamente, avvicina un giovane che è apparso nel cortile. Carlino viene così a conoscere il figlio di Marchetto, e da lui saprà che il vecchio amico cavallante è morto da poco.

L'incontro tra i due è commovente. Si avviano verso l'ala del castello diroccato. Carlino guarda il figlio di Marchetto con un'espressione interrogativa e questi lo informa di quanto sta accadendo.

Il castello va in rovina e la Contessa non avendo più denaro, vende le pietre al miglior offerente. Anche le pietre del castello.

Poi è il giovane a guardare Carlino con aria interrogativa.

Carlino gli spiega che, in seguito alla temporanea pacificazione avvenuta nel Veneto dopo la sconfitta definitiva di Napoleone, gli è stato consentito di ritornare alla vita civile e lui ha pensato fosse giusto, tenendo sempre fede ai suoi ideali, di riprendere ad amministrare la giustizia a Fratta.

È un compito modesto, ma in attesa che le nuove idee riprendano a muovere i popoli, è il meglio che lui possa fare.

Gli opportunisti e gli ambiziosi che hanno il loro posto nel mondo ufficiale di Venezia vedranno il suo lavoro di Fratta come un esilio umiliante, e lo crederanno, lui come Lucilio, uno sconfitto.

Sconfitto è il vecchio mondo, che lentamente si sgretola, come il castello di Fratta.

Carlino ordina al figlio del cavallante di spalancare il portone del castello: da ora in poi il vecchio edificio adempirà ad un'utile funzione. Vi si amministrerà la giustizia.

Con questo gesto Carlino non tradirà i gelosi segreti del vecchio castello, non offenderà le care memorie che vi sono racchiuse, non cancellerà i ricordi più preziosi: quelli legati alla figura della Pisana.

La Pisana è ormai nel suo cuore, così come ella ha saputo apparirgli negli ultimi mesi della sua esistenza, così come lui ha saputo cambiarla. Una donna viva e coraggiosa come lui.

ANGELI, LIZZANI, MIDA



I QUOTIDIANI E LA CRITICA

PARLANO I DIRETTORI

11

Proseguiamo la pubblicazione delle risposte dei direttori di quotidiani alla nostra inchiesta: dopo quelle di Marco Franzetti, apparse nel fascicolo 135, ecco quelle di Pietro Ingrao e di Renato Angiolillo. Per brevità riportiamo le domande una sola volta, avvertendo che le risposte di Angiolillo sono riprodotte nello stesso ordine di quelle di Ingrao.

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

R — Non è possibile formulare una pedante definizione di principio, la quale, secondo me, verrebbe a risultare rigida e astratta. Piuttosto, penso che per il nostro pubblico, per un pubblico democratico, per i grandi problemi cui esso si trova oggi di fronte, per le lotte che esso oggi va conducendo, la critica cinematografica di una stampa impegnata, debba, anzitutto, assolvere ad una sua funzione di informazione obiettiva, semplice, narrativa, che è poi il primo elemento per adempiere a quella che ritengo sia la sua principale funzione, di orientamento, di battaglia e di circolazione delle idee, cioè.

D — *Ritiene che la critica sui quotidiani debba essere formulata con un criterio di rigidità o meno?*

R — Il problema non è tanto di rigidità o meno, ma della sostanza e della efficacia delle cose che si dicono: non di porsi, cioè, di fronte al film da giudicare nello spirito di chi dà "quattro" o "sette meno" e discrimina professoralmente il bello dal brutto, ma nel senso di chi, ripeto, si pone nello spirito di voler orientare le grandi masse, di voler condurre una battaglia, di voler stabilire una comprensione, una partecipazione fra il pubblico e il cinema migliore.

D — *Pensa che la produzione cinematografica italiana debba essere guardata con particolare attenzione nelle critiche e che ad essa debba essere dedicato maggiore spazio?*

R — Certamente. L'Unità ha sempre posto in grande evidenza tutti gli sforzi compiuti dal nostro cinema per porsi su quella strada nazionale e popolare che il pubblico ha altamente apprezzato, come i pubblici di tutto il mondo, così come seguirà a dar battaglia perché il cinema italiano continui ad andare avanti vittoriosamente su quella strada, contro ogni tentativo di volerla ostacolare o, addirittura, interrompere.

D — *Considerato l'interesse con il quale il pubblico segue il cinema, non ritiene opportuno dedicare una pagina settimanale del giornale da Lei diretto ad argomenti di carattere cinematografico?*

R — Possono impedirne l'attuazione, ragioni di ordine tecnico, ma lo trovo senz'altro opportuno, anche se penso che non si tratta di dedicare una pagina settimanalmente ai problemi del cinema, ma, piuttosto, questi problemi seguirli di continuo, giorno per giorno, co-

sa che l'Unità cerca di fare, per quanto gli è possibile.

D — *Quali sono i rapporti con la pubblicità cinematografica?*

R — Non afferro il senso della domanda. Noi, come ogni giornale, abbiamo rapporti con la Società di Pubblicità, per cui pubblichiamo, al pari di altro tipo di pubblicità, pubblicità cinematografica.

PIETRO INGRAO
Direttore dell'edizione romana
dell'Unità

*

R. — Una funzione informativa, ma, naturalmente, anche una funzione estetica ed educativa del gusto e del costume.

R. — Soprattutto con un sano criterio di equità.

R. — A priori no. E' un problema da risolvere caso per caso.

R. — Per ora è prematuro.

R. — Non ha la minima interferenza.

RENATO ANGIOLILLO
direttore de Il Tempo di Roma

CHI É?

DEI CRITICI ITALIANI

1

Iniziamo, con questo numero, la pubblicazione delle schede biografiche relative ai critici cinematografici italiani, cominciando con quelli dei quotidiani di Roma. Riteniamo con ciò di fare cosa utile a quanti si interessano alle cose del cinema e spesso sono abituati ad affidarsi ai giudizi di questo o quel critico, senza sapere esattamente chi sia la persona che corrisponde ad una determinata sigla.



MAURIZIO LIVERANI (Paese Sera) - Nato a Rovereto il 27 febbraio 1928. Studia filosofia presso l'Università di Roma. Ha svolto attività giornalistica nel quotidiano *Il Mattino del Popolo* a Venezia e nel settimanale *Rinnovamento*. Attualmente è redattore di terza pagina del *Paese-Sera* e redige nello stesso giornale la critica cinematografica. Ha collaborato a *La Posta Illustrata* e collabora a *Vie Nuove*.



MARIO GALLO (Avanti!) - Nato a Rovito (Cosenza) il 18-2-1924. Ha frequentato l'Università, facoltà di storia e filosofia. Ha collaborato con articoli vari e racconti a numerosi giornali e riviste. E' redattore di *Mondo Operaio* e di *Incontri-Oggi*. La responsabilità della rubrica cinematografica nel giornale *Avanti!* gli è stata affidata dopo due anni di tirocinio quale vice. E' in corso di stampa un suo romanzo presso una casa editrice milanese.



GIAN LUIGI RONDI (Il Tempo) - Nato a Tirano (Sondrio) il 10 dicembre 1921. E' laureato in giurisprudenza. Giovanissimo si è occupato di teatro. Ha cominciato a scrivere di cinema subito dopo la guerra, come critico per il quotidiano *Il Tempo*, incarico che tuttora ricopre. Ha fatto parte dal 1949 di varie commissioni della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia (Giurie e Comitato Esperti). Ha rappresentato per quattro anni il Sindacato Giornalisti Cinematografici nel Comitato Tecnico per la Cinematografia. Attualmente è titolare di una rubrica critica alla RAI e di un'altra alla TV. Insegna "analisi del film" all'Università Internazionale di Studi Sociali a Roma e "storia del cinema italiano" presso l'Università per Stranieri di Perugia. E' presidente nazionale del Cineforum italiano. E' membro del Consiglio Direttivo della Cineteca Italiana. E' collaboratore di riviste e periodici cinematografici tra i quali *La Rivista del Cinematografo* e *La Fiera Letteraria*, dove è incaricato di redigere la critica cinematografica. E' autore di saggi e monografie sul cinema italiano contenuti nei volumi antologici *Cinema italiano, oggi e Il neorealismo*.

UN VIAGGIO MANCATO

Egregio signor Direttore,

spero vorrà concedermi di approfittare dell'onore che "Cinema" nuova serie ha voluto farmi, dedicando la copertina e l'ampio servizio di paginone al mio ultimo film, per riprendere contatto con una rivista sulla quale ho combattuto le mie prime battaglie cinematografiche. Lasci che le dica, ancora, di essere stato spinto a scriverle soprattutto dopo la lettura delle dichiarazioni programmatiche contenute nell'editoriale, che così giustamente si richiamano alle tradizioni gloriose di lotta culturale, di cui "Cinema" fu tra i primi animatori durante gli ultimi anni di fascismo. Per questo ritengo utili informare i suoi vecchi e nuovi lettori di un grave episodio accadutoomi in questi giorni.

Lei, che mi dicono uomo attento e sensibile ai problemi della cultura cinematografica, certamente ricorderà — avendone anche "Cinema" data notizia a suo tempo — che gli Stabilimenti cinematografici della Mosfilm, circa tre mesi fa, mi invitarono a Mosca con il seguente telegramma: "rispettabilissimo signor De Santis - cinematografisti sovietici programmano con successo suoi film *Non c'è pace tra gli ulivi* et *Roma ore 11* stop saremmo molto riconoscenti se Ella potesse venire Mosca per visitare nostro stabilimento cinematografico prendere conoscenza nostro lavoro stop registi Mosfilm desiderano molto incontrarla conoscere sue esperienze artistiche stop occorreci suo consenso prossimi giorni stop rispettosamente Direttore Mosfilm Serghei Kuznezov".

Invito affettuoso di uomini del cinema sovietico ad un collega del cinema italiano; invito, come vede, di puro carattere professionale e di grande interesse culturale per me.

Può immaginare, quindi, con quanta gioia lo accolli, e con quanta commozione mi preparavo a visitare quegli Stabilimenti della Mosfilm che avevano visto nascere alcune fra le opere più celebri, autentiche e profonde della Storia del cinema, dove avevano studiato e creato la maggior parte dei loro film i registi Eisenstein e Pudovkin, dove avevano lavorato Dziga Vertov, Dovgenko, Alexandroff, Romm, i fratelli Vassiliev, Gherassimov, dove avevano combattuto con le loro opere cinematografiche, contro il fascismo e nazismo, Donskoj, Ciaureli ed altri.

Può immaginare, infine, come mi sentissi onorato per l'invito rivoltomi, soprattutto a nome del cinema italiano, che dopo avere mietuto successi in tutto il mondo, era riuscito negli ultimi tempi ad affermarsi definitivamente anche sul mercato di un Paese che conta circa 200 milioni di abitanti, con l'apparizione sugli schermi sovietici di alcuni films di De Sica, di Germi, di Rossellini, di Castellani, di Camerini e mei. Questi successi, come lei sa, hanno aperto grandi possibilità di commercio ai nostri produttori, e a noi registi, sceneggiatori, attori, la prospettiva di estendere il nostro umano colloquio cinematografico nel contatto con un altro vasto pubblico, quello stesso colloquio già così bene avviato coi pubblici nord e sud americano, giapponese, turco, greco, indiano eccetera, e che ci aveva incoraggiati a proseguire sulla strada del *neorealismo*.

Chi può pensare che io sbagliassi, egregio direttore, auspicando che a queste mie stesse riflessioni arrivasse chi doveva concedere il suo benestare al mio viaggio, il Governo Italiano cioè, interessato più di chiunque altro allo sviluppo culturale dei suoi cittadini e al successo artistico e commerciale del cinema italiano nel mondo? A confortare il mio ottimismo c'era oltre tutto il fatto che, pochi mesi addietro, essendo Presidente del Consiglio l'on. Pella, si erano recati a Mosca, come lei sa, l'avv. Monaco e il dott. Cassuto, anch'essi come me invitati dai sovietici, sia pure per scopi più precisamente commerciali. Di ritorno in Patria, i due eminenti rappresentanti degli interessi della nostra industria cine-

matografica avevano, in interviste concesse alla stampa, reso omaggio alla cordiale e amichevole accoglienza ricevuta dai dirigenti del cinema sovietico, e si erano dichiarati disposti ad accogliere le proposte di un ampio accordo di regolari ed ufficiali scambi di films e di eventuali coproduzioni tra i due Paesi.

Né, d'altra parte, la caduta del Gabinetto Pella, avvenuta nel frattempo, e l'avvento del Governo Scelba potevano infrangere il mio ottimismo e farmi sospettare un improvviso cambiamento di indirizzo politico per le cose cinematografiche d'Italia, essendo entrati nella nuova compagine governativa, accanto ai democristiani dell'on. Scelba, anche i liberali dell'on. Villabruna, fieri sostenitori e difensori delle libertà democratiche sancite dalla nostra Costituzione, e soprattutto i socialdemocratici dell'on. Saragat, ancor più forti assertori di una politica nazionale di protezione degli interessi produttivi di tutti i ceti sociali, in special modo dei lavoratori.

Invece, le mie ottimistiche considerazioni si rivelarono soltanto come pure ed ingenui illusioni di fronte al dato concreto che, dopo circa due mesi di attesa, proprio in questi giorni, gli uffici della Questura di Roma mi hanno restituito il passaporto senza concedermi l'estensione di cui avevo bisogno per il mio viaggio. Come certamente anche Lei avrebbe fatto al mio posto, ho chiesto che mi si fornissero le ragioni del rifiuto. Niente da fare! Le ragioni sono ignote ai funzionari della Questura, che si limitavano a ripetermi il vecchio adagio: "ordini dall'alto, noi non siamo che degli umili esecutori".

Pur superando con dolore la constatazione che un cittadino italiano debba rassegnarsi ad accettare degli "ordini dall'alto", senza avere diritto a legittime spiegazioni, e non potendo per questo importunare, nell'esercizio delle loro più gravi preoccupazioni, né l'on. Saragat, né l'on. Villabruna, né tantomeno l'on. Scelba, cominciai a chiedermi da solo le ragioni che potevano aver mosso questi "ordini dall'alto", e cercare così di svolgere il bandolo della matassa.

Forse che quell'invito rivoltomi conteneva "oscure mire politiche", o "minacce alla cultura occidentale", come è sempre pronta a sostenere certa stampa nostrana di fronte a qualsiasi offerta venga dall'U.R.S.S.? No! Perché, questa volta, il telegramma inviatiomi era stato riportato da quasi tutta la stampa italiana e favorevolmente commentato.

Forse che il Governo Italiano si preoccupava della mia salute politica e voleva preservarmi dal pericolo che a Mosca qualcuno mi convertisse al comunismo? No! Perché comunista io lo sono e da parecchi anni. O magari il Governo Italiano era offeso proprio per questo: perché l'invito era stato rivolto soltanto a me in quanto comunista, pur tra tanti uomini del cinema italiano non comunisti? Neanche questo! Perché, alcuni mesi addietro, lo stesso invito i sovietici lo avevano rivolto ad altri rappresentanti del nostro cinema, appartenenti a tutte le tendenze politiche, a uomini come Blasetti, come Lanocita del *Corriere della Sera*, come Lattuada, come Gromo della *Stampa*, come Zavattini, come Contini del *Messaggero*, come i produttori Ponti e De Laurentis eccetera.

A questi stessi uomini, come a me, il Governo dell'on. Scelba, dell'on. Saragat, dell'on. Villabruna, aveva risposto: no! impedendo così che una delegazione di cineasti italiani, di larga composizione politica, si recasse in Unione Sovietica.

Il rifiuto mi appariva tanto più grave pensando che, non più di un anno fa, il Governo Francese aveva invece permesso ad una delegazione di cineasti di recarsi a Mosca, e che lo stesso Governo non aveva esitato a concedere il suo benestare alla compagnia della *Comédie Française*, negli scorsi mesi, perché tenesse una serie di rappresentazioni nei teatri sovietici.

Per ultimo, è di questi giorni la notizia che la si-

gnora Roosevelt si recherà in U.R.S.S., evidentemente con l'approvazione del Governo di Eisenhower.

Perché, allora, questa politica del Governo italiano verso gli intellettuali del nostro cinema? A tale punto solo un cieco, o chi finga di essere cieco, può non vedere in questo atteggiamento ancora un episodio dell'attacco in forza, sferrato in questi ultimi mesi dal Governo dell'on. Scelba, complici o vittime (è questo soprattutto che vorremmo sapere!) i liberali dell'on. Villabruna, e i socialdemocratici dell'on. Saragat, contro la parte più valida del nostro cinema.

Se ciò non fosse oramai molto chiaro ai più, non le avrei scritto questa lettera, egregio direttore, ben sapendo che la mia persona rappresenta poca cosa di fronte al più grave pericolo che questa politica governativa travolga lo spirito e il significato contenuti nei migliori film del nostro cinema, e avviliisca e umili una tendenza cinematografica oramai considerata in tutto il mondo come la più grande rivoluzione culturale della nostra recente storia artistica. Ieri hanno tentato di impedirci di sviluppare e approfondire i significati umani e sociali della nostra poetica per costringerci al ruolo di truppa obbligata a "segnare il passo", così come oggi vorrebbero impedirci di viaggiare in un Paese dove si onora e si celebra il grande contributo dato dal nostro cinema all'arte cinematografica mondiale, con un fervore davvero commovente di articoli, di studi e di saggi apparsi sulla stampa sovietica, in questi ultimi mesi, dalle riviste specializzate, ai settimanali letterari e ai quotidiani.

Voglio augurarmi che di fronte a questi fatti noi tutti sapremo ritrovare quell'orgoglio combattivo che ci portò nel 1949 a raccoglierci in comizio a Piazza del Popolo per difendere i legittimi interessi della nostra industria cinematografica; quella umana solidarietà che ci unì affettuosamente intorno alla protesta per l'arresto di Renzi e Aristarco; quel civile risentimento che ci ha spinti, ultimamente, a riunirci intorno al Circolo Romano del cinema, per batterci a favore di una nuova e più equa legge cinematografica, per vigilare contro il soverchiare della censura statale e contro la campagna di discriminazione politica tra i quadri del nostro cinema.

«Il nostro assiduo impegno è rivolto alla valorizzazione e, quando pericoli si minaccino, alla difesa di un cinema... libero, coraggioso, maturo», così dice, egregio direttore, un inciso dell'editoriale del primo numero di *Cinema* nuova serie. Per questo, ripeto, le ho scritto, fiducioso anzitutto che questo mio sfogo non serva ad altri interessi che a quelli del buon nome del nostro cinema e della cultura italiana.

Cordialmente

GIUSEPPE DE SANTIS

Roma, 22 giugno 1954.

Il caso personale, lamentato da Giuseppe De Santis nella sua lettera rientra in una questione di carattere generale e specificamente politico, che non potremmo affrontare in tutti i suoi termini, su queste colonne, senza uscire dall'ambito della cultura cinematografica, sia pur latamente intesa, ambito nel quale la nostra rivista intende esercitare la propria funzione, in coerenza con i principi enunciati nel nostro editoriale del fascicolo 135.

Appunto in nome di tali principi di democrazia (termine, questo, che noi intendiamo in maniera diversa da quella del partito cui De Santis è iscritto) concordiamo tuttavia nel rammaricarci che al regista di Roma ore 11 non sia stato concesso di aderire all'invito rivoltogli dai cineasti sovietici. Siamo infatti fautori di un'ampia libertà e reciprocità di scambi culturali e siamo convinti che viaggi come quello di De Santis nell'Unione Sovietica possano costituire strumenti di miglior comprensione tra i popoli, al di sopra di ogni divario politico, ed occasioni di felice incontro sul terreno dell'arte.



La umanissima Annunziata di Cristo fra i muratori di Dmytryk; insieme con Lea Padovani è Sam Wanamaker (sopra); la prostituta, lugubremente umoresca, di Totò e le donne di Steno e Monicelli (a destra).

