

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **138**

TERZA SERIE - 25 LUGLIO 1954



JANE NEL FILM DI CLAUDIO GORA
HUGO POLVERE DI STELLE

INVICTA FILM



Due manifestazioni dell'Oro di Napoli, quale lo ha scoperto De Sica: il lazzo di Totò e le forme di Sophia Loren.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

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

Volume XII
 Terza serie

FASCICOLO 138

Anno VII - 1954
 25 luglio

Questo numero contiene:

Cinema gira	410
GIULIO CESARE CASTELLO	
Quasi retrospettivo il Festival di Locarno	413
ANTONIONI, BASSANI, CECCHI D'AMICO	
Uno dei "nostri figli"	417
In barca sul Tevere il cadavere di un "vinto"	420
ETTORE CAPRIOLO	
Giorgio Strehler uomo "di rappresentazione"	421
GUIDO GEROSA, C.	
Biblioteca	422
Album di Piero Portalupi: Roma 1944 .	423
PIERO PORTALUPI	
Dal Cinerama allo Striporama	426
ROGER MANVELL	
Dai ragazzi di Mary Field al Padre Brown di Alec Guinness	428
Parlano i direttori: Corrado De Vita, Carlo Colombo (risposte ad un'inchiesta) - III°	430
"Chi è?" dei critici italiani - II°	430
LUIGI CHIARINI	
Sganciamo Venezia dalla burocrazia . .	431
GIUSEPPE TURRONI, PAOLO GOZZI	
I nostri "J3" sono più saggi	431

QUINDICI GIORNI

g.c.c.	
I film	434
FAUSTO MONTESANTI	
Gibbons quasi espressionista	437
TULLIO KEZICH	
Catastrofe moralistica a suon di musica .	438
CLAUDIO BERTIERI	
Fuori programma . . . Terza di copertina	
IL POSTIGLIONE	
La Diligenza	440

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Corso Buenos Aires 45 - Tel. 22.84.33 - REDAZIONE DI ROMA: P.za della Pilotta 3 - Tel. 67.02.67 (capo della Redazione: Fausto Montesanti) - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Potenze, Mexico 613, Buenos Aires - BRASILE: Sergio Tofani, Rua Santa Madalena 72, San Paolo - FRANCIA: Marcel Lapierre, 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



(In questa e nelle pagine seguenti) Film visti al Festival di Locarno:
Da Przygoda na Mariensztacie di Leonard Buczkowski (Polonia).

CINEMA GIRA

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: Camilla (da un soggetto di Emmer — che ha sceneggiato il film con Flaiano — in