Il suo è veramente un bel caso. In una società cinematografica come quella italiana in cui la svalutazione professionale dell'attore è andata di pari passo con l'impiego indiscriminato delle "miss", in cui il maldestro sfruttamento di pseudocelebrità straniere e di "maggiorate fisiche" nazionali è stato di necessità seguito dall'uso sempre più diffuso e deprecabile del doppiaggio; in un Paese allegro come il nostro dove gli interpreti dei film vengono reclutati nella strada o nei concorsi di bellezza invece che sui palcoscenici e nelle scuole di recitazione, un'attrice intelligente e dotata come Lea Padovani è dovuta, in nove anni di carriera, andare all'estero per incon-

popolare del Matarazzo di turno o tempestose buffonate a colori come *Cinema d'altri tempi* in cui uno degli scarsi elementi positivi è proprio rappresentato dalla sua presenza (una comicità rallegrante, la sua: misurata e veramente; istruttivo riusciva il confronto con il gigionismo motorizzato di Walter Chiari).

L'abbiamo incontrata una volta sola, a una ora piccola della notte, dopo una recita milanese del pirandelliano "Enrico IV". Era nella compagnia di Ruggero Ruggeri che, sotto gli auspici del Ministero della Pubblica Istruzione e proube Remigio Paone, stava partendo per il St. James Theatre di Londra. Sofice e rotondetta, dalla parlata estrosamente ro-



GALLERIA

LEA PADOVANI

trare un regista che le offrisse una parte degna delle sue possibilità.

Lea Padovani è rimasta ancora "quella di *Cristo fra i muratori*", un film che porta la data del 1949.

Nove anni di lavoro, quasi trenta film: Dmytryk escluso, gli unici due registi di polso che han cercato di sfruttarne le qualità — con esiti eccellenti, d'altronde — sono stati il De Santis di *Roma ore 11* e il Blasetti di *Tempi nostri* ma entrambi i film erano di struttura episodica e di conseguenza limitata l'importanza delle parti.

Anche nel 1953 che è stato per lei un anno di attività particolarmente intensa — sette film — non ha preso parte a una sola pellicola importante; per avere ruoli di protagonista ha dovuto aspettare o qualche dramnone

manesca; Lea Padovani ci fece l'impressione di una donna dotata d'intelligenza più che di cultura, più di intuito che di intelligenza. E quando cominciò a parlare di Ruggeri — il "vecchio", lo chiamava — fu un autentico divertimento: un linguaggio colorito e becerato, un'aggettivazione tagliente, un gusto pittoresco dell'aneddoto. La sua era una cattiveria senza malizia, senza quel traccheggiare allusivo e untuoso così frequente fra la gente di teatro, prontissima a tagliare i panni addosso ai colleghi lontani, i medesimi di cui si cantano le lodi quando sono presenti. Gli elogi che ne faceva erano sinceri come le frecciate, cui si succedevano in una bizzarra mistura di impertinente ammirazione, non sembravano affatto viziati da riserve mentali

1945: L'INNOCENTE CASIMIRO, di Carlo Campogalliani - 1946: VANITA', di Giorgio Pastina; IL SOLE SORGE ANCORA, di Aldo Vergano - 1947: LA VOCE DEL SANGUE, di Ladislao Vajda e J. Clements; IL DIAVOLO BIANCO, di Nunzio Malasomma; CHE TEMPI! di Giorgio Bianchi - 1949: FIAMME SULLA LAGUNA, di G. M. Scotese; GIVE US THIS DAY (CRISTO FRA I MURATORI), di Edward Dmytryk - DUE MOGLI SONO TROPPE, di Mario Camerini - 1950: TRE PASSI A NORD, di William Lee Wilder; ATTO DI ACCUSA, di Giacomo Gentilomo - 1951: LA GRANDE RINUNCIA, di Aldo Vergano; ROMA ORE 11, di Giuseppe De Santis; I DUE DERELITTI, di Flavio Calzavara - 1952: I FIGLI NON SI VENDONO, di Mario Bonnard; PAPA' TI RICORDO, di Mario Volpe; TOTO' E LE DONNE, di Steno e Monicelli; UNA DI QUELLE, di Aldo Fabrizi - 1953: LA BARRIERA DELLA LEGGE, di Piero Costa; ESPIAZIONE, di Mario Volpe; TEMPI NOSTRI, di Alessandro Blasetti; CINEMA D'ALTRI TEMPI, di Steno; DONNE PROIBITE, di Giuseppe Amato; GRAN VARIETA', di Domenico Paolella; AMORI DI MEZZO SECOLO (episodio di Antonio Pietrangeli) - 1954: IL SEDUTTORE, di Franco Rossi; VAE VICTIS, di Raffaello Matarazzo.



Dall'album cinematografici: la tenera pupa, episodio di setti (foto 1); da Rossi, film non pubblico (2); la tica prostituta le di Aldo Fab di Roma ore 11 tis (5); la "f d'altri tempi di teatrale dell'at allegro di Noel vani è Sandro Un uomo come Salacrou; l'attore



o dettati dal desiderio ipocrita di dare un colpo al cerchio e uno alla botte.

Ammiravamo l'attrice, ci piacque la donna. Forse perché corrispondeva all'immagine che ci eravamo costruita — pezzo per pezzo, film per film — prima di incontrarla *face to face*.

A Lea Padovani siamo in molti ad aver fatto credito da tempo; più precisamente da quando, ai suoi primi passi, la vedemmo, costretta ma non soffocata, in personaggi marginali come quelli della borghesuccia in *Vanità* di Giorgio Pastina e della partigiana in *Il sole sorge ancora* di Aldo Vergano.

Non sappiamo se per lei quella, del teatro sia stata un' "irresistibile vocazione"; comunque, frequentata l'Accademia Drammatica di Roma, la troviamo, nell'inverno 1944-45, su un palcoscenico di rivista: in *Febbre azzurra* di Macario. In questa rivista e in quella dell'anno successivo — *Moulin Rouge* — più di un critico la notò per una recitazione aspra ma estrosa che la staccava nettamente dall'abilità anonima delle Liana Rovis e Mara Landi.

Come la Magnani, dunque, Lea Padovani proviene dalla passerella (da quel varietà al quale dobbiamo Petrolini e Musco, Viviani e i De Rege, i De Filippo), e forse non si tratta soltanto di una coincidenza. In un certo senso, il teatro di rivista è, almeno in Italia, la forma scenica più prossima all'attualità, ai sentimenti e ai bisogni del pubblico nei suoi strati più diversi. Come la Magnani, è attrice

schiettamente popolare che piace nei

La Valli, la Mirate, la Berti sono la Padovani ha in presenza fisica che sfruttare soltanto le fonti del sentimento. accade alla gente di zione ed espressione di continuità.

Come la Magnani, le rare attrici italiane scarse senza stridori del nostro cinema scritto "attrici" a te le scoperte femministe registi, non si può te sono rimaste in proprio personaggio sono state "attrici" Padovani, invece, rappresente che abbina temperamento drammatico terminato indirizzo preparazione, un'espressioni, sono poco come al mediocre livello attori.

Attrice naturalmente una singolare per questo proposito —



5

grafico della Padova
nata madre di Il
api nostri di Bla
tuttore di Franco
ra presentato al
di Gran Varie
ella (3); la pate
a di Una di quel
); la peripatetica
Giuseppe De San
ima" di Cinema
o (8). Dall'album
Elvira, lo Spirito
ard; con la Pado
ni (6); la Ded di
altri di Armand
Luigi Cimara (7).



6

plebea. Non è un'at
tti.
la Del Poggio, la Cor
ra attrici "borghesi";
a carica emotiva, una
possono liberamente
o si è molto vicini alle
dove — proprio come
popolo — fra commo
on esiste ancora solu-

la Padovani è una del
e possono essere inse
corrente più evoluta
ilistico. Non abbiamo
se numerose sono sta
effettuate dai nostri
enticare che quasi tut
mediabilmente legate al
primo, che quasi tutte
in solo film". La Pa
enta il caso di un'in
sé un particolarissimo
ico congeniale a un de
nostro cinema e una
nza che, pur non ecce
ani, almeno in relazio
ualitativo dei nostri



drammatica, ha inol
posizione al comico: a
ancora che la divetta



dai rustici lombi di *Cinema d'altri tempi* o la godibile subretta di *Gran Varietà* — ci sembra esemplare, proprio per la sua ambivalenza, il personaggio della peripatetica di *Roma ore 11*, il ritratto piú credibile di una ricca galleria di tipi femminili.

Risulta, piú che deplorabile, incomprensibile il fatto che nessuno dei nostri maggiori registi abbia voluto o potuto affidarle una parte che le fosse congeniale in qualche film importante; e non ci sembra che la risposta tanto recisa quanto sibillina che noi stessi abbiamo avuto interrogando un produttore ("La Padovani non fa cassetta") possa offrire al problema un'accettabile soluzione.

Verrebbe quasi voglia di dar ragione a un amico nostro, suo acceso ammiratore, che un giorno se ne uscì col dire che «la Padovani non era diventata una Magnani soltanto perché non aveva avuto il suo Rossellini». A parte l'enfasi, era soltanto una *boutade* ma nemmeno come tale accettabile perché, si sa, se non un Rossellini o un Visconti, la Padovani ha avuto un Dmytryk: la sua Annunziata di quel *Give us this Day* che si meritò il premio della critica al Festival veneziano del 1950 potrebbe, a buon diritto, far parte di un'antologia ideale dei personaggi femminili del cinema internazionale di questo dopoguerra. La resa di un personaggio così psicologicamente complesso nella sua popolare semplicità, la sobria intensità con cui ne graduò le diverse fasi, il puntiglioso rigore espressivo nella scelta dei particolari mimici, non potevano non sorprendere in un'attrice che fino a pochi me-

si prima era stata diretta dai Campogalliani, Malasomma e Bianchi e di cui s'era parlato piú per peripezie da settimanale in rotocalco che per il raggiungimento di particolari obiettivi interpretativi.

Da quell'anno, con qualche parentesi teatrale, la sua attività cinematografica si è limitata a una forma di piccolo cabotaggio interpretativo passando, ora come protagonista ora in parti di secondo piano, da un Camerini palesemente smarrito (*Due mogli sono troppe*) a un anonimo Lee Wilder (*Tre passi a Nord*), da un Vergano rinunciario (*Atto di accusa*) a un Calzavara fumettistico (*I due derelitti*); e non è qui il caso di alludere a quella sottoproduzione mercantile che porta le firme dei Costa, dei Volpe, dei Bonnard. Del '52 si possono, invece, segnalare due interpretazioni: in *Totò e le donne*, una farsetta di Steno e Monicelli dove trovò il modo di disegnare con graffiante rilievo una losca e stilizzata figura di "entreineuse" dalle mosse feline, e specialmente in *Una di quelle*, modesto ma onesto racconto di Aldo Fabrizi in cui compose un dolorante personaggio di donna ritrovando, nei limiti consentiti dall'intonazione sentimentalistica del film, alcuni degli accenti piú intensi di *Cristo fra i muratori*. (In entrambi i film, anche se in modo diverso, seppe tener testa a Totò. E non sappiamo quale altra attrice, in Italia, possa riuscirci).

Durante lo scorso anno "l'attrice che non fa cassetta" (il suo caso corrisponde, in campo maschile, a quello di Andrea Checchi) ha preso parte a un'intera serie di film a episodi:

quattro prove e tutte positive anche se oscillano dal felice risultato dell'episodio piú riuscito di *Tempi nostri* ("Il pupo" di Moravia dove le era degno compagno Marcello Mastrojanni), all'accademia pochadistica di Pietrangeli in *Amori di mezzo secolo*. Quale possa essere l'avvenire di quest'attrice non piú giovanissima (è nata nel 1920 in provincia di Pistoia), non sappiamo. È nella mente dei produttori romani e nel coraggio di qualche regista. Il rischio maggiore da cui dovrà guardarsi è quello di rinchiudersi in quella formula "populista" cui è portata per temperamento, per costituzione fisica. (E lei stessa ne deve essere cosciente se, parlando un giorno delle scarse soddisfazioni ottenute sul palcoscenico, espresse il desiderio di interpretare *Nata ieri*).

Quelle sue affinità con la Magnani che costituiscono una delle sue piú peculiari qualità, potrebbero diventare il suo limite, come d'altronde si avverte fin nell'episodio moraviano di *Tempi nostri*.

Per un'attrice come lei che sulla scena ha saputo passare, — con estrosa intelligenza a volte, con decoro sempre — dalla Maddalena di *Parenti terribili* alla fantomatica Elvira di *Spirito allegro*, sarebbe veramente una diminuzione pericolosa.

Evitare questo incapsulamento dovrebbe essere la maggiore delle sue preoccupazioni ma se non riuscirà, la colpa non sarà tutta sua: in ogni Paese — piú che altrove, in Italia — gli attori sono come i registi, i produttori, gli esercenti, il pubblico li hanno voluti.

MORANDO MORANDINI

INTERVISTE

MILESTONE E LA SUA VEDOVA

Fra i piú recenti arrivi in Italia di personalità del cinema hollywoodiano è da segnalare quello del regista russo-americano Lewis Milestone: autore, fra gli altri, di alcuni film importanti e significativi come *All'ovest niente di nuovo*, *Lo strano amore di Marta Ivers*, *Salerno ora X*, ecc.

Egli si trova da qualche tempo a Roma per ragioni di lavoro essendo stato impegnato da un nostro produttore per la realizzazione della versione cinematografica del romanzo *La vedova* (The Widow) di Susane York.

Si tratta di uno dei "best-sellers" del 1950 in cui si affrontano le complicazioni sentimentali

e psicologiche di una vedova quarantenne. Alla base di questo romanzo c'è infatti una specie di signora esperta che ad un dato momento della sua vita prefigge di prendersi una rivincita sull'amore e sugli uomini. Questo personaggio sarà impersonato dall'attrice inglese Patricia Roc che avrà al suo fianco alcuni attori italiani. Intanto Corrado Sofia e Riccardo Mangione stanno dando gli ultimi ritocchi alla sceneggiatura. Il primo giro di manovella è previsto entro la prima settimana di luglio. Appena giunto in Italia, il regista ha tenuto a dichiarare che «intende realizzare *La vedova*, suo primo film italiano, richiamandosi sia allo stile tradizionale del cinema americano che al nuovo linguaggio del cinema italiano».

«La fusione dei due stili — è sempre Milestone che parla — frutto di due scuole, di due maniere di esprimere artisticamente, si adatterà particolarmente al soggetto moderno della scrittrice Susane York».

Successivamente, nel corso di una "conferenza-stampa" tenuta in un albergo romano, Milestone ha avuto modo di intrattenersi con alcuni giornalisti con i quali ha cordialmente scambiato le solite "quattro chiacchiere".

«La mia carriera — egli ha detto — è stata lunga ed indubbiamente ricca di esperienze. Tuttavia il film che preferisco, fra i molti che hanno portato la mia firma, è sempre uno girato nei primi anni, e cioè *Two Arabian Nights* (*Due notti in Arabia*, 1928) con William Voigt, che a suo tempo riuscì a conquistare un Oscar. Però quello che ha registrato il maggior successo è stato *All Quiet on the Western Front* (*All'ovest niente di nuovo*, 1930). Anche questo secondo film si meritò un premio Oscar».

A questo punto a Milestone è stato chiesto se, presentandosi l'occasione, egli accetterebbe

di girare nuovamente *All'ovest niente di nuovo*. (Questo film, comunque, è tuttora inedito per il pubblico italiano per il veto oppostogli dalla censura).

La risposta non si è fatta attendere da parte del regista il quale aveva afferrato con esattezza il significato della domanda postagli.

«Tornerei, senza alcuna esitazione, a girare il romanzo di E. M. Remarque poiché considero, ancora oggi, attualissimo il messaggio pacifista che esso contiene».

Ma la maggiore aspirazione odierna di Milestone è quella di portare sullo schermo un autore avente un carattere differente da quello di Remarque. «È mia ambizione — egli ha infatti affermato — di girare *L'eterno marito* di Dostojewsky: un soggetto, questo, che mi affascina da molti anni e che pur di vederlo realizzato cinematograficamente sarei disposto a rinunciare a tutti i miei altri progetti, anche se questi fossero economicamente piú vantaggiosi. Da un buon romanzo ha poi esclamato con convinzione — non può nascere che un buon film. — *All'ovest niente di nuovo*, *Pioggia*, *Uomini e topi*, *Arco di trionfo*, *I miserabili*, ecc. — tutti miei film che hanno avuto successo — erano, prima di ogni altra cosa, dei buoni romanzi scritti rispettivamente da Remarque, Maugham, Steinbeck, Victor Hugo».

Milestone ha quindi ricordato con piacere di essere già stato in Italia, nel 1932, per trascorrervi una breve vacanza. «In quei giorni mi trovai in Europa soprattutto per riposarmi dalle fatiche di *All'ovest niente di nuovo*. Avevo anche da curarmi il fegato... per le arrabbiature che mi aveva procurato il produttore Carl Laemmle, il quale si era spesso mostrato scettico circa il successo finanziario di *All'ovest niente di nuovo* e che pertanto aveva opposto grosse difficoltà alle mie idee di regista».

Infine a Milestone è stato chiesto quali attori di Hollywood devono essere a lui grati in particolare modo. Ecco qui il suo elenco: la compianta Jean Harlow (grazie a lui ella riuscì ad entrare nel cinema), Warner Oland, Kirk Douglas e Farley Granger: tutte "sue scoperte".

ETTORE ZOCARO



Milestone e Patricia Roc, al loro arrivo a Roma

Quindici giorni



I FILM • LA SCENOGRAFIA E I COSTUMI • IL COLORE • I LIBRI • LA MUSICA • I CORTOMETRAGGI

Nella storia dei film che hanno affrontato il problema razziale, quale si presenta negli Stati Uniti, *La bambina nel pozzo* (1951) occupa un posto decoroso, ma non adeguato rispetto all'importanza attuale del tema. Il difetto è il solito, che accomuna, dal più al meno, tutte o quasi le opere, di Kazan, di Werker, di Mankiewicz, di Robson, di Losey, le quali hanno tentato, in questo dopoguerra, di porre la questione sul tappeto, animate da un vago sentimento progressistico. Ormai, si tratta di un intero filone ben individuabile e singolarmente coerente nella sua fisionomia e nei suoi limiti, un filone nato dal modificarsi di una situazione in conseguenza del conflitto: ché i negri, posti nelle forze armate su piano di parità con i bianchi e sacrificatisi per il paese al pari di essi, hanno, ritornati alla vita civile, avvertito il disagio di una legislazione e di una consuetudine, le quali si ostinavano a porli, sotto troppi, essenziali, aspetti in una posizione di inferiorità.

Che il cinema statunitense abbia ritenuto di non dover ignorare il problema è un fatto che costituisce senza dubbio per esse titolo di merito, uno dei pochi che vadano ascritti alla sua produzione degli ultimi cinque o sei anni. Ma la buona volontà ed un certo sensibile avvio realistico non sono sufficienti, quando essi siano puntualmente destinati a sfociare in un conformismo più o meno miracolistico ed accomodante. L'impostazione di questi film è quasi sempre accettabile, in più di un caso coraggiosa; ma le conclusioni non si sottraggono mai ad una sostanziale evasività nei confronti del problema-base. Limite grave, trattandosi per l'appunto di opere che si presentano come "problematiche".

Il caso proposto da *La bambina nel pozzo* è noto (1): in una cittadina del sud una bimba negra sparisce; dopo le prime, vane ricerche la comunità di colore si mette in agitazione ed accusa di assassinio un tizio di passaggio, che la polizia finisce col fermare a causa dell'imprecisione del suo alibi. Le cose si complicano presto, in quanto il fermato è nipote del grosso industriale che domina la cittadina; la tracotanza di quest'ultimo (Barry Kelly), deciso a difendere il proprio interesse anche a costo di usare mezzi sleali e violenti, l'exasperazione dei negri, i quali hanno l'impressione che la giustizia cerchi di tenerli a bada e tenda a solidarizzare col presunto colpevole, fanno sì che in breve la cittadina divenga teatro di disordini, di cacce all'uomo, di spedizioni punitive. Le autorità sono costrette ad invocare l'intervento armato della Guardia Nazionale. Ma, prima che questa arrivi, la bambina, che era caduta in un pozzo abbandonato, viene ritrovata. Qui termina la prima parte, nella quale i registi Leo Popkin e Russell Rouse, rispettivamente produttore e regista di quel curioso *La spia* (*The Thief*, 1952), che pretese di

LA BAMBINA NEL POZZO

THE WELL

ripristinare il racconto muto, hanno dato prova di un certo sagace spirito realistico, culminante nella sequenza descrittiva dell'eccitazione che si diffonde irragionevolmente, di bocca in bocca, e dei tumulti che si succedono, provocati dall'una o dall'altra fazione. Si nota, nell'impostazione del racconto, un certo scrupolo di obiettività: se lo sceriffo, con la sua lucida energia, appare sotto luce decisamente positiva, immediate simpatie vanno ai negri, talora dipinti come dotati di una antica, grave saggezza. Un velo di pietà avvolge, poi, l'innocente accusato, e ciò per la semplice ragione che lo spettatore è posto fin dall'inizio nella condizione di sapere come stanno esattamente le cose (il film si apre infatti con la solitaria passeggiata della bambina, conclusa dalla caduta). Forse una struttura narrativa del genere è stata suggerita da pro-

DI

GIULIO CESARE CASTELLO

positi di edulcorazione della bruciante materia; e tuttavia è un fatto che essa consente di valutare fin dal primo momento la bestiale irragionevolezza delle agitazioni razziali, latenti in seguito ad una situazione cristallizzata ed irrisolta e pronte a scatenarsi al minimo pretesto.

Nella seconda parte il film mostra la corda: la bambina è sì ritrovata, ma per poterla trarre fuori dal pozzo occorrono larghi mezzi tecnici. A metterli a disposizione sarà proprio l'industriale cattivo, subito convertito, mentre a calarsi nel pozzo, con serio rischio personale, sarà colui che era stato minacciato di linciaggio. Intendiamoci, si tratta di reazioni psicologiche che non possono essere definite a priori assurde (anche se la presentazione iniziale del malvagio sa troppo di cliché, compromettendo quindi la consistenza del personaggio); ma esse rischiano di risultare suggerite da puro comodo, trattandosi di condurre in porto una vicenda del genere senza uscire da quell'ottimismo programmatico ed accomodante, cui Hollywood non sa rinunciare in simili circostanze. Di fronte all'urgenza del caso umano da risolvere positivamente, bianchi e negri, fino ad un momento prima gli uni contro gli altri armati, lasciano d'acchito sbollire l'odio e si ritrovano uniti, in una comunità sola. I sentimenti, ripeto, sono plausibili, e quasi sempre anche le situazioni: ma il riprodursi,

mutatis mutandis, di uno schema narrativo ormai ben noto è tale da metterci in sospetto.

A conferire al racconto un certo *pathos* concorrono, fra l'altro, l'interpretazione, dominata da un doloroso sfinimento, di Henry Morgan (l'innocente imprigionato), e la musica, dai ritmi talora suggestivamente scanditi, di Dimitri Tiomkin.

MISCELLANEA

Pare che Georg Wilhelm Pabst sia intenzionato di tornare al lavoro nel suo paese natio. Tanto almeno risulta da una notizia che è circolata di recente, relativa ad un progetto di film biografico su Hitler. Non ce ne dorremo. Si può ancora arrivare a capire che qualcuno abbia pensato di ricorrere a Pabst per un film "di idee" quale voleva essere lo sciagurato *La voce del silenzio* (1953), ma non si riesce assolutamente a comprendere quale follia abbia presieduto alla nascita di questo COSE DA PAZZI, in cui Pabst fa la concorrenza a Max Neufeld, tanto per citare un regista suo conterraneo, che spadroneggiò in Italia ai tempi dei "telefoni bianchi". Tempi e gusti cui *Cose da pazzi* ci riconduce dritti dritti: basterebbe la prestazione esagitata di Viarisio per creare nello spettatore la tutt'altro che piacevole sensazione di essere proiettato in pieno 1938. *Cose da pazzi* narra la storiella di una piacente fanciulla (Carla del Poggio), la quale viene per errore internata in una clinica per alienati, clinica retta da un medico pazzo (Viarisio) e dominata da un paziente quasi savio (Fabrizi). Poiché probabilmente gli autori del film hanno mirato perfino ad una morale importante: quella, originalissima invero, secondo cui i pazzi sono gli autentici savi. Tanto è vero che il racconto si conclude con la presa di possesso della clinica da parte di essi, presa di possesso avallata per equivoco dalla polizia. Una rosa di gags più o meno stantii alimenta il racconto, cui avrebbero potuto apporre la firma, in un momento di distrazione, Carlo Lodovico Bragaglia o Camillo Mastrocinque. Nel naufragio generale l'unico a salvarsi è stato forse il maestro Nascimbene, il quale ha composto un commento arguto, basato, per quanto riguarda il *Leitmotiv*, dei pazzi sulla cantilena infantile "oh che bel castello, marcondirondirondello", opportunamente variata ad uso di diversi strumenti.

A voler ricordare tutte le reminiscenze e i plagi che denuncia un film come *Opinione pubblica* di Maurizio Corgnati (un nome inedito e proveniente dal giornalismo, cui si è affiancato, come supervisore, Goffredo Alessandrini) occorrerebbe mezza pagina della rivista. Il richiamo più vistoso è certo quello di *L'asso nella manica* (*The Big Carnival*, 1951) di Billy Wilder, richiamo

tanto voluto da esser addirittura imposto tramite una battuta del dialogo. Ma chi volesse potrebbe menzionare tutta una serie di film sul giornalismo scandalistico, serie culminante in quel *Les dents longues* (1952), diretto ed interpretato da Daniel Gélin, che si incontra adesso come svogliato protagonista di *Opinione pubblica*. Non manca neppure un pizzico di pirandellismo (*Sei personaggi in cerca d'autore*), allorché si sottolinea il divario tra un personaggio e l'interprete destinato a dargli vita sullo schermo. Poiché di questo si tratta: della "montatura" compiuta da un reporter di second'ordine, il quale, dopo aver creato un "caso" giornalistico intorno ad un disgraziato, accusato ingiustamente di aver ucciso la moglie, continua a sfruttarlo anche dopo la sua assoluzione, imbastendo intorno a lui un'impresa cinematografica. Dietro la spinta dell'intero suo paese, il quale intravede un "affare" che poi non si verificherà, il riluttante vedovo è persuaso ad interpretare se stesso in un film biografico alla maniera neorealistica (sono evidenti goffe intenzioni polemiche da parte degli autori di *Opinione pubblica*); nel corso delle riprese del film la verità emerge: egli è stato per anni un cornuto inconsapevole. Il giornalista senza scrupoli insiste nello sfruttare cinicamente la situazione ai danni morali dello sventurato, ma questi, appresa la verità capitando inaspettato alla proiezione di un brano del film girato in sua assenza e relativo alla tresca (qui forse è stata raccolta una eco di *Bellissima*, per un verso, di certi drammi ottonovecenteschi, per un altro), decide di farsi giustizia. E uccide non l'amico che lo aveva tradito, ma il giornalista, vero responsabile della sua attuale disperazione. L'effettistico finale costituisce un estremo richiamo all'opera di Wilder: ché il reporter viene sorpreso mentre sta telefonando al giornale ed invitato dal giustiziere a trasmettere l'ultima e più sensazionale notizia: quella della propria morte sotto una raffica di mitra.

Ad un simile cumulo di pretese fa riscontro un impianto narrativo passabilmente scoperto, ingenuo, maldestro. Molte sono le cose che nel film non si spiegano o si spiegano in maniera approssimativa e di puro comodo. In altre parole, gli autori (tra cui sorprende vedere Charles Spaak, che ha steso pure i dialoghi originali francesi — il film è di coproduzione) hanno piegato i personaggi e le situazioni ad un loro schema, che denuncia inesperienza e faciloneria. Anche la fattura dell'opera non nasconde l'impreparazione del regista, a dispetto di ogni ambizioso orecchiare. (A proposito di orecchiare: nel finale, i ritmi a percussione della musica di Bruno Maderna sono ricalcati su quelli di *Siamo tutti assassini* (*Nous sommes tous des assassins*, 1952, di André Cayatte). Fra gli interpreti, oltre alla Mauban, al citato Gélin, al sempre pittoresco Calf, va ricordato Gianrico Tedeschi, attore apprezzato sulle scene, ma per la prima volta alle prese con un grosso impegno cinematografico (è la vittima della situazione): le sue origini sono denun-



Maria Mauban e Gianrico Tedeschi in *Opinione pubblica* di Maurizio Corgnati (a sinistra); Henry Morgan e Barry Kelly in *La bambina nel pozzo* di Popkin e Rouse (a destra). Nella grande foto di pag. 395, Carla Del Poggio in *Cose da pazzi*, di Pabst.

ciate da un certo immobilismo mimico, ma al suo attivo va posta una comprensiva partecipazione umana. Del tutto risibile è infine il tratteggio delle figure maschili appartenenti al mondo del cinema: specie Campanini (il produttore) e Müller (il regista) fanno a gara per meritarsi un premio di improbabilità.

Un film insolitamente dignitoso, per la stagione che corre, è *LA FRUSTA D'ARGENTO* (*The Silver Whip*, 1953) di Harmon Jones, dove, su classici sfondi del west, si racconta la storia di un giovane postiglione di diligenza che, promosso alla linea principale su raccomandazione di un collega ed amico, sebbene il principale diffidi di lui a causa della sua età, si dimostra immaturo per il compito, allorché, di fronte ad un attacco da parte di banditi, anzi che mettere subito in salvo la diligenza con i suoi passeggeri, si trattiene sul luogo della sparatoria per non abbandonare l'amico. La sua sentimentale generosità costa a diverse persone la vita ed a lui il posto. Ma egli riesce a riscattarsi e a riguadagnarsi il posto grazie alla fermezza dimostrata poi in veste di vicesceriffo. Dopo una lunga caccia viene infatti sterminata la banda e ne viene arrestato il capo. Ma, mentre lo sceriffo intende farlo sottoporre a regolare processo, la popolazione esasperata preferirebbe linciare, e prende d'assalto la prigione. Qui però trova la più energica resistenza da parte dell'isolato giovanotto (lo sceriffo era stato ridotto all'impotenza), il quale non esita, nel nome del dovere, a far fuoco sul suo migliore amico. Questa storia tradizionale è stata raccontata dal Jones con nerbo, ariosità e scioltezza, con esatto intuito emotivo e fresco piglio popolare. All'eccellente standard fotografico e musicale fa riscontro una asciutta, solida interpretazione di Dale Robertson (l'amico del ragazzo, e Rory Calhoun (lo sceriffo). Il protagonista è Robert Wagner, il quale sta dimostrando di essere forse il più genuino e dotato tra i giovani dell'ultima generazione americana.

Ancora Dale Robertson si incontra in *L'INFERNO DI YUMA* (*Devil's Canyon*, 1953), di Alfred Werker, film che, iniziatosi con una sequenza di duello a distanza, ricalcata su certi classici "finali" di opere sul west, non tarda a degenerare nel ridicolo. La sua azione si svolge infatti, sul finire del secolo scorso, in una prigione ("l'inferno di Yuma") tristemente famosa. Ma nel film di Werker, a dire il vero e ad onta d'ogni esteriore violenza, essa appare stranamente simile all'albergo del libero scambio. Basti dire che a un certo punto vi capita perfino, in qualità di ospite coatta, una donna, la bionda e insipida Virginia Mayo, nei panni di una fuorilegge, la quale fa il doppio gioco tra due nemici mortali, al secolo Dale Robertson e Stephen Mc Nally. Il primo di questi sventerà il piano d'evasione del secondo e impalmerà la bella. E dire che le didascalie iniziali parlano di riferimento a fatti realmente accaduti e di mutamento dei soli nomi. Senza contare che il Werker è un artigiano il quale altra volta aveva dimostrato qualche disposizione realistica.

L'ASSASSINO ARRIVA DI NOTTE (*The Long Dark Hall*, 1951) di Anthony Bushell e Reginald Beck è uno scampolo inglese, che può esser menzionato unicamente per rispetto alla coppia dei suoi protagonisti, i sempre efficienti Rex Harrison e Lilli Palmer, ancora una volta marito e moglie pure sullo schermo, e qui alle prese con notevoli guai. Poiché si tratta di un giallo conforme alla corrente tradizione britannica e Harrison vi compare in qualità di imputato d'assassinio nella persona di una ballerina. Il vero assassino è in realtà un maniaco, il quale si ritiene investito di compiti da giustiziere nel nome della morale, ma il fatto che la vittima fosse la sua amante colloca il distinto borghese impersonato da Harrison in una posizione assai intricata. Ci scappa perfino la condanna all'impiccagione. Ma poi in *extremis* il ma-

(segue in III di copertina)



Nell'iniziare questa rubrica che si propone di segnalare di volta in volta certi risultati della scenografia e del costume nel cinema, scelti fra i più validi in senso assoluto, o magari solo tecnicamente indicativi, non sarà forse inutile riprendere in esame due film abbastanza recenti — di cui si è già parlato da queste pagine — ma che per la particolare tecnica usata nella ripresa crediamo offrano qualche elemento d'interesse, proprio rispetto alla messinscena, e in particolare per ciò che si riferisce alla scenografia: *The Robe* (La tunica) di Henry Koster e *How to Marry a Millionaire* (Come sposare un milionario) di Jean Negulesco, i primi due film in "Cinemascope", nei quali appunto il nuovo ritrovato viene sperimentato in due direzioni del tutto opposte: quello del film in costume, a grande messinscena, e quella della commedia leggera di ambiente moderno. Sarà bene tuttavia precisare subito che, prescindendo dalle curiosità di carattere tecnico, in entrambi i casi l'applicazione del "Cinemascope" ha ottenuto risultati forse spettacolarmente suggestivi (di una suggestione certo epidermica e provocata unicamente dalla "novità" del mezzo) ma assolutamente nulli in senso artistico.

Se d'altra parte il discorso sui costumi di tali film rientra in una serie di considerazioni abbastanza consuete (e legate semmai più che altro al colore, nel caso specifico al "Technicolor"), nei confronti della scenografia è invece innegabile che tali esperimenti proponano — a volte magari all'insaputa degli stessi realizzatori — certe soluzioni inconsuete, suggerite appunto dalla nuova tecnica della ripresa. Il "Cinemascope" infatti, determinando vari rapporti insoliti, rispetto anzitutto alla tradizionale forma del quadro cinematografico, e in secondo luogo in relazione alla prospettiva interna del quadro medesimo, può provocare in pratica non poche soluzioni altrettanto inusitate proprio nel campo delle architetture specie se ricostruite in teatro di posa e in funzione di una prestabilita azione in movimento.

E' noto che col "Cinemascope" le proporzioni del quadro sono assai diverse — e non solo come dimensioni — da quelle finora usate: il campo visivo infatti si allarga a scapito dell'altezza, per cui al noto rettangolo dello schermo si sostituisce una sorta di pannello orizzontale, assai più esteso in larghezza che in altezza. Tali diverse proporzioni del quadro fanno sì, ad esempio, che l'azione possa snodarsi in senso longitudinale, senza provocare tagli o movimenti di macchina corrispondenti (panoramiche o carrelli orizzontali di accompagnamento), e richieda quindi anzitutto una funzionale disposizione delle linee architettoniche — in un certo senso come a

gentisi in piani diversi, già in parte sperimentata nel quadro normale con gli effetti del "panfocus", potrebbe in sostanza divenire, col "Cinemascope", pressoché una consuetudine. Si comprenderà quindi quale funzione determinante possa acquistare una scenografia espressamente costruita in dipendenza non solo delle banali esigenze tecniche della ripresa nei totali e nei campi lunghi (che nel gergo cinematografico si possono sintetizzare nella risaputa necessità di "non sfiorare"), ma delle impensate possibilità espressive offerte dal nuovo mezzo, proprio in quelle scene in cui, ad esempio, elementi umani appaiono in un piano più ravvicinato rispetto a quelli scenografici o viceversa.

L'errore dei due primi esperimenti in "Cinemascope" — come già accadde per il sonoro e il colore, e come sta anche accadendo per il rilievo — direi consista essenzialmente nella scoperta volontà di moltiplicare all'ennesima potenza l'"evidenza" della rappresentazione goffamente sottolineata dagli effetti della stereofonia, in modo tale da rendere l'illusione dello spettatore la più perfetta possibile: senza comprendere che le autentiche possibilità di qualsiasi tipo di schermo panoramico, sono da ricercarsi semmai nel rinnovarsi di certi limiti, che dovrebbero essere in teoria altrettanti stimoli per la fantasia degli artisti.

Se ben ricordo la prima scena di *The Robe* in cui la presenza del nuovo ritrovato tecnico si faccia no-

SCENOGRAFIA E COSTUMI

CINEMASCOPE BIBLICO E SOFISTICATO

teatro — ed una più controllata e continua previsione dell'effetto d'insieme, specie nei campi meno ravvicinati. Ma — come si accennava — un secondo aspetto ancor più curioso e forse fondamentale presenta la particolare tecnica del nuovo mezzo: la ripresa in "Cinemascope" permette infatti di "restare addosso" ai personaggi, pur riuscendo ad abbracciare (senza allontanarsene) uno sfondo relativamente più ampio, e a comprendere quindi nel quadro occupato da personaggi in primo piano un campo visivo più vasto del solito. La contemporaneità delle azioni svol-

tare — prescindendo dall'ovvio e incontrollabile stupore dinanzi alle inusitate dimensioni dello schermo — proprio in relazione a particolari elementi scenografici opportunamente usati, mi pare sia quella d'apertura del mercato degli schiavi, che — si badi bene — incomincia proprio con un campo lungo della piazza affollata (un po' dall'alto) inquadrato però fra le quinte di due pesanti colonne laterali (scure e quasi in controluce), le quali riconducono per qualche istante l'occhio dello spettatore alle proporzioni (se non alle dimensioni) dello schermo normale: un indovinato carrello in avanti fa quindi a poco a poco scomparire le due quinte come le tende di un sipario, finché la scena d'insieme, brulicante di colori, occupa tutto lo schermo. L'effetto dell'implicito raffronto fra le antiche proporzioni e le nuove (col loro graduale mutamento) appare immediato e di indiscutibile convinzione. Apparirà strano tuttavia che nonostante la loro indiscutibile efficacia proprio in rapporto alla valorizzazione — mediante il cambiamento "a vista" della prospettiva — di tutti i valori architettonici delle costruzioni, i movimenti di carrello in profondità scarseggiano nel film, si direbbe quasi per non menomare l'inatteso effetto della corsa della quadriga, una sequenza in esterni in cui il "Cinemascope" — sorretto dallo "Stereo-Phonic Sound" — riesce a raggiungere il risultato spettacolarmente più vistoso, ma dove, alle suggestioni di un apparato scenografico appositamente "inventato" in vista di determinati risultati, si sostituisce il paesaggio naturale, in cui ad esempio, fra l'altro, i pericoli di "sfiorare" non sussistono evidentemente più. Ma è un peccato che nelle pesanti e artificiose costruzioni di Lyle Wheeler e George Davis, graveolenti di cartapesta lontano un miglio, non si siano introdotti quei criteri di funzionalità che la nuova tecnica sembrerebbe suggerire a ogni piè sospinto. Si è preferito al contrario disporre in genere le sagome architettoniche secondo schemi che

La scenografia relativa alla sequenza del Golgota ne La tunica è stata costruita in teatro di posa; sul fondale, privo di prospettiva, si volta in una caligine arancione (in alto); il manto scarlatto ricamato in oro di Caligola (Jay Robinson), nello stesso film (sotto).





Gli abiti disegnati da Travilla per Come sposare un milionario paiono uscire dalle pagine di "Vogue", ma non rivelano alcuna intenzione particolare nei confronti della psicologia dei personaggi: la scintillante e rosea toilette con gonna a sbuffi di Betty Grable (a sinistra) e l'abito da sera in raso rosso cardinale di Marilyn Monroe (a destra).

si rifanno invariabilmente al teatro: tipiche in questo senso la scenografia del palazzo di Caligola, dove i personaggi, attaccati lungo i muri come in un gigantesco bassorilievo policromo preferiscono muoversi piuttosto in senso longitudinale che in profondità; o quella del salvataggio di Demetrius in carcere, con quell'inquadratura fissa sulla riva del fiume, limitata da un'enorme muraglia di sfondo, contro la quale i personaggi si muovono da un capo all'altro dello schermo; o quella dell'incontro di Demetrius con Giuda, la cui composta artificiosità (con quell'assurdo cielo color carta di pasta, contro cui si stagliano le sagome ritagliate nel cartone di una scenografia bagnata da una radente luce ocra), riesce a richiamare soltanto certe "audacie" scenografiche da teatro dell'opera. Dove però il cattivo gusto e la quasi assoluta mancanza di fantasia delle persone preposte all'"art direction" di *The Robe* si rivelano in tutto il loro malinconico splendore, è nella sequenza che si svolge nei paraggi del Gol-

gotha, cui invano i mistici cori stereofonicamente trasmessi da non so più quanti angoli della sala, si affannano a conferire la necessaria solennità e la mitica grandezza. L'esigenza di manovrare con la massima libertà le condizioni di luce dell'ambiente — specie in vista del temporale (con tuoni e fulmini a volontà) — e la necessità di "colorare" quindi il paesaggio a seconda dell'imperversare delle intemperie, ha forse costretto i tecnici a costruire l'intero complesso in teatro, determinando fra l'altro un indiscutibile squilibrio fra questa e le altre sequenze che si svolgono in esterni autentici. L'irritante mancanza di prospettiva del fondale, su cui si precisano le sagome di una Gerusalemme avvolta in una caligine maledettamente arancione, unita alla convenzionale disposizione delle figure umane sulla collina (percorsa da un implacabile quanto imprudente carrello laterale, che svela una ad una tutte le magagne della ricostruzione) finiscono per conferire all'intera sequenza un tono assolutamente ina-

deguato ai suoi scopi edificanti. Dinanzi a simili conati — ancor più fastidiosi se posti in relazione all'importanza del tema (uno dei più impegnativi mai affrontati dall'arte in genere, e dal cinema in particolare) nonché alla pretenziosità dell'apparato tecnico escogitato per moltiplicarne la suggestione — non si riesce purtroppo neppure a provare quella meraviglia tutta particolare che si ha poniamo dinanzi all'ingenuità della pittura sacra popolare (certe "Viae Crucis" o certi "ex voto"), ma si resta estranei e quasi indignati come di fronte agli orrori dei manieristi (si pensi — tanto per fare un esempio — alle stomachevoli rappresentazioni dei vari martiri, perpetrate dal Pomarancio e dal Tempesta, sugli altari di S. Stefano Rotondo a Roma, dove l'intento spettacolare, non sorretto da alcuna autentica ispirazione né da una tecnica appropriata, riesce a comunicare ai fedeli soltanto un curioso sgomento assai lontano dai problemi religiosi).

Fra la Passione del Cristo, con annesse consequen-

ze sulla psicologia, la coscienza e le vicende di un gruppo di personaggi di fantasia, e i frivoli casi di un terzetto di spregiudicate ragazze, decise a trovare il sistema di *Come sposare un milionario*, corrono oltre tutto esattamente millenovecentocinquantaquattro anni: è forse anche per questo che nel secondo caso l'esperimento del "Cinemascope" riesce se non altro più sopportabile — se non sempre gradevole — date le infinitamente minori pretese della sua applicazione. E' stato più volte affermato — tanto da divenire una specie di luogo comune — che il "Cinemascope" sarebbe più adatto a film di carattere spettacolare con fastosa messinscena e con più o meno estesi movimenti di masse: i due primi film girati col nuovo sistema sembrerebbero tuttavia — almeno a mio avviso — contraddire in pieno tale convinzione. Si è visto in *The Robe* come la precisa volontà di "fare spettacolo" a tutti i costi e nel senso più esteriore della parola, abbia finito per rendere un pessimo servizio all'argomento, determinando poi un grave scadimento proprio dei valori formali, sia a causa di un difetto intrinseco — (e dipendente direi dai limiti dei singoli collaboratori, il regista e gli "art directors", in primo luogo), sia da una malintesa funzionalità della messinscena (e

de che vi si raccontano), presenta il vantaggio di suggerire soluzioni nuove (anche se non sempre adottate: anzi forse proprio per questo), di indurre insomma continuamente a considerazioni positive sulle possibilità del "Cinemascope". Certe vertiginose panoramiche dal basso in alto fra i grattacieli di New York (qui solo introduttive) lasciano intravedere, ad esempio, la possibilità di inserire certi effetti prospettici nel meccanismo di una storia, e — perché no? — in funzione drammatica; mentre la disposizione degli elementi architettonici in certi interni, costruiti insieme a Leland Fuller dallo stesso Wheeler di *The Robe* (si pensi, particolarmente, all'appartamento dove stanno per avvenire le nozze di William Powell e Lauren Bacall: con quelle due porte laterali da cui si scorgono gli invitati in attesa), permette ad esempio di immaginare una sequenza — stavolta magari a carattere comico o addirittura farsesco — in cui i personaggi si inseguono fra le compiacenti sagome di una scenografia a labirinto, tutta intesa a confondere le carte in tavola, o — che so — a creare dei "qui pro quo", dei cui sviluppi però il pubblico (grazie appunto allo schermo panoramico) fosse piacevolmente tenuto sempre al corrente. La possibilità insomma di manovrare

zioni e inquadrature tipiche della commedia dialogata americana: i colloqui a due nell'interno di una macchina o dietro il tavolo di un locale notturno, ad esempio, o persino i risaputi campi e controcampi in cui uno dei due personaggi che parlano appare di spalle e l'altro di fronte; formule consuete, cui non può aggiungersi alcuna particolare novità dal punto di vista scenografico, e che al contrario rivelano un'assoluta incompatibilità con le nuove proporzioni del quadro. L'equilibrio compositivo raggiunto dallo schermo normale proprio nell'applicazione di tali formule, si disperde infatti nel tentativo di introdurre con maldestra disinvoltura (che in questo caso equivale a pigrizia inventiva) nel "Cinemascope", dove una figura in primo piano non può più evidentemente prescindere da certi rapporti con lo sfondo e quindi da una minuziosissima previsione degli effetti scenografici. Fra le teste dei personaggi del film (come evidentemente in quelle dei vari collaboratori) circola invece a tratti un vuoto pauroso che nessuno si è preoccupato di riempire: solo quando i personaggi si stendono su letti, poltrone o divani occupando con la loro figura tutto lo schermo si riesce ad ottenere un relativo e quasi casuale equilibrio nella composizione (vedi ad esempio certi dialoghi fra le tre ragazze inquadrare in figura intera, o la scena della telefonata della Monroe che divincola le proprie estremità da un capo all'altro del quadro).

Per ciò che si riferisce ai costumi, i due film — nei rispettivi campi — non si discostano dalla consueta tradizione hollywoodiana. Pure, una particolare valorizzazione degli aspetti del costume è in entrambi talvolta avvertibile, per quanto per lo più limitata ad effetti meramente decorativi: si ricordi, ad esempio, nel finale di *The Robe* — i cui costumi recano la firma di Charles Le Maire — la figura di Caligola posta frequentemente di spalle per sottolineare la maestosità del mantello scarlatto ricamato in oro; o le tinte neutre dell'abito di Demetrius stesso per terra e di quello della donna inginocchiata che lo soccorre in uno dei quadri del film in cui fra l'altro la composizione appare più armonicamente studiata, e proprio in funzione delle mutate proporzioni dello schermo. Un'analoga ma ancor più esteriore sottolineatura del costume può essere notata nello spogliatoio in *How to Marry a Millionaire*, in cui le già piacevoli sembianze delle tre protagoniste vengono successivamente moltiplicate da una maliziosa specchiera a più ante; o in quella — piuttosto ovvia e modesta — della sfilata delle "mannequins" nella casa di mode. Gli abiti disegnati da Travilla (mentre Le Maire è preposto alla "Wardrobe direction") presi separatamente paiono uscire dalle pagine in carta patinata di "Vogue", ma non rivelano purtroppo alcuna intenzione particolare nei confronti ad esempio della psicologia dei personaggi. Si possono notare semmai soltanto certe furberie di taglio e di scelta delle stoffe, ma piuttosto in relazione all'aspetto fisico delle tre attrici: vedi i tessuti vaporosi o drappeggiabili che mascherano l'ineffabile magrezza della Bacall (l'abito di organza da mattina, o quello verde da sera, bordato di pelliccia), quelli pesanti o paillettati che valorizzano fino ai limiti del possibile gli ultimi sprazzi di una Grable ormai di mezza età (il castigatissimo prendisole a doppio uso, l'azzurro da pomeriggio con sottana rosa, o la scintillante e rosea "toilette" con gonna a sbuffi), o infine quelli più accesi e ovviamente scollacciati e aderenti di una Monroe tuttavia meno tentacolare del solito (il costumino da bagno color fucsia, o l'abito da sera in raso di un bel rosso cardinale: le cui audacie appaiono sempre appropriatissime agli intrinsechi attributi fisici dell'attrice). Nulla però, mi pare — neppure sul piano della "moda" corrente — da togliere il respiro alle spettatrici, come ai tempi beati di *Roberta* (1935) o di *Vogues of 1938* ("Modella di lusso", 1937): anche in questo campo dunque, tutto sommato, roba (anzi: "robes et manteaux") di ordinaria amministrazione.



Da *Come sposare un milionario*: solo quando i personaggi si stendono su letti, poltrone o divani, occupando con la loro figura tutto lo schermo, si riesce ad ottenere un relativo e quasi casuale equilibrio nella composizione.

in particolare della scenografia) rispetto alle nuove esigenze e agli eventuali suggerimenti del mezzo tecnico. Nel caso di *How to Marry a Millionaire* invece, una volta eliminati anzitutto i pericoli di un tema troppo impegnativo, gli scenografi sono venuti a trovarsi dinanzi a problemi essenzialmente tecnici, in un certo senso più stimolanti e capaci di risolversi in trovate davvero impensate. Onde evitare equivoci, tuttavia, mette conto ripetere subito che — a parte l'effetto di qualche quadro isolato — non v'è una sola sequenza in tutto il film che possa veramente giustificare in qualche modo l'uso del "Cinemascope": lo stesso film, con la stessa sceneggiatura e la medesima messinscena, avrebbe potuto benissimo essere realizzato per lo schermo normale, con risultati identici.

Ma stavolta l'esperimento, pur distraendo l'attenzione dagli sviluppi della vicenda, dall'evoluzione dei personaggi, ecc., e quindi risolvendosi a conti fatti in un danno per il film in sé e per sé (che si riesce a volte a seguire quasi a fatica, su uno schermo così sproporzionato, alle minuscole faccen-

te contemporaneamente un gruppo di personaggi quasi in primo piano (o comunque in un campo abbastanza ravvicinato) entro un complesso scenografico più esteso del solito (e considerato naturalmente non tanto nei suoi aspetti di banale "grandiosità" e come effetto decorativo d'insieme, quanto piuttosto come un'intelligente conquista della profondità dell'ambiente), sembrerebbe rendere insomma l'applicazione del "Cinemascope" forse ancor più appropriata nel caso della commedia moderna, che non in quello del film di argomento storico o biblico. Sempreché naturalmente la presenza contemporanea di più attori sullo schermo in primo piano o in piano americano, venga accoppiata ad un appropriato uso della scenografia costruita in funzione di un'azione prestabilita, di una scenografia "abitata" insomma, assolutamente lontana dalle tre pareti del palcoscenico. Tali ambizioni di carattere formale mancano del tutto, come si è detto, in *How to Marry a Millionaire*, dove anzi l'uso del nuovo mezzo risulta spesso inappropriato e addirittura superfluo, per non dire ingombrante, specie nel frequente ricorso ad angola-

FAUSTO MONTESANTI

ARTIFICI IN BIANCO NERO E GRIGIO

Chiamato al compito, del tutto nuovo nella storia del cinema italiano, di "consulente del colore" nel film *Giorni d'amore* di De Sanctis, ancora prima che avessi potuto portare a termine i miei impegni e tirare le somme della singolare e fortunata esperienza, ecco da più parti farsi innanzi amici e conoscenti, colleghi di tutte le tendenze artistiche, a chiedermi chiarimenti sul genere di lavoro e a sollecitare una mia risposta al seguente interrogativo: se e fino a qual punto si era aperta per i pittori una nuova strada nel cinema a colori.

La prima, più naturale risposta a tale interrogativo fu che, a mio modo di vedere, la strada si era aperta e che nessuno più e meglio dei pittori qualificati fosse adatto al compito nuovo di "consulente del colore"; ma non mi fu possibile mai puntualizzare e documentare tale affermazione, un po' perché me ne mancava il tempo, un po' perché avevo bisogno di chiudere la nuova esperienza, per tirare le mie somme, e per ricavare una eventuale "moralità" dalla mia avventura cinematografica.

Per mio conto, però, durante la lavorazione del film anzidetto, andavo man mano annotando le mie impressioni, le mie esperienze, i miei smarrimenti, le mie perplessità, le mie piccole vittorie, e ciò non per una inutile vanità, né per un atto di presunzione, ma proprio per fissare le mie idee, per poterle più tranquillamente vagliare, e perché speravo di poter riuscire utile, con quelle mie esperienze (sia le esperienze positive che quelle degli errori commessi, che sono ugualmente positive) a coloro che si fossero trovati dopo di me ad affrontare per la prima volta il compito già affidatomi da *Peppe De Sanctis*.

L'incarico di "consulente del colore" era un compito, come dicemmo, del tutto sconosciuto in Italia: un compito serio, complesso, che portava nel mondo del nostro cinema una figura nuova.

"Consulente del colore" vuol essere una qualifica intesa non nella sua accezione tecnica, scientifica, ma come attribuzione di compiti estetici, quale

Uno dei film italiani, realizzati col criterio del bianco, del nero e del grigio, è *La spiaggia* di *Alberto Lattuada* (operatore *Mario Craveri*): in questa inquadratura gli attori sono la francese *Martine Carol* e l'italiano *Carlo Bianco*.

quello di allestire, disporre, ordinare, armonizzare nella fase che precede la ripresa e oltre questa fase (fino alla stampa delle copie del film, come vedremo in altra occasione), in accordo con le particolari esigenze della regia, tutto quanto partecipa del problema colore.

Nel caso particolare del film di De Sanctis, il mio compito era arricchito, ma insieme reso più univoco e interessante dall'incarico di scenografo e costumista, nonché dalla responsabilità del giudizio sull'arredamento. Questo mi permetteva di organizzare con più autonomia tutta la trama cromatica e di comporre per intero il tema coloristico, su cui il regista avrebbe orchestrato la sua ripresa.

Nella responsabilità generale e completa della impostazione coloristica dell'opera cinematografica, mi era più facile rendermi conto della utilità, della complessità e delicatezza del compito affidatomi, epperò anche di un'altra utilità: quella di iniziare una messa a punto, di cominciare a mettere un po' d'ordine nella materia, fissando queste mie prime espe-

rienze e vagliando i miei convincimenti che avevo maturato durante tali esperienze.

Ma già molti anni prima che la ferrea prassi del cinema e il lavoro veramente coscienzioso mi convincessero che era pur giovevole dedicare le proprie cure al colore cinematografico, io mi ero posto l'interrogativo se e quanto fossero utili le esperienze e le conoscenze e la specifica preparazione di un pittore alla buona riuscita di un film a colori.

Pubblicai qualche saggio in cui affacciavo seri dubbi, finché, maturatasi alquanto la tecnica della ripresa cinematografica del colore, dovetti convincermi, anche restando nel campo puramente teorico, che

fosse una necessità inderogabile quella di organizzare il colore, di dargli una funzione, e non lasciarlo affidato al caso.

Il ragionamento per arrivarci, mi sembrava semplice.

Allo stesso modo che, già nella scelta del punto in cui fermare la sua macchina per la ripresa, e ancora nel definire i confini della sua inquadratura o il punto di partenza e di arrivo del suo movimento di macchina e del suo panoramizzare, il regista impegna un suo giudizio, e crea una "finzione" (cioè un modo di riprendere la realtà non com'essa è, ma guardata da un particolare e soggettivo punto di



vista (angolazione), o addirittura ricostruita secondo il criterio ugualmente soggettivo del regista); così, nel semplice tentativo di dare un ordine purchessia, una disposizione e un rapporto cromatico al materiale che il regista ha a disposizione, è già implicito un giudizio, un modo di scervere, di selezionare che denuncia l'esistenza del problema colore.

Sicché si può serenamente e ovviamente affermare che tra le cose del cinema cui dare un ordine e una regola è assolutamente indispensabile includere il colore.

Una volta riconosciuta tale necessità, ecco che il problema si può impostare in due modi: quello di un colore imitativo, e l'altro di un colore interpretativo, espressivo, fino a toccare, se vogliamo, accenti addirittura espressionistici. Ma, nell'un caso e nell'altro, il problema colore esiste, e non può essere trascurato e tanto meno accantonato del tutto.

Riconosciuto, allora, che il problema esiste e non può essere in nessun modo ignorato, chi, ci chiediamo, sono i più autorizzati e indicati a risolverlo?

E' ovvio che, ove si presenti un problema colore, i più qualificati, anzi, direi, gli unici autorizzati e con le carte in regola per risolverlo sono i pittori. Sono essi che possono dare, dicevamo, il tema coloristico, su cui il regista orchestrerà e intonerà la sua ripresa cinematografica. Non meglio che ad un pittore può essere quindi affidato un compito così interessante e particolare: a un pittore il quale conosca le regole della composizione e i nessi sintattici dei colori, e il giuoco rigoroso dei "richiami", e l'innesto e la concatenazione e il modo di svolgersi delle forme e che sappia giudicare compiutamente la complessa trama figurativa delle inquadrature.

Prima che De Sanctis offrisse a un pittore la rara possibilità di impegnarsi profondamente nel cinema, e contemporaneamente a questa sua iniziativa, e certamente ancora per altro tempo dopo, molti registi hanno affrontato e affronteranno il colore senza servirsi dell'opera del "consulente del colore".

Un'altra inquadratura dal film La spiaggia, con Martine Carol e Raf Vallone: anche qui è evidente la particolare chiave cromatica.



Nell'intento, come alcuni di essi dicono, di risolvere il problema colore in maniera elegante e singolare, abbiamo visto, specie in Italia, qualche tentativo, impostato sul tema del bianco e del nero, e giocato sulla gamma dei grigi, con rarissime accentuazioni di terre o di bleu. In questo impegno sembrava si volesse dire, con aria di chi la sa lunga: Noi scartiamo il pittoricismo, per mirare più direttamente a una realtà, che è, insieme, più elementare, più rigorosa e più raffinata.

A mio modo di vedere, questa è sì una soluzione di "gusto", direi, anzi, una soluzione "alla moda" (ho udito più di un regista parlare dei bianchi, dei neri e dei grigi, come di una scoperta personale) ma è anche e soprattutto un preteso modo di sfuggire al colore, di imboccare la via più corta, quella che dovrebbe costare meno fatica; un modo, insomma, di ottenere il massimo risultato con i minimi mezzi.

A parte il fatto che, ove si voglia fare sul serio, il problema dei bianchi, dei neri e dei grigi può risultare ugualmente impegnativo, se non addirittura più difficile, non fosse altro che per evitare una esasperante monotonia, che rischierebbe di atterrirsi per tutta la durata di un film; a parte questo, che è problema da pittori quanto gli altri basati sulla ricchissima gamma dei colori della tavolozza, possiamo dire che, nella programmatica ricerca della elementarietà dei bianchi, dei neri e dei grigi, è un che di artefatto, di innaturale, di ricercato, di arzigogolato, che fa più artificiosa la vicenda e più illogico l'uso della pellicola a colori, poiché mira, pur servendosi del colore, a un film in bianco e nero, e, nel caso opposto, a un film quasi monocromo. Con quanta opportunità lo lasciamo giudicare a voi.

Uno dei film italiani, realizzati col criterio del bianco del nero e del grigio, è La spiaggia di Lattuada: un esempio probante e anche dei più puliti e dignitosi sulla strada anzidetta, tuttavia un esempio che denuncia quale può essere il caso limite del giuoco di cui si diceva, con l'abuso che vien fatto dei bianchi più che dei neri, nei vestiti, nei tendaggi, sulle pareti degli ambienti, dovunque; abuso che in noi, osservatori non disattenti, ha finito col creare un certo disagio.

In più, all'uscita del cinema, dopo la proiezione, m'è capitato un fenomeno davvero singolare: ripensando, come sempre avviene, ai momenti più vivi del film, alle situazioni più divertenti, alle inquadrature e alle sequenze più efficaci, non m'è riuscito di trovare nella memoria molte immagini a colori, quasi che il film visto fosse stato in bianco e nero.

— Buon risultato! — potrebbe obiettare qualcuno. — Segno che il colore non disturba.

Ma noi aggiungerei: — Ottimo risultato, se il film avesse fatto un uso tanto moderato e misurato di tutti i colori da non lasciar tracce di sensazioni violente e sgradevoli. D'altra parte, se pensiamo a un'opera, non dico d'un Giambellino o d'un Veronese, ma di Caravaggio e addirittura di Botticelli, che non è certo un colorista, noi pensiamo quell'opera con i suoi colori, e con i suoi colori ci resta vivamente impressa nella memoria.

In ogni modo, proprio quella insistenza sul tema del bianco, del nero e dei grigi, e soprattutto il disagio di cui dicemmo a proposito de La spiaggia, ci autorizzano ancora ad affermare che nessuno più e meglio di un pittore può essere indicato e adatto a tali problemi. E pittore è, infatti, Dario Cecchi che ha collaborato al film La spiaggia, anche se come costumista e non con l'impegno più vasto di "consulente del colore".

Ma, a questo punto, mi si potrebbe muovere un'altra obiezione, che potrebbe suonare così: Basta essere pittori qualificati e conoscere sulle dita la grammatica dei colori, e, come si diceva, le regole della composizione, e i nessi sintattici del colore, e il giuoco rigoroso e vivo dei "richiami", e tutto il resto che già elencammo più indietro, per potersi assumere l'oneroso compito di "consulente del colore" in un film?

Per buoni tre quarti del compito che spetta al "consulente del colore" ci sentiremmo di dire di sì. Per il resto, no; assolutamente e onestamente, no. No, anche se, in definitiva, è sempre il regista, con la collaborazione dell'operatore, a rendere cinematografico ciò che il "consulente del colore" ha predisposto. Ma perché il pittore possa avere coscienza completa di quanto complessa sia la sua fatica, e di come si possa innestare la sua particolare competenza nel giro dei problemi e delle esigenze più tipicamente cinematografiche, perché il pittore possa penetrare lo spirito dell'opera e interpretare gli intendimenti del regista e secondarne appieno l'assunto, perché tutto questo avvenga, credo che occorra al pittore qualcosa di più del mestiere puro e semplice, e anche delle qualità tipiche del pittore; anzi, varie cose in più; e non diciamo una energia attiva che non s'arresti a prender fiato a ogni passo, ma soprattutto una conoscenza del cinema, della sua struttura organica, un particolare e direi spiccato "intelletto" cinematografico: in altri termini, il senso del cinematografo, perché ogni sua iniziativa e ogni sua azione, ogni suo contributo al film che è chiamato a curare, abbia una misura cinematografica, stia nei limiti delle esigenze del film, si armonizzi col film, si inquadri in tutta la struttura e nello spirito stesso del film, senza che i problemi specifici del pittore, e le esigenze più tipicamente e spiccatamente figurative e pittoriche del film, abbiano a prendere il sopravvento su tutto il resto.

Il senso del cinematografo quindi il pittore a immaginare, per esempio, nel momento stesso in cui propone i suoi temi coloristici per una determinata inquadratura, tutti i possibili svolgimenti di quei temi nelle intere sequenze, e le combinazioni possibili e anche le impossibili; il senso del ritmo stesso del cinematografo e del tempo disponga, per un altro esempio, il pittore a una elasticità di fantasia, che, partendo dall'idea unitaria e di architettura generale, cui si informa, nel complesso, un film, si riduca, senza crisi di smarrimento, alla facilità di improvvisazioni, nell'attimo stesso in cui si affaccino problemi da risolvere nel più estemporaneo dei modi.

Questo è bene sappiano quegli amici, i quali hanno dimostrato interesse per il genere di lavoro che a me è toccato in sorte di svolgere per primo in Italia; perché questa è la "morale" più immediata della mia vicenda di pittore, chiamato oggi a cimentarsi sul terreno pratico con quegli assunti che da molti anni ha avuto interesse a guardare e ad analizzare da teorico.

Per indicazione di questa "morale", per suo insegnamento, devo consigliare ai pittori, che fossero chiamati a fare analoga esperienza, lo studio non superficiale dei problemi organici del cinematografo, così, come ormai da anni andammo consigliando ai registi e ai cineasti in genere, di conoscere e di approfondire la conoscenza della pittura nei suoi problemi estetici e anche tecnici.

Ci dissero anni fa che la nostra era fatica spreca, una specie di fatica di Sisifo, nel migliore dei casi. Non fu così, e soprattutto non è così oggi che il cinema ricorre al colore, che è la parola stessa della pittura.

La conoscenza dei valori figurativi, della storia dell'arte, dei termini estetici e tecnici del linguaggio della pittura serve a far capire e giudicare un film nei suoi alti valori figurativi.

Ma, il pittore che si volesse accostare al cinematografo, per mettere la sua esperienza di artista figurativo al servizio della cosiddetta settima arte, non abbia la pretesa di trasferire senza fatica e senza il travaglio dell'acclimatazione il suo bagaglio culturale e la sua maturità di pittore in un impegno di cui non conosca i valori specifici e i termini più propri: commetterebbe un errore molto grave, che potrebbe pagare con l'amaro prezzo della delusione e dello smarrimento.

DUE LIBRI

SUL CINEMA ITALIANO

Luigi Chiarini - CINEMA QUINTO POTERE - Laterza, Bari, 1954 - pagg. 228, L. 1000.

Il caso di *Cinema quinto potere* mi sembra abbastanza insolito; in quanto raramente un libro è riuscito ad assumere un carattere di pari attualità. Deve essere, evidentemente, stato concepito, scritto e stampato a tempo di *record*. Messo in circolazione ai primi di giugno, esso non soltanto si riferisce integralmente ad una situazione che appartiene all'oggi, ma appare aggiornato fino ad avvenimenti che risalgono appena ai primi di maggio. Aggiornato non soltanto nel senso dell'informazione, ma anche del commento polemico da essa suggerito. Insomma, con quest'ultima opera di Chiarini si è avuto il bel caso di un libro che ha la stessa tempestività, la stessa attualità di un periodico. Il che non è poco, data anche la fisionomia del libro stesso. S'intende che un simile risultato è destinato ad essere in qualche misura "pagato" dall'autore: così *Cinema quinto potere* denuncia le caratteristiche del suo concepimento e della sua nascita in una certa vena eloquente, tutt'altro che immune da ripetizioni. È anche da dire, tuttavia, che in simili casi *repetita iuvant*. O almeno, si spera che giovino, dato che non esiste peggior sordo di quello che non vuol sentire.

Molti sono i "sordi" cui Chiarini si è rivolto, con questo suo volume, frutto di quel suo *penchant* di polemista irriducibile ed agguerrito, che i lettori di questo e di altri periodici ben conoscono. E per figurarsi l'umore dominante attraverso queste pagine basta leggerci la terza del Belli che l'autore ha posto innanzi ad esse quale epigrafe: « Perché ss'ha da stà zitti, o ddì una miffa — Ogni cuarvorta sò le cose vere? — No: a ttemp'e lloco d'aggriffà ss'aggriffa ». E Chiarini ha "aggriffato" senza ricorso a perifrasi o a riguardi. E ha fatto bene, si capisce. Una volta che ci si proponga di fornire un quadro esauriente ed informato del mondo cinematografico italiano, oggi (dico in un momento di crisi o quanto meno di incertezza), tanto vale essere espliciti, a costo di riuscir sgradevoli a molta gente. È palese che *Cinema, quinto potere* è un libro destinato a rendere il suo autore assai più impopolare di quanto già non sia, specie presso certi ambienti.

Una scorsa ai titoli dei capitoli varrà di indicazione sul modo come Chiarini ha ordinato la sua materia: *La potenza del cinema, Lo Stato e il cinema, La censura, Ricchezza e miseria del cinema, La lotta intorno al cinema: la Chiesa e i clericali, La lotta intorno al cinema: le forze laiche e i comunisti, La cultura e il cinema*. Un panorama completo, nel tracciare le linee del quale lo scrittore ha dato prova, oltre che di approfondito possesso della materia, anche in certi suoi aspetti statistici o sfuggenti, di una vivace facoltà di "rappresentazione". Facoltà che non stupirà certo i lettori abituali di Chiarini. La mostruosa potenza del dio denaro che domina il mondo del cinema e lo rende schiavo; le forme più o meno costituzionali attraverso cui lo Stato tende ad asservirsi questo formidabile mezzo di diffusione delle idee; la grettezza della censura burocratica e, come tale, dominata da complessi "politici" e confessionali; le forme e le fasi dello scontro, di natura politica, che avviene tra le varie forze contrapposte, sul terreno offerte dal cinema; la realtà troppo spesso mercantile e le possibilità culturali in senso didattico e scientifico, oltre che artistico, del film, possibilità nel nostro paese trascurate ad onta di ogni vernice esteriore: questi sono i temi fondamentali che Chiarini offre alla meditazione del lettore, in una forma agile e "aggressiva". Le sue pagine rispecchiano le preoccupazioni del momento,

quali si sono riflesse nella mozione che venne unanimemente approvata dagli uomini del cinema italiano nella riunione indetta dal Circolo Romano alla fine di aprile.

Il quadro che Chiarini offre della situazione ci trova — è superfluo dirlo — consenzienti. È, press'a poco, lo stesso quadro che siam venuti tracciando su queste colonne negli scorsi mesi. Molto spesso ci trovano d'accordo anche i suggerimenti, le soluzioni indicate, i provvedimenti invocati. Non sempre, tuttavia, in quanto, ad esempio, l'impeto della polemica ha forse indotto Chiarini a reputare "pronto per il macero", cioè per la liquidazione, qualche ente il quale, anche se oggi impari alle proprie funzioni, potrebbe tornar utile il giorno che si verificasse l'instaurazione di quella politica cinematografica più avveduta e disinteressata che Chiarini auspica. Ma non è questo il punto centrale della nostra perplessità: esso riguarda invece le modalità per il risanamento del sistema di aiuti al film italiano. Chiarini non è d'accordo sui criteri che pare siano destinati ad informare la nuova legge. Egli vorrebbe abolire i ristorni automatici ed istituire, invece, adeguate tasse di doppiaggio per i film stranieri, allo scopo di decongestionare il mercato e di difendere l'industria nazionale, senza peraltro favorire la bassa e spicciola speculazione. Fin qui si potrebbe anche seguirlo, una volta precisati i termini di tale procedura. Ma subito dopo egli espone i suoi criteri circa i premi da attribuirsi col giusto criterio di favorire l'elevazione artistica del prodotto, premi il cui fondo deriverebbe dalla suddetta tassa di doppiaggio; e sostiene che essi andrebbero "commisurati ai proventi dell'esportazione", in quanto "sono i film di qualità ad avere all'estero il maggior successo". È qui che il ragionamento appare fallace: poiché non sempre all'estero sono i nostri film esemplari ad avere successo: valga d'esempio il favoloso successo incontrato, specie negli Stati Uniti, dal fumettistico *Anna*, cui fa riscontro la tiepida accoglienza incontrata da *Bellissima* o da *Umberto D.* Per tacere della diffusione internazionale (perfino nell'Unione Sovietica) che hanno scadenti "pizze", le quali registrano melodrammi ottocenteschi e simili. Ma Chiarini prosegue: « Tutto ciò non escluderebbe un contributo automatico per tutti i film sulla base non degli incassi, ma del costo... in modo da aiutare anche così lo sforzo per il miglioramento qualitativo... ». Pure qui mi pare che il rimedio indicato per una situazione negativa sia ampiamente discutibile: ché con questo sistema verrebbero ampiamente sostenuti certi costosi quanto inutili mastodonti, mentre film garbati e vivi come, che so, *Sotto il sole di Roma* o *È primavera...* non riceverebbero alcun premio solo perché i loro autori sono riusciti, avvedutamente, a farli costare poche decine di milioni.

Modalità per il risanamento a parte (ma tuttavia le proposte di Chiarini andrebbero tenute presenti, anche se hanno bisogno di essere trasformate e rivedute), *Cinema quinto potere* ci ha appagati, in quanto ha dato voce a certe esigenze largamente diffuse. (All'autore, per una eventuale riedizione, mi limiterò a segnalare un paio di piccole sviste: a pag. 59 il dramma di Kistemaekers *La fiammata* è attribuito a Bataille; a pag. 153 si parla di *Cristo fra i muratori* come di un film americano, mentre si tratta di un'opera prodotta e realizzata in Inghilterra). Il migliore augurio che io possa fare a questo umoroso pamphlet è di invecchiare presto: sarebbe il segno che la sua polemica ha colto il bersaglio al punto da indurre chi di dovere a dare alle cose del cinema l'auspicato nuovo assetto.



Mario Gromo - CINEMA ITALIANO (1903-1953) - Mondadori, Milano, 1954 - pagg. 190, ill. 48, L. 500.

Questa breve storia del cinema italiano è il frutto di una lunga attenzione e di un lungo amore, i quali hanno avuto inizio prima ancora che Mario Gromo, circa venticinque anni fa, assumesse, tra i primi in Italia, un incarico fisso di critico dei film presso un grande quotidiano, quello stesso (*La Stampa*) sulle cui colonne la sua sigla è tuttora garanzia di pacatezza, di equilibrio, di fine discernimento. Volendo intrattenermi sui suoi molti pregi di chiarezza e di acume dovrei ripetere quanto, pochi mesi fa, scrissi, su queste stesse colonne a proposito del saggio *Il cinema italiano del dopoguerra*, apparso nel volume antologico edito da Bestetti: *Cinquant'anni di cinema italiano*. Poiché il nucleo sostanziale del recentissimo volumetto è presso che lo stesso: il saggio sopra ricordato riappare qui, in forma un po' più ampia, sistemato in base ad una meglio articolata struttura e sotto il titolo *Il nuovo cinema*, quale terza parte della trattazione. E conferma il suo limpido valore di distaccata e pur partecipe valutazione storica del così detto "neorealismo", tanto per usare il termine più accreditato, che Gromo, non senza ragione, respinge.

Le due parti precedenti si intitolano rispettivamente: *Il film muto (1903-1924)* e *Film di regime (1925-1942)* e godono dello stesso agio di esposizione, della stessa attendibilità di giudizio. Ma non si può non rammaricarsi che l'autore le abbia costrette entro uno spazio complessivo che è inferiore a quello occupato dalla sola terza parte. È chiaro che il periodo di gran lunga più significativo, per la storia del nostro film, è quello che ebbe inizio con le prime opere anticonformiste nei confronti del fascismo ancora al potere; ma mi sembra pur tuttavia un peccato che l'autore abbia rinunciato, forse per contenere la mole del volume entro limiti che gli erano stati imposti, a fornire dei periodi precedenti un quadro più folto ed approfondito. Le linee essenziali vi sono, e nette, precise, con una singolare capacità di suggerire, anche attraverso opportune, pertinenti annotazioni di costume, il senso di un mondo, di un'epoca. Si potrà qualche volta, ma raramente, dissentire da una singola affermazione (forse, per esempio, Gromo sottovaluta eccessivamente il contributo italiano al film comico, nell'epoca muta: oltre ad *Amor pedestre*, da lui giustamente lodato, filmetti come *Cinesino* e *il grammofono* o come certe comiche di André Deed stanno ad attestare un notevole e limitatamente originale estro); però il significato di un avvenimento, di una tendenza, di un'organizzazione è colto con intuito sempre vigile. Sono piuttosto da lamentare, nella ristrettezza della trattazione, certe omissioni, evidentemente volontarie, le quali sottraggono validi elementi di giudizio al lettore. Mi riferisco sopra tutto alla parte che riguarda il cinema di regime, dove non viene neppure citato quello *Scipione l'Africano*, con cui il fascismo celebrò i suoi fasti più pacchiani. Sempre in tema di propaganda sarebbe stato utile ricordare *Luciano Serra pilota*, anche perché tale film fu ben rappresentativo di una certa tendenza, sostenuta da Vittorio Mussolini, la quale mirava all'imitazione del film americano, così come opere quali *Piccolo Hôtel* o *Fari nella nebbia* ed anche, su ben diverso piano, *Ossessione*, dimostrarono una influenza da parte del cinema veristico francese. D'altro canto avrei visto volentieri citati film variamente pregevoli e per allora insoliti, come *Don Bosco* e *Cavalleria* di Alessandrini; come

(segue in III di copertina)

Se è pur vero, come scriveva tanti anni fa Edoardo Persico, che le piccole stupide cose che amava tanto Rimbaud — peintures idiotes, dessus de porte, enseignes, toiles de saltinbanques, enluminures populaires — non sono l'arte, ma pretesti letterari e ninnoli estetici, non bisogna d'altro canto scordare, nel culto grottesco di quella nuova religione che dà spago a tutte le bambocciate moderne, a tutte le sciocchezze meccaniche, che anche le gozzaniane "buone cose di pessimo gusto" possono aiutare non poco, nella loro delicata memoria e nel loro fascino insostituibile, a capire le intime ragioni umane delle cose dell'arte.

Non è infatti trovata nuovissima scoprire quanto l'uomo nella sua struttura interiore come nei suoi segni esteriori, sia legato intimamente allo stile del suo tempo, al clima generale della sua epoca. Anche senza volersi muovere a scomodare secoli illustri e personaggi gloriosi, è forse possibile immaginare lo stile essenzialmente borghese del secolo scorso ignorando l'immagine bon ton di Boni De Castellane a passeggio, in tuba e tight, per i boulevards parigini o quell'altra indimenticabile del-

gine — dagherrotipo seppia, montatura ovale — di Cléo de Mérode per scoprire, di quegli anni che furono frivoli e "femminili" soltanto all'apparenza, i significati umani e sociali. È facile, troppo facile, riscoprire ingiallite fotografie di signori in tuba che visitano compunti le grandi "esposizioni universali". Più difficile ritrovare nella serena meraviglia di quegli uomini per bene e nella grandiosa bellezza esotica di quei padiglioni le origini profonde e consapevoli dell'Europa moderna.

Certo l'ottocento è stato nelle "sciantose" e nei signori in tuba, in Aristide Bruant e in Arthur Meyer, nel "Ballo Excelsior" e nelle gommeuses, ma anche — se non soprattutto — in quegli uomini che, negli stessi anni, moltiplicano il potere dell'industria, conducono a termine la scoperta della terra, risuscitano le nazionalità, diffondono ovunque lo spirito della razza bianca, stabiliscono per le vie del mondo una corrente di scambi e di influenze ritenute fino allora sacrileghe e impossibili, aprono i canali fra gli oceani, creano le banche moderne, costruiscono le strade ferrate. È proprio per merito di questi uomini, ai quali il facile

moniare assai bene di tutto un gusto e di tutta una consuetudine.

Il film muove con un obbligo ben più preciso e pesante di quei suoi fratelli e cugini soltanto preoccupati di retorica frivolezza e di facile romanticismo: muove con l'intenzione di riportare alla vita il colore perduto del glorioso café-chantant italiano. Il ricordo del Trianon e della Sala Umberto, del San Martino e dell'Apollo; le memorie di Luciano Molinari e di Anna Fougez, di Cuttica e di Fregoli. "Sciantose" ed eccentrici, fini dicitori e comici militali.

È innegabile che in talune annotazioni di costume, Gran varietà si sollevi al di sopra del gesto ovvio e della parola troppo facile. L'arrivo di Gabriele D'Annunzio e quello del barone Franchetti, reduce da tante avventure africane, segnano, senza dubbio, due piccoli momenti assai felici di aperto e sincero gusto satirico. E così pure l'apparizione del "madro" e il ricordo proibitissimo della "mossa". E magari anche quella Leggenda del Piave cantata da una "sciantosa" iurrita come l'Italia dei biglietti da mille e delle marche da bol-

LA NOSTALGIA DELL' "APOLLO",

la contessa Greffulhe, con quel suo vitino di vespa che faceva inutilmente delirare gli impiegati della banca Laffitte?

Tuttavia, da qualche tempo in qua, il gusto lievemente equivoco per questi ricordi di età perdute ha preso un commercio eccessivamente fortunato. Loreto impagliato, la bottiglia dell'alchermes con i ritratti, in ovale, di Umberto e Margherita, gli arazzi a punto croce, i "legni" di tipografia, il busto dell'Alfieri, gli scrigni fatti a valve — tutte le cose morte che nel libro dell'inverosimile esteta rievocano subito le vecchie zie dei racconti di Marino Moretti e i colonnelli baffuti delle novelle di Panzini — paiono ormai bagaglio quotidiano d'ogni giornalista e d'ogni scrittore. Tutti ne scrivono e tutti se ne servono, dai cuccinieri impudenti del rotocalco a Longanesi, dai moralisti da caffè agli spregiudicati da salotto, dai conversatori del terzo programma radiofonico ai cronisti sportivi in vena d'aggiornamento.

L'impegno della "rievocazione" — talora satirica, più spesso sentimentale — non pare davvero a costoro impresa difficile. Anche se pochi ormai hanno la nobile età per ricordare sul serio quei giorni trascorsi, ecco un'intera biblioteca di sapienti "ricostruzioni" offrirsi premurosa alla sicura baldanza dei giovani. E allora avanti tutti quanti a "ricordare", con parole mielate, le serate al Trianon e all'Apollo, le passeggiate in landau al Regio Parco, la meraviglia dei primi voli di Blériot e delle prime automobili, la polemica sulle opere di Rostand, la moda alla "Chanteclair".

Il pericolo costante di un tal gusto e di una tale abitudine è, ovviamente, il dilettantismo. Infatti ben pochi sanno davvero spingersi una spanna più in là oltre la bella e pallida imma-

gusto rievocativo del nostro tempo concede per solito ben poco spazio, che diventano degni del nostro rispetto i giorni di "Chez Maxim" e di Aristide Bruant.

Non per nulla la famosa litografia con l'imperatore Alessandro di Russia che saluta, in piedi nella carrozza, la folla parigina e Clemenceau giovanetto che rompe i cordoni dei gendarmi non per piantare un pugnale in petto al despota ma per gridare, con gesto melodrammatico, "Viva la Polonia, signore!" non è certo una cosa seria. La sconosciuta fotografia del capitano Dreyfus che ascolta, nella nera divisa senza gradi, la sua condanna, sì.

Il nostro cinema — pur nella sua congenita sordità e nella sua inguaribile pigrizia — non poteva naturalmente restare indifferente innanzi a tanto facile e (soprattutto) fortunato ardore rievocativo. Preoccupato di adeguarsi e di riguadagnare prestissimo il tempo perduto, eccolo subito intento a fabbricar torte e sorbetti: come di consueto ormai, gesso e scagliola di dentro, i coloranti consentiti dalle leggi vigenti e offerti dal mercato all'ingrosso di fuori. Il tutto sotto etichette scintillanti di amori e canzoni intente a cavalcare su e giù per mezzo secolo, o pressapoco.

Non è difficile immaginare quanta parte abbia la musica — o, forse più esattamente, pretenda di avere — in queste rievocazioni cinematografiche. Tutto un glorioso repertorio di romanze e ballabili rispolverato per l'occasione e ricucito assieme con approssimativo buon gusto e relativa fedeltà di cronaca.

Fra i tanti impegni revivals del nostro cinema uno soprattutto ha meritato un momento d'attenzione: Gran varietà. I suoi pochi meriti e i suoi tanti difetti possono infatti testi-

lo e quella piccola disputa "ideologica" dei due illustri deputati d'opposta fazione.

In questi suoi tratti fortunati e nelle sue tante balordaggini di gusto dubbio e di soluzione troppo facile, Gran varietà offre l'occasione propizia a più d'una considerazione generale sul film musicale. Ciò che subito appare chiaro è l'impianto nuovo e quasi audace del film che si preoccupa di presentare canzoncine e balletti con un minimo di senso logico e di impegno storico, con aperto rifiuto alla stupidità inverosimile della consueta formula di Totò e al frammentarismo pericoloso di tante altre rievocazioni ad episodi. Gran varietà avrebbe potuto essere, in questa direzione, il primo autentico film rivista del nostro cinema ma, per una serie di fatti interni ed esterni, raggiunge il suo impegno appena per metà. E tante lodevoli preoccupazioni rimangono allora sul piano dell'indicazione, con un valore d'esempio per chi viene dopo. (Ma, sia pur detto fra parentesi, ognuno sa benissimo quanto poco valgano da noi questi esempi).

Gran varietà stabilisce subito un confronto quanto mai interessante con tutta una vena del film musicale di Hollywood. Prendiamo, per far soltanto l'esempio più recente, Squilli di primavera (The Stars and Stripes Forever, 1952). Si tratta, com'è noto, della biografia del celebre direttore di banda e compositore John Philip Sousa, l'autore di tante marce illustri, da Semper Fidelis a Washington Post, da The Stars and Stripes Forever a King Cotton. La ricostruzione dei fatti e dell'ambiente — scenografia, costumi, ecc. — è, come sempre nei film americani del genere, estremamente libera. Tutto vi appare modernizzato, attualizzato, anche se quasi sempre nei limiti di un corretto buon gusto. Si pensi soltanto alla rappre-

sentazione perlomeno improbabile di El Capitán, risolta con scene e balletti del tutto degni della Broadway d'oggi. E si pensi anche al clima di guerra — la nave "Maine" che salta in aria nel porto di Avana e gli Stati Uniti che sbarcano a Cuba — reso in sostanza con poche note di una canzone, A Hot Time In The Old Town Tonight, che all'inizio della guerra non era davvero troppo popolare e che diventa il simbolo della campagna di Cuba soltanto quando i giornali scrivono che al suo canto i "Rough Riders" di Teddy Roosevelt — il futuro Presidente — hanno conquistato agli spagnoli San Juan Hill. E tutto ciò non sembra dar fastidio, non sembra preoccupare: rientra benissimo in un disegno generale, logico ed equilibrato dove l'imprecisione e l'approssimazione trovano benissimo il loro giusto posto, la loro esatta funzione.

Gran varietà ci dimostra invece che l'eventuale film musicale "retrospettivo" italiano non può in alcun modo rinunciare, almeno per il momento, alla ricostruzione precisa e alla citazione puntuale. In Italia il mondo della musica cosiddetta "leggera" non ha avuto, come invece in America, i suoi cronisti, i suoi storici, i suoi filologi; ha avuto soltanto divulgatori pettegoli e volgari. Raccontando la storia di Sousa il cinema americano può anche prendersi la libertà di rimandare i suoi spettatori ai trenta o quaranta volumi serissimi e documentatissimi che ogni biblioteca può offrire sul celebre band leader. Da noi, rievocando il café-chantant, non si può invece rimandare proprio a niente e bisogna dire subito tutta la verità. Nella cura precisa della ricostruzione d'ambiente e di costume — merito soprattutto di Mario Chiari, della sua cultura e del suo buon gusto — sta il primo merito di Gran varietà. Nella rinuncia alla fedeltà della ricostruzione sono i suoi momenti irrimediabilmente infelici.

Anna Fougex, Cuttica, Fregoli, Luciano Molinari sfilano, nei loro trasparenti pseudonimi, sull'ideale palcoscenico di un ideale Trianon. Sfilano con le loro canzoni, i loro gesti, i loro costumi. E lentamente si avviano — nel marmo agghiacciante dell'immenso cinema-teatro "900" — all'oblio e alla miseria. Forse, per chiudere veramente nel segno della realtà la storia di questi fini dicitore, di queste "sciantose", di questi trasformisti e di questi comici militari sarebbe stato più giusto, invece dei nonsense di Renato Rascel che nonostante ogni sforzo rimangono i segni di tutt'altro costume e tutt'altra civiltà, ricordare Luciano Molinari che si presenta — come ancora racconta un vecchio impiegato del Sindacato, qui a Milano — allo sportello dell'ufficio di collocamento a cercare, lui che soltanto cinque o dieci anni prima aveva il nome alto una spanna ad ogni angolo del Corso, un modesto lavoro in provincia. "Scusi, il suo nome?" gli fa l'impiegato. "Luciano Molinari". "Che cosa sa fare?". E il fine dicitore del Trianon, l'interprete insuperato di Balocchi e profumi, l'idolo di tutte le signore del bel mondo andato: "Cammino sul fil di ferro". E se ne va sdegnato.

ROBERTO LEYDI



Alberto Sordi e Lauretta Masiero in un'inquadratura dell'episodio del trasformista in Gran varietà di Domenico Paoletta.

FUORI PROGRAMMA

La vecchiaia (regia, Brunello Rondi; produzione, Documento Film) è un film alquanto ambizioso col quale il regista ed il fratello Gian Luigi, autore del commento parlato, vorrebbero sottolineare il triste isolamento a cui vanno incontro gli uomini quando hanno raggiunto la vecchiaia. "Solo i vecchi sono soli..., sono isole in casa e nelle strade alle quali nessuno più si rivolge...". Ma nella realizzazione queste presunzioni si sono interamente disperse, risolvendosi unicamente in una arida successione di immagini; non quindi una esposizione, ma un album di fotografie talora particolarmente studiate nell'angolazione e nel taglio (operatore Luciano Trasatti) alle quali il sonoro ed il parlato aggiungono meste didascalie. Immagini che valgono magari di per sé stesse, ma la cui efficacia, in quanto a racconto, è gravemente alterata sia dalla ricerca troppo scoperta della "posa" (quelle piccole figure stanche colte insistentemente contro grossi casamenti) sia da certi facili simbolismi (il manifesto di *Prigione senza sbarre* contrapposto al vecchio che si allontana solo) sia infine dalla uniforme presentazione dei personaggi che vengono ripresi sempre con uno stesso principio: un campo lunghissimo od uno totale, seguito da un campo medio o da un piano americano, ed inversamente.

Uomini nuovi (regia, Ubaldo Magnaghi; produzione, Incom) edito sotto gli auspici dell'I.N.A.I.L., prendendo in esame il caso di un operaio che si è gravemente infortunato sul lavoro, descrive la sua degenza in sanatorio e la sua successiva rieducazione al lavoro nonostante la permanente infermità. Il tono è spesso d'occasione ed il commento rivela, a tratti, certo intendimento autoelogiativo.

Marmo (regia, Gian Luigi Lomazzi; produzione, Documento Film) merita una segnalazione unicamente per la misurata ed attenta fotografia di Gianni Di Venanzo che ha seguito l'opera dei "marmini" con gusto sobrio e raramente compiaciuto. Il commento parlato è invece irritante per l'insistenza con cui si richiama a sterili motivi immaginifici.

Incontro col libro (regia, Gian Piero Pucci e Renato Sinistri; produzione, S.E.D.I.) si rivolge ad un problema oggi tanto d'attualità: quello dell'editoria. Prendendo le mosse dalla seicentesca Libreria Pellicelliana, opera del Borromini, il film si sofferma poi sulle odierne Biblioteche Civiche e su quelle popolari, accennando anche ai vari Centri popolari del Libro, per concludersi negli ambienti di una libreria, ove indugia sui vari tipi di acquirenti. Il cortometraggio, non più che corretto, è a colori (ferraniacolor, operatore lo stesso Sinistri) e ripiega talvolta su immagini ispirate ad un gusto da "natura morta".

Lavoro che redime (regia, Antonio delle Rose; produzione, Mantovani) è un film incolore nel quale la retorica del commento parlato, che si compiace di un vieto repertorio romantico-sentimentale, si unisce alla sbiadita fotografia. Il tema è quello del lavoro che si svolge nei penitenziari e che dovrebbe rappresentare, per i detenuti, una ragione di fiducia e di speranza per il domani. Si aggiunga poi, oltre alla ormai immancabile ed irritante voce di Corrado, l'inesperto e patetico brano nel quale un recluso rievoca gli istanti che hanno preceduto il suo arresto.

(segue in III di copertina)

QUALITÀ' NON QUANTITÀ'

L'invito alla discussione sul problema del Festival, rivolto da Mario Gromo nel numero 135 della nostra rivista, è stato raccolto per primo da Piero Gadda Conti, la cui opinione ospitiamo con piacere, insieme con un estratto da un articolo di André Bazin apparso nel fascicolo di maggio dei "Cahiers du Cinéma" e riferentesi all'esperienza fatta dal critico francese in qualità di membro della giuria all'ultimo Festival di Cannes. Abbiamo ritenuto utile riportare un passo di tale articolo, in quanto esso ha stretta attinenza con il tema proposto da Gromo: quello, cioè, dei provvedimenti da prendere, al fine di salvaguardare l'esistenza e la funzione delle competizioni internazionali.

Condivido, in linea di massima, i punti di vista espressi da Mario Gromo nel suo scritto "Mostre e Festival": mi resta quindi poco da aggiungere, o, piuttosto, da ribadire.

Sono i buoni film che fanno le buone mostre; intendendosi per "buono" il film artisticamente valido. La scelta dei film, quando si tratta di una Mostra d'Arte, come è quella veneziana, dovrebbe essere fatta secondo una graduatoria di carattere estetico. Ma poiché il cinema, oltre ad essere un'arte, è anche una grande industria ed un formidabile mezzo di propaganda, ecco che il punto di vista industriale e quello politico cercano di interferire, e di modellare le mostre secondo i loro fini: che non sono malvagi, ma sono però diversi da quelli estetici. È quindi compito essenziale degli organizzatori di una mostra d'arte cinematografica difendere il "cinema come arte" e asserire, quanto più possono, la autonomia della mostra. Penso che quanto più la Mostra di Venezia, che è quella che ci sta a cuore, potrà avere una Direzione indipendente, tanto più le potrà riuscire di essere artisticamente soddisfacente.

Per il numero dei film può valere il vecchio adagio "pochi ma buoni", espressione, appunto, di

un criterio estetico: mentre è naturale che politici ed industriali, in tutti i Paesi cerchino di gonfiare i cartelloni con quei film che, ideologicamente od economicamente, stanno loro a cuore. Si parte sempre con la intenzione di presentare pochi film, e, strada facendo, con diplomatiche concessioni a questo ed a quello, si finisce coll'inflazionare il programma. A Cannes si è arrivati a cinque film quotidiani, e ciò è un assurdo. L'ideale sarebbe uno solo al giorno, e di sera: ma temo che sia un ideale utopistico. Speriamo di non allontanarcene troppo sfacciatamente...

Per il numero dei premi vale lo stesso ragionamento, accompagnato dalle stesse considerazioni di opportunità: la serietà di una mostra è in ragione inversa del numero dei premi. Pochi, e motivati dovrebbe essere l'ideale da proporsi: che, poi, sia raggiungibile è un'altra questione.

Giuria: non troppo numerosa, altrimenti diventa caotica. Credo che il sette sia il numero cabalistico più accettabile. Se per "internazionale" si dovesse intendere che sette giudici siano di sette Paesi diversi, allora, francamente, preferirei una giuria tutta italiana. Una simile composizione da assise ginevrina porterebbe a mercanteggiamenti e ad opportunismi, a "do ut des", che non avrebbero nulla a che fare con l'arte. Se parlando di giuria internazionale si intende, invece, solo alludere alla possibilità di accogliere, attorno ad un nucleo italiano, qualche autorevole rappresentante della critica straniera, si aprano pure cordialmente le porte ai colleghi d'oltralpe! A difesa delle giurie italiane di que-

sto dopoguerra va, però, detto che esse non sono mai apparse scioviniste e che non hanno mai avuto pregiudizi xenofobi: ciò di cui la critica straniera ci ha sempre dato atto. E se la difficoltà di accogliere qualche critico straniero suscitasse insormontabili complicazioni... diplomatiche, si potrebbe benissimo continuare con la giuria italiana. Concordo particolarmente con Gromo nel ritenere che le giurie debbano essere composte di critici cinematografici: il pittore, o scultore, o musicista di turno, alla prova dei fatti, è risultato, generalmente, superfluo.

PIERO GADDA CONTI

... È importante cercar di capire le cause di questo malinteso tra la giuria e la critica. Esse mi sembrano molto semplici: o ci sono troppi premi o non ce n'è abbastanza. Se la giuria non avesse a propria disposizione che un grande premio, affiancato, caso mai da due primi premi, allora si tratterebbe, per ogni giurato, di battersi per i propri campioni. Sarebbe ammesso che questa scelta presupponesse nel suo stesso principio un'ingiustizia, dal momento che essa rigetterebbe in un'ombra uniforme film di valore assai ineguale. Ma dal momento che il regolamento prevede un grande premio e sette premi, perché non nove, perché non dieci, se se ne avverte il bisogno? Poiché, se è normale essere ingiusti quando si sceglie un film su quaranta, l'ingiustizia diventa spiacevole e inammissibile se si devono laureare otto film mentre ce ne sarebbero una dozzina che potrebbero figurare no-

evolmente nel palmarès. È stato per l'appunto il caso di quest'anno e tutti i rimproveri che si fanno alla giuria non hanno in realtà altri moventi che la preoccupazione di allungare il più possibile una lista troppo corta di qualche unità.

Eppure le premiazioni sono necessarie ai Festival, perlomeno a quelli tipo Cannes o Venezia, lo si è visto bene a San Paolo. La mia esperienza di quest'anno non mi induce a ritenere che una palmarès "corto" sia in definitiva preferibile ad un palmarès "lungo". Ma si potrebbe rivedere il regolamento della giuria come pure quello del Festival. Che lo si voglia o no in alto loco, bisognerà ben arrivare a ridurre il numero dei film presentati. È tanto impossibile quanto si dice, il procedere ad una selezione sull'insieme dei film inviati dalle varie Nazioni? Non è pressapoco questo che si verifica a Venezia? La selezione da parte di un comitato di esperti è assai preferibile ad una riduzione dei contingenti nazionali, perché chi ci dimostra che, ridotti a due film, gli Stati Uniti non avrebbero preferito *Little Boy Lost* e *Knights of the Round Table* a *From Here to Eternity* e a *The Living Desert*? Ci sono stati per lo meno dieci film di troppo in questo Festival, ma non cadiamo nell'eccesso inverso, perché lo scopo di queste competizioni non è soltanto di presentare esclusivamente dei buoni film, ma anche di fornire un panorama rappresentativo della produzione mondiale. Di fronte ad un numero di film ragionevole la giuria potrebbe agire entro i limiti delle sue energie nervose con il massimo di equità. Dovrebbe poi avere ogni anno, in funzione dell'interesse offerto dalla produzione presentata, il diritto di fissare essa stessa il numero dei premi senza ricorrere agli espedienti fastidiosi che le hanno permesso di premiare quest'anno dodici film, mentre il regolamento non ne prevedeva che otto.

ANDRÉ BAZIN

I GIOVANI E IL CINEMA

NON SI SENTONO "PERDUTI,"

Il dibattito proposto da Luigi Chiarini nel nostro fascicolo 135 ha avuto immediatamente viva risonanza tra i più diretti interessati. Ecco i primi tra i numerosi interventi che ci sono pervenuti da parte dei nostri lettori e collaboratori più giovani.

Signor Direttore, vorrei intervenire anch'io nel dibattito, aperto da Luigi Chiarini su "I giovani e il cinema". Anzitutto non sono completamente d'accordo con Chiarini quando afferma che "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 mio conto, il film, è troppo confuso ed arruffato, frammentario, situazioni lasciate a metà strada, drammaticità paradossale

(il digiuno...), quel giornale di scuola che non si sa come va a finire, e poi quei giovani di terza liceo che altro non pensano che a punzecchiare le loro compagne a fare i bellimbusti in Vespa ed a organizzare gite o tornei sportivi. Né è possibile che non ci sia nessuno che pensi seriamente allo studio, a cosa farà se riuscirà a finire il liceo, se i suoi potranno mandarlo all'Università, o se dovrà cercare lavoro. Insomma in questo film scolastico, la scuola e lo studio non sono che trattati minimamente, e molto superficialmente. Pudokin avrebbe detto: Un film sulla scuola, ma la scuola dov'è? Questo poi è uno di quei film dove la personalità del regista scompare quasi perché sopraffatta da quella degli sceneggiatori, che vi fanno la parte del leone. Infatti tutto ciò che sa di polemica sociale,

lo studente missino contrapposto a quello di sinistra nell'interpretazione della storia, le sequenze nella casa del benestante con i loro commenti, appartiene a Carlo Bernari, mentre ciò che sa di patetismo sentimentale, anche se allegro e talvolta riuscito, come i *firt* e la ragazzina timida che abita con le suore, il ragazzo traccagnotto e maligno del primo banco, tradisce chiaramente la paternità di Vasco Pratolini. Il film sulla scuola è ancora da fare dunque. Riguardo al problema generale che intercorre tra i giovani ed il cinema, vorrei osservare questo: e cioè che oltre ai giovani più o meno benestanti di Cayatte o Germi, di Antonioni od Emmer, vi sono migliaia e migliaia di giovani in Italia che giovanissimi sono costretti ad andare a lavorare nelle officine, nei campi, nei grandi complessi in-

dustriali, nei cantieri edili e trascorrono buona parte della loro giornata tra i pericoli, il fumo, l'odore pestilenziale, la fatica. Le loro aspirazioni sono modeste: un bel vestito, una Vespa ed un migliaio di lire per trascorrere la domenica: un lavoro onesto e sufficientemente retribuito. Ma spesso, molto spesso, questo viene loro a mancare. Ed allora? Allora le interminabili code agli uffici del lavoro, allora gli espatri clandestini per raggiungere la Legione Straniera, allora (e questo è avvenuto a Trieste) le innumerevoli domande per emigrare in Australia. E talvolta pure i piccoli furti che li rovineranno per tutta la vita. Perché dunque non rivolgersi, scoprire i problemi, la vita, le modeste aspirazioni di questa sana gioventù, che, come il Bruno di *Ladri di biciclette* non soffre di complessi esistenzialisti? E quanti di questi giovani esistono nel nostro paese? Quanti si arrischiavano all'espatrio clandestino non certo per spirito di avventura, ma per non pesare economicamente sulle loro famiglie? Perché cercare casi di giovani anormali, nevropatici, affetti da ogni complesso, dalle misogenie al coacino, quando ci sono milioni di

giovani sani, volenterosi, desiderosi solo di lavorare onestamente e vivere decorosamente? Vasco Pratolini ne dovrebbe sapere qualcosa.

Cordialmente

GUIDO ROSADA

Caro Direttore,

indubbiamente il cinema ha da qualche tempo come giustamente ha osservato Chiarini puntato le luci sui suoi riflettori sui complessi problemi psicologici dei giovani!

Ma con quale risultato? È vero che il cinema coi suoi mezzi può tutto: la ricostruzione di un ambiente, la stesura di un soggetto, e la manipolazione di un regista sono il consuntivo di una paziente e sobria elaborazione, ma quali garanzie offre il cinema per alcuni determinati problemi introspettivi. In queste prime incrinature al vaso delle buone intenzioni l'acqua del realismo cinematografico finisce per prosciugarsi di quegli stessi elementi che avrebbero dovuto dar vita alla rosa del film documento.

E tutti sperano che prima o poi si giunga a determinare l'argomento, discernendo il vero e l'attuale, dal presupposto e dall'astratto. La crisi dei giovani non è una ipotesi, è un fatto concreto di cause note ed ignote di natura squisitamente psicologica, e nello svolgersi di questa alternativa possiamo osservare i caratteri e le risonanze con esempi che giornalmente ci appaiono dinanzi quasi come a volerci indicare che ogni giorno ci troviamo su di una nuova pista. Ma questo è mestiere da sociologo e non di chi vuol fare un film. Chi deve fare un film attinge dalla cronaca perché vuole il fatto, ma il fatto che esso desidera gli si presenta, scarno, privo cioè di elementi atti ad interessare la massa, e così per adornare di un alone leggendario le gesta dei suoi protagonisti si serve di mezzi scontati e nella maggior parte dei casi di luoghi comuni. Attribuire alla gioventù delle aggravanti di tal genere mi sembra un po' troppo azzardato, anche se qua e là nella vita reale si verificano episodi che possono ispirare la sbrigliata fantasia di un regista. Il problema centrale discusso e ridiscusso contempla gravi responsabilità perché i veri protagonisti sono e saranno sempre i giovani con le loro intemperanze e con la loro inesperienza. I giovani purtroppo hanno il grave difetto di assimilare tutto ciò che di più deleterio la vita possa offrire e così se in una città, e non solo in provincia, i tavolini dei bar, i cinematografi, le sale esistenzialistiche, le sale da biliardo pullulano di vitelloni, per dirla alla Fellini, nella maggior parte dei casi la colpa non è dei giovani che non sanno chiedere, ma risale alla competenza degli educatori in primo luogo e dei genitori che non sanno offrire.

Oggi sia la giovinetta che il giovane recitano una parte importante nella vita. La giovane donna crede nella maternità e lotta per essa più che non mai ed il giovane al suo fianco sente il bisogno di continuare nel perpetuamento della specie forse più che non a molti possa sembrare. La gioventù di oggi socialmente è inadatta al rapporto tra sé medesima e le sue funzioni operanti, la gioventù di oggi non crede in quello che fa, e non opera perché non sa volere. Chiarini precisa: avrebbero il desiderio di formarsi una famiglia... Avrebbero non è la parola adatta. Hanno il desiderio di assuefarsi alla possibilità di attuare una normale ed istintiva legge fondamentale per ora prerogativa unica di classi facoltose. Ed è appunto questa inconscia manifestazione lesiva all'amor proprio del giovane che crea in esso quel graduale intorpidimento della personalità, che naufraga nel fallimento se non interviene la saggia opera del

clinico. Le varie psiconevrosi, le varie astenie, i mali tutti che comprendono la vasta gamma in seno ai rapporti sociali, non esclusi i suicidi per amore ed altre deviazioni, sono proprio il punto nevralgico dove il giovane approda se non è diretto ed incoraggiato. Il mancato rapporto sociale su un piano di fattività e costruttività, sia esso nel campo del lavoro sia in quello affettivo, come abbiamo visto, creano nel giovane il complesso che chiameremo dell'inazione che determina nel giovane il convincimento di una esistenza inutile e senza possibilità future.

Grave constatazione ma reale ed evidente problema di vita, che Cayatte non ha voluto approfondire o che ha voluto trattare con eccessiva leggerezza, peccando di una certa ingenuità palesando l'estrinsecazione lirica che sa molto più di letteratura alla Verne che non di problemi reali.

Esaminiamo con l'occhio pratico di chi vuole scoprire la verità su questa gioventù che molto spesso i cinematografari vogliono prospettare come gioventù bassofondo per scroccare qualche grolla o qualche premio, servendosi a tutti i costi di elementi spettacolari ma con tenebrose discordanze di temi e prospettive.

Esaminiamo anche quella gioven-

il messaggio conclusivo lanciato da innumerevoli altri: « Salviamo i nostri figli! ».

E noi, poveri e blistrattati figli, ci vediamo rappresentati sullo schermo "soltanto" in vesti di rapinatori, omicidi, fanatici, minorati psichici, ecc. ecc. Tutti insomma cercano di salvarci in modo piuttosto strano: mettendo in risalto cioè l'aspetto eccezionale e negativo della gioventù d'oggi, quell'aspetto che, appunto per la sua eccezionalità, non può a rigor di logica essere esteso a tutta la nostra "categoria", come etichetta da applicare all'argomento "Giovani". Ora, lungi da noi l'idea, la pretesa di considerarci, come ai tempi del ventennio, gioventù balda e retta, sostegno della patria, sfolgoranti rampolli dell'italico valore: la guerra ci ha lasciato ricordi a volte terribili, indelebili, anche se eravamo poco più che bambini; il dopoguerra ci ha trovati ormai delusi, disincantati, con problemi troppo grandi da affrontare. Troppo presto forse abbiamo dovuto affrontare la poco poetica realtà del "tiriamo a campare", troppo presto, prima ancora di conseguirli, abbiamo dovuto accorgerci che i diplomi e le lauree non sono altro che pezzi di carta da inquadrare, che l'avvenire non si sarebbe presentato roseo e facile, quale ce l'eravamo immaginato nel

qualcuno dei nostri problemi, delle nostre aspirazioni? La risposta, almeno nel caso nostro, è negativa, completamente negativa. La visione di questi film, cui guardavamo con una certa speranza, ci ha rattristati, scoraggiati. Noi avremmo dovuto riconoscerci in quei personaggi, in quelle situazioni? Quasi, quasi, alla fine ne eravamo convinti. Ma poi ci siamo guardati intorno, abbiamo esaminato le nostre amicizie, le nostre modeste esperienze ed è stato consolante convincerci che i casi rappresentati sullo schermo erano casi particolari, tanto che ci siamo anche permessi di ridere, lo confessiamo, dei protagonisti del film di Cayatte e dei loro piani avventurosi, mentre, al contrario, ci hanno più impressionati i "vitelloni" di Fellini, più normali, più aderenti al vero, riflettenti una situazione abbastanza diffusa, sia in provincia che in città. Perché, ed è la conclusione cui vogliamo giungere, non si può impostare un problema generale su un caso singolo, o meglio su un caso affatto ordinario. De Sica ha affrontato il problema della disoccupazione operaia e del conseguente disagio di uno di essi, presentandoci un caso umanissimo e normale. Avrebbe raggiunto lo stesso scopo, se invece di prendere come protagonista un operaio derubato della



Certi giovani d'oggi tendono a riconoscersi, piuttosto che negli adolescenti criminali dei film di Germi, Antonioni, Cayatte, ecc., negli abulici "vitelloni" di Federico Fellini.

tù che non uccide, che non ruba ma che soffre ai primi contatti con la vita.

Esaminiamo a cuore aperto caso per caso questo o quel giovane che non riesce nonostante tutti gli sforzi conseguiti a trovare la sua strada. Solo così potremo dire di avere risolto lo spinoso problema di quella parte sana di gioventù, s'intende, che merita se non altro per la sua buona volontà di riuscita nella vita, di essere sorretta e capita.

CARLO PIZZO

"Prima del diluvio", il discutibile e discusso film di André Cayatte, è, almeno per ora, l'ultimo film che abbia preteso di scandagliare, di mettere a nudo la psicologia giovanile attraverso le azioni e le reazioni di un gruppo di giovani che rappresentano né più né meno che particolari casi patologici, coi quali, teniamo subito a dirlo, la massa dei giovani d'oggi ha poco o nulla da spartire. Perché, e questo è un fatto ben strano, il cinema si ostina a vederci irrimediabilmente "perduti" brancolanti nel buio di uno scompenso psichico, che ci spinge a commettere ogni sorta di delitti.

« È causa della guerra », dice un regista; « La colpa è dei genitori », controbatte un altro, cui fa seguito

primi anni della giovinezza. Logicamente questo stato di cose ha creato in noi più d'un passeggero turbamento, più d'un complesso; ci ha comunicato la mania di "vivere", di arrivare, di arrangerci in qualunque modo, con qualunque sistema, a volte anche con azioni delittuose. Le quali hanno trovato sproporzionato risalto e nella stampa e nel cinema, che tendono sempre più a generalizzarle, a fare di un caso particolare una situazione generale. Uno studente ha sparato ad un insegnante? Bene, gli studenti sparano agli insegnanti. Due giovani hanno rapinato un passante? Bene, i giovani d'oggi rapinano i passanti, e così via. Questo in sostanza ci hanno dimostrato *Gioventù perduta* di Germi, *I vinti* di Antonioni, *Prima del diluvio* di Cayatte ed i più modesti, ma non meno ambiziosi, *Gioventù alla sbarra* di Cerio e *Nel vortice della metropoli* di Bonnard, mentre Emmer, con il recente *Terza liceo*, nulla ha fatto, o poco, per penetrare in profondità nell'ambiente studentesco, che viene rappresentato nel solito modo convenzionale, sebbene non del tutto spiacevole.

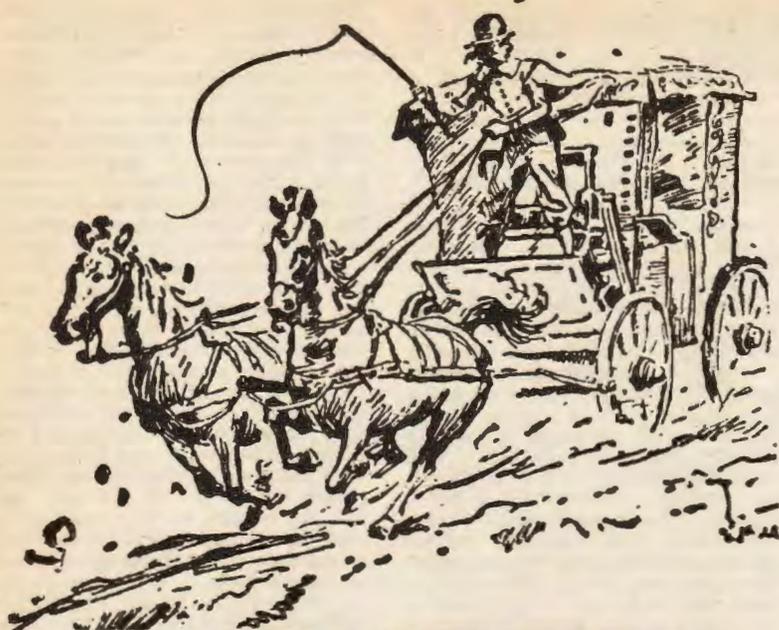
Di fronte a questi film viene quasi spontaneo chiederli: « Ci riconosciamo in questi film? Riconosciamo

bicicletta, avesse preso quell'operaio che accoltellò la moglie e poi si uccise?

Anche per noi quindi non casi patologici, o almeno non sempre. Accanto agli eroi della cronaca nera, che del resto costituiscono una percentuale minima, i giovani normali, i cui problemi sono sempre più gravi, dal punto di vista politico, sociale, economico. Non pretendiamo tuttavia che i nostri uomini di cinema ci narrino caramellose storie alla De Amicis aventi per protagonisti giovanili ed angelici "Premi di bontà", desideriamo soltanto che ci comprendano veramente, perché, come dice Luigi Chiarini, «... Capire la gioventù, aiutarla e conoscersi, significa anche rendersi conto della direzione in cui cammina il paese, perché nella vita di questo essa avrà un giorno un peso preponderante ».

Ma forse ci illudiamo troppo, forse i registi non possono interessarsi ai nostri casi normali, quotidiani. Forse la vita di un giovane qualunque non potrebbe fare "spettacolo", non potrebbe suscitare polemiche e scandali, non sarebbe gradita al noleggione. E questa sarebbe la più amara delle constatazioni.

MASSIMO SCAGLIONE



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. - Molti hanno scritto, molti hanno comunicato a voce il loro — non esagero — entusiasmo per la “terza serie” di Cinema. Rispondere individualmente, a tutti, sarebbe impresa lunga, ardua; perciò l'incarico è stato commesso a me, al consueto Postiglione che di fronte all'incombenza di far da maestro delle cerimonie è sempre pronto a dichiararsi contento. Dunque: grazie, grazie a tutti. Grazie a chi ha formulato auguri accompagnandoli con elogi senza riserve, grazie a chi ha inviato voti di un'esistenza felice ed ha aggiunto proposte e spunti. E dal momento che il discorso è aperto, ho un invito da rivolgere, a tutti i lettori s'intende: volete comunicare alla nostra redazione (ripeto l'indirizzo - Corso Buenos Ayres 45, Milano - per vostra comodità) il nome dei centri e delle edicole che risultassero sprovvisti di Cinema? Anche l'indicazione di quelle edicole che, regolarmente provviste della nostra rivista, non la esponessero?

VALENTINO DE CARLO (Milano). - Procediamo con ordine. Il primo numero di Cinema terza serie, numero d'ordine 135, è uscito con sei giorni di ritardo, tu dici. Verissimo: era un “primo numero” e subiva le traversie che agli esordienti toccano quasi inevitabilmente. Del resto, lo sai che la tipografia è stata cambiata, che si sono resi necessari mutamenti vari, traslochi, modifiche, ritocchi ecc., che c'è stato di mezzo uno sciopero? Il tuo secondo appunto va alla “veste” di Cinema, terza serie. Parli di foto mal riprodotte: non direi. Piuttosto sono un poco sbiadite, ma col tempo — e non ce ne vorrà molto — la rivista migliorerà anche in questo settore: mille accorgimenti saranno studiati, si cercherà la carta adatta, i tecnici si rimboccheranno le maniche faticando più di prima. Molte illustrazioni — a veder mio, e non soltanto mio — sono più nitide ora con il sistema offset che non prima, con il rotocalco. La pagina del sommario non ti

piace? A molti nostri lettori (e anche a noi della “famiglia”), pare più ariosa, meno soffocata. La grande fotografia (da te notata a pagina 335 e criticata) è tipograficamente necessaria; serve ad isolare le rubriche dal resto del fascicolo; inoltre è strettamente legata con gli articoli che puoi leggere a cominciare dalla pagina 336, quindi giova anche ad introdurre il lettore nelle rubriche delle critiche. Il titolo “Film di questi giorni” s'è ridotto a “I film” per una ragione ovvia: perché completa idealmente (come gli altri titoletti “La musica”, “Il colore”, ecc.) l'occhiello (ossia il sovratitolo) che dice “Quindici giorni”. Per i filmindex, sarai presto accontentato: troverai De Sica, Rodolfo Valentino e altri. Circa l'inserito che si può conservare a parte, è iniziata una piccola polemica in famiglia: personalmente sto dalla parte del direttore che vede la necessità di far conservare i fascicoli monografici indipendentemente dalla collezione della rivista; la consultazione, devi convenirne, riesce più rapida. La questione degli arretrati mi sfugge perciò consiglierei di rivolgerti alla casa editrice Vitagliano, in via Serio 1, a Milano. Per i “cambi e acquisti” però ci sono sempre io, con la mia rubricchetta a disposizione dei lettori. Castello ti ringrazia per i dati di La morsa, di cui si servirà per un'eventuale integrazione della filmografia pirandelliana. Ti fa però notare che mancano i nomi precisi degli scenaristi di quell'episodio, e aggiunge che Lolli, in base ai dati ufficiali diffusi dalla casa produttrice è “architetto” (quindi realizzatore, e non bozzettista — perché in tal caso sarebbe “scenografo”). Mentre scenografi del film Altri tempi risultano Cecchi e Colasanti: ma chi dei due ha lavorato a La morsa? A questo punto, ossia al momento di congedarmi, ti ringrazio delle gentili parole, e con me ti ringrazia tutta la redazione. Se avrai altre osservazioni da fare, tra qualche numero non rinunciare a scriverci. E se gli argo-

menti ti sembrano sacrificati in una lettera, vieni pure in redazione. L'indirizzo, immagino, lo conosci già.

GIOVANNI AMERIO (Canelli). - La casa editrice Mondadori ha la sede in Milano, via Bianca di Savoia 20. Gli ultimi film di John Wayne? Hondo è uscito di recente, un western tridimensionale diretto da John Farrow. Ha terminato The Hight and The Mighty e sta interpretando attualmente, sotto la guida di John Ford, The Long Grey Line. Intanto si prepara ad impersonare Gengis Khan in The Cohqueror.

MARIO PROLI (Lucca). - Dal 6 febbraio stai aspettando i nomi dei due protagonisti di “Agenzia Matrimoniale”, l'episodio di Amore in città diretto da Federico Fellini. Oggi finalmente posso accontentarti, aggiungendo ai nomi un breve curriculum degli attori in questione. Lui, il “giornalista” dell'episodio, è Antonio Cifariello; lei, la ragazza che sposerebbe anche un licantropo “purché fosse buono”, è Lidia Venturini. Di Cifariello posso dirti che è di Napoli, che ha ventiquattro anni e che per un banale incidente non è stato un interprete di Carica eroica (l'hanno sostituito con Dario Micaelis); ha partecipato ad Africa sotto i mari, al primo episodio di Villa Borghese (era il marinaio) e dovrebbe fare Bob nel film Le ragazze di San Frediano che Valerio Zurlini si prepara a dirigere; aggiunge che è stato allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia. Quanto a Lidia Venturini — non ha studiato al Centro — contrariamente a quanto io avevo scritto; ha ventitré anni, abita ad Ostia, ed ha avuto, sempre da Fellini, una parte in La strada. Ora, se chiudessi la lettera senza altro commento sarei sleale verso Otto Pellegrini (aiuto regista di Ulisse, di metà di Donne e soldati, ecc.) che appena letto il mio appello mi ha indirizzato una lettera cortese e piena di indicazioni: indicazioni, come avrai capito, su Cifariello e sulla Venturini. L'amico Pellegrini aggiunge una notizia per il lettore di Piacenza che si firma Carletto: il film Ulisse di Camerini è pronto, la prima “copia campione” è arrivata da Londra. Il pubblico lo vedrà nell'autunno prossimo.

PIP (Genova). - Davvero molto interessanti le tue osservazioni per il raffronto Astaire-Kelly. Non credo che il tuo desiderio di rivedere i vecchi film di Fred, della serie RKO, possa essere esaudito: lo dico con rammarico perché è anche un mio desiderio. D'altra parte, hai fatto caso anche tu che i patiti di Astaire, ogni qual volta l'attore e ballerino ricompare sullo schermo propongono, come se avessero inventato lì per lì il motore a scoppio, di raccogliere i migliori brani delle sue danze in un'antologia? Posso sbagliarmi ma alcuni dei film “gloriosi” (chiedo perdono per l'impiego dell'aggettivo; le iperboli mi attirano) girati da Fred Astaire tra il '33 e il '40 hanno già inflato la strada del macero; e la RKO non se la sente certamente di ripescare il nega-

tivo, ritoccare il doppiato e stampare. Per Snub Pollard? Un po' di pazienza, amico.

C.U.P. (Milano). - C'è modo e modo di farmi impazzire. Il più sicuro sistema sta nel chiedermi “l'elenco-dei-testi-indispensabili-per-farsi-una-cultura-cinematografica”. Credo, dall'autunno del '48 ad oggi (ossia in quei sei anni di “diligenza”) di aver pubblicato la lista fatale almeno trenta volte. Oggi mi concedo una vacanza, limitandomi a dirti: entra nel negozio di un bravo libraio, chiedigli l'elenco delle edizioni di “Bianco e nero” (dove sceglierai i testi di Pudovchin), poi cerca Balazs e Aristarco nelle edizioni Einaudi, rintraccia l'antologia di Aristarco nelle edizioni Bompiani e procurati Cinema quinto potere di Luigi Chiarini. Aggiungi i libri di Krakauer e Gromo usciti da Mondadori, metti il naso nelle edizioni cinematografiche Poligono e procurati qualche monografia edita da Guanda dedicata ai registi. Può bastare?

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

VALENTINO DE CARLO (Via Battistotti Sassi 4 - Milano). - Cerca di Cinema, nuova serie, i numeri 31, 36, 37, 43, 45, 50, 58, 65, 66.

ROBERTO LANZAFAME (Via Garibaldi 111). - Cerca il numero 83 di Cinema, vecchia serie (“a qualsiasi prezzo” aggiunge).

PIETRO DE VITA (Viale A. Fazio 28 - Marsala). - Cerca Cinema, nuova serie, i nn. 9, 10, 11 e dal 32 al 39 incluso.

Dr. VINCENZO CATALDO (Via Bandello 21 - Palermo). - Cede l'annata 1938 di Bianco e Nero, completa; il n. 9 del 1937, di Bianco e Nero; i nn. 1, 3, 4, 11 di Bianco e Nero del 1952; il n. 1 della Rivista del cinema italiano 1952; e numeri sciolti della Rassegna del film e di Filmcritica.

LUCA SERI (Via Campo Marzio 30 - Roma). - Acquista i seguenti numeri di Cinema, nuova serie: 1, 21, 27, 33, 36, 38, 42, 43.

FERNANDO DAGONI (Via Battisti 63 - Portomaggiore, provincia Ferrara). - Cede al miglior offerente i numeri dal 96 al 124 di Cinema, nuova serie, tutti in eccellente stato.

ERRATA - CORRIGE

n. 135:

pag. 337, col. 3, riga 9: leggere *statuaria*, anziché *stataria*;

pag. 340, la fotografia si riferisce al “musical” *The Band Wagon*, 1931, anziché a *Lady Be Good*.

III di cop., col. 1: nella sestultima riga del brano riguardante *I fratelli nemici*, leggere *emmeriana*, anziché *americana*.

n. 136:

pag. 359, nella didascalia vanno invertiti i numerini 3 e 5.

(segue da pag. 397)

niaco commette la classica imprudenza, e l'innocente evita il capestro. Tutto visto, rivisto, previsto. Non esiste neppure l'elemento sorpresa, perché il volto dell'assassino ci è noto fin dalle prime inquadrature.

SON TORNATA PER TE (*Heidi*, 1953), diretto in Svizzera dal nostro Luigi Comencini, riportò l'anno scorso a Venezia il gran premio al Festival dei ragazzi. *De gustibus*. Evidentemente gli amici fautori di una cinematografia per l'infanzia si sono fermati ai tempi della *bibliothèque rose*. Per gusto mio, il film (con la sua storia di una ragazzina dotata d'ogni virtù, la quale, dalla montagna dove vive col nonno contadino, viene fatta scendere in città e posta accanto ad una fanciulla inferma, ma finisce col tornare ai suoi monti, non senza aver compiuto miracoli e prodezze d'ogni genere) è una lagna insopportabile. Ci vuol altro che una giovanissima interprete pur disinvolta come Elsbeth Sigmund, ci vuol altro che qualche attore molto *vieux jeu* come Theo Lingen, per conferire un minimo interesse a questa sciropposa insipidezza, che solo i bambini più accontentabili e meno smalzati potranno prender per buona (2).

(1) Sul film, cfr. anche *Cinema*, n.s., n. 73 del 1° novembre 1951, e n. 90 del 15 luglio 1952.

(2) Sul film cfr. anche *Cinema*, n.s., n. 115 del 15 agosto 1953.

LA BAMBINA NEL POZZO (The Well) - regia: Leo Popkin e Russell Rouse - soggetto e sceneggiatura: Clarence Greene, Roussel Rouse - fotografia: Ernest Laszlo - musica: Dimitri Tiomkin - scenografia: Murray Waite - interpreti: Henry Morgan, Barry Kelly, Richard Rober, Christine Larson, Gwendolyn Laster, Ernest Anderson, Maidie Norman - produttori: Leo Popkin, Clarence Greene - produzione: United Artists Corporation, 1951.

COSE DA PAZZI - regia: George W. Pabst - soggetto: Bruno Paolinelli, Bruno Valeri - sceneggiatura: Paolinelli, Valeri, Leo Lania - fotografia: Mario Bava - musica: Mario Nascimbene - scenografia: Franco Lolli - interpreti: Aldo Fabrizi, Carla del Poggio, Enrico Viarisio, Lianella Carell, Enrico Luzi, Rita Giannuzzi, Arturo Bragaglia, Marco Tulli - produttore: Bruno Paolinelli - produzione: Kronos Film, 1954.

OPINIONE PUBBLICA - regia: Maurizio Corngiati - supervisione: Goffredo Alessandrini - soggetto: Corngiati, Villani - sceneggiatura: Cergniati, Aldo Rossi, Charles Spaak - dialoghi francesi: Charles Spaak - dialoghi italiani: Carlo Fruttero - fotografia: Giovanni Ventimiglia - musica: Bruno Maderna - scenografia: Luigi Bonetti - arredamento: Mario Martinelli - interpreti: Daniel Gelin, Maria Mauban, Gianrico Tedeschi, Carlo Campanini, Paul Müller, Luigi Tosi, Delia Scala, Giulio Calí, Massimo Serato - produttori: Villani, Caretta - coproduzione: Villano-Caretta (Roma), Sirius-Roitfeld (Parigi), 1953.

LA FRUSTA D'ARGENTO (The Silver Whip) - regia: Harmon Jones - soggetto: da un romanzo di Jack Schaefer - sceneggiatura: Jesse L. Lasky jr. - fotografia: Lloyd Ahern - musica: Alfred Newman - scenografia: Lyle Wheeler, C. Gore - costumi: Charles Le Maire - interpreti: Dale Robertson, Rory Calhoun, Robert Wagner, Kathleen Crowley, James Millican, Lola Albright - produttori: Robert Bassler, Michael Abel - produzione: 20th Century Fox, 1953.

L'INFERNO DI YUMA (Devil's Canyon) - regia: Alfred Werker - soggetto: Bennett R. Cohen, Norton Parker - sceneggiatura: Frederick Hazlitt Brennan - fotografia (technicolor): Nick Musuraka - musica: Daniele Amfitheatrof - scenografia: Albert S. D'Agostino, Jack Okey - costumi: Michael Woulfe, - interpreti: Virginia Mayo, Dale Robertson, Stephen

(segue da pag. 403)

Gelosia e il cappello da prete di Poggioli; come *La peccatrice* di Palermo; come *La bella addormentata* di Chiarini. Mentre una più benevola valutazione avrebbero forse richiesto *Batticuore* di Camerini, *Un'avventura di Salvatore Rosa* di Blasetti ed altri film, i quali assunsero, all'epoca in cui vennero realizzati, un significato superiore al loro interesse tematico, in quanto rappresentarono una lezione di racconto e di rispetto per i valori formali, in un periodo di imperante sciattezza ed impotenza narrativa, sia pure su un piano puramente "strutturale". Lacune, ripeto, che nulla sottraggono alla comprensibilità o all'attendibilità del discorso, ma che penso vadano rilevate, in quanto il capitolo di Gromo autorizzerebbe forse il lettore sprovveduto a supporre che il cinema del periodo 1930-1942 sia stato, in Italia, anche peggiore di quello che è stato in realtà.

Tali lacune saranno destinate a facilmente sparire in quella seconda edizione che è agevole prevedere per un libro, il quale, accanto ai suoi meriti più intrinseci, ha quello di una piena accessibilità di esposizione e di prezzo, qualità, queste, che valgono a renderlo prezioso strumento di larga divulgazione. In vista appunto della seconda edizione mi permetto quindi segnalare all'autore qualche *lapsus*, quasi sempre irrilevante, in cui è incorso: a pag. 63 è attribuita all'attore Giachetti la commedia *Ostrega, che sbregol* di Arnaldo Fraccaroli; a pag. 70 sono inclusi alcuni nominativi di troppo, tra quelli dei "giovani d'ingegno" che nella vecchia serie di *Cinema* svolsero una loro opposizione culturale; a pag. 71 è erroneamente attribuito a Zavattini il soggetto di *Il cappello a tre punte* di Camerini, il cui scenario, basato sulla commedia omonima di Alarçon, recava le firme di Patti e Perilli (l'esordio di Zavattini avvenne invece con *Dard un milione...*, film che, essendo di poco posteriore e diretto dallo stesso regista, ha probabilmente

provocato l'equivoco); a pag. 113-115 si parla di De Sica come di un capocomico solo potenziale, in teatro, mentre egli ebbe effettivamente per parecchie stagioni una compagnia propria, che, nell'ultimo decennio del fascismo fu la beniamina di certa borghesia italiana; a pag. 132 si accenna alle due parti irrealizzate della trilogia siciliana di Visconti, "alle quali avrebbero partecipato le genti della città e dei campi", mentre avrebbe dovuto trattarsi delle zolfare e dei campi; a pag. 163 (ma qui si entra nel campo dell'opinabile) si definisce Zavattini il solo autentico scrittore per il cinema, espresso dai nostri quadri, mentre a me sembra che a tale qualifica altri avrebbero pur diritto, primo fra tutti Sergio Amidei; infine, nella bibliografia, le date di inizio delle pubblicazioni da parte di *Cinema* e di *Bianco e Nero* sono indicate rispettivamente come 1935 e 1936, mentre si tratta del 1936 e del 1937.

Gromo vorrà certo perdonarmi queste pignolerie, che, ben s'intende, non incidono sul giudizio positivo che va dato sul suo volume, anzi valgono, nella loro marginalità, a confermare indirettamente l'approvazione che esso merita nei suoi aspetti più essenziali. Tra i quali va ancora sottolineato questo: che *Cinema italiano* risulta, per chiari segni, l'opera di uno scrittore, vale a dire di una persona per la quale l'attività critica costituisce soltanto un lato di una operosità, che comprende anche la narrativa ed altre forme, di una persona in possesso di uno stile ben riconoscibile ed atto a trovare il modo più appropriato e misurato e suggestivo per evocare figure e fatti, i quali, grazie a questa sorvegliatezza formale (mai ricercata, anzi, al contrario, sempre improntata ad un costume, in Gromo innato, di pudore, di cordialità qua e là velata di ironia), assumono una nitida evidenza agli occhi del lettore avvertito come di quello ignaro. Simili virtù di scrittura meritano d'esser poste nel debito rilievo, perché non si incontrano davvero tutti i giorni, specie nel campo della critica cinematografica, ancor oggi da troppa gente considerata "terra di nessuno".

g. e. e.

FUORI PROGRAMMA

(segue da pag. 405)

Nascere all'acqua (regia, Clemente Crispolti; produzione Documento Film) riguarda anch'esso l'elemento acqueo, ma il suo obiettivo si volge al nuoto, o più precisamente all'insegnamento di questa attività sportiva, con didattiche divagazioni sui diversi stili e sulla preparazione ginnica prenatatoria. L'argomento è stato però trattato dall'autore senza alcuna energia e pertanto il tono del film, che è stato girato interamente nella piscina del Foro Italico (il documentario è in ferraniacolor, operatore Vincenzo Mariani), è di ben modesta levatura.

McNally, Arthur Hunnicutt, Robert Keith, Jay C. Filippen, George J. Lewis - produttore: Edmund Grainger - produzione: R.K.O. Radio Pictures Corp., 1953. (L'edizione originale del film è stata girata in 3D natural vision).

L'ASSASSINO ARRIVA DI NOTTE (The Long Dark Hall) - regia: Anthony Bushell, Reginald Beck - soggetto: da un romanzo di Edgard Lostgarden - sceneggiatura: Nunnally Johnson - fotografia: Wilkie Cooper - musica: Benjamin Frankel - scenografia: Ronald Kinnoch, George Paterson - interpreti: Rex Harrison, Lilli Palmer, Denis O'Dea, Raymond Huntley, Michael Medwyn, Anthony Bushell, Henry Loughurst, Patricia Wayne, Ronald Simpson, William Squires - produttore: Anthony Bushell - produzione: Five Oceans Productions, 1951.

SON TORNATA PER TE (HEIDI) - regia: Luigi Comencini - soggetto: dal romanzo omonimo di Johanna Spyri - sceneggiatura: Richard Schweizer e Wilhelm M. Treichlinger - fotografia: Emil Berna - musica: Robert Blum - scenografia: Werner Schlichting - interpreti: Elsbeth Sigmund, Henrich Greter, Willy Birgel, Theo Lingen, Isa Gunther, Anita Mey, Thomas Klameth, Carl Wery - produttore: L. Wechsler - produzione: Praesens Film, 1953.

Le cernie della Costa d'Argento (regia, Romolo Marcellini; produzione, Documento Film) ambientato, ovviamente, nelle profondità marine e popolato di grossi polipi, di enormi cernie e di voluminose tartarughe, non possiede certo il pregio della novità, pur tuttavia — e il merito si deve in gran parte alla suggestiva fotografia a colori (ferraniacolor) di Francesco Atteni — il film si rende interessante per i movimentati brani di caccia subacquea e si fa seguire con sufficiente diletto.

Pompei scavi (regia, G. Sanfilippo; produzione Documento Film) non è che una convenzionale esposizione dei risultati sino ad oggi ottenuti dagli scavi di Pompei. Le vestigia riportate alla luce vengono frettolosamente osservate mentre la fotografia di Francesco Atteni (ferraniacolor) indugia con evidente compiacenza in immagini di gusto prettamente turistico e degne di una "foto ricordo". Da dimenticarsi al più presto taluni effetti sonori "rievocativi" la cui ingenuità è a tal punto inavveduta da suscitare le risa.

Vita e lavoro (regia, Alfredo Corte; produzione Este Film) rientra in quella nutrita schiera di documentari anonimi la cui finalità consiste nell'espone, in termini visibilmente compiaciuti, l'opera condotta dagli organi statali per porre un rimedio, sia pure temporaneo, alla disoccupazione. Prendendo come esempio una tra le città più importanti sul piano industriale (Genova), il film descrive con parole ed immagini, spesso troppo "convinte", le varie iniziative messe in atto. Sfilano pertanto i diversi cantieri di rimboscimento, le scuole di riqualificazione, i corsi di specializzazione, ed altre iniziative similari. La fotografia di Renzo Zullich è corretta; il sonoro rivela invece gravi manchevolezze.

CLAUDIO BERTIERI.



Anthony Quinn pro-
tagonista di *Attila*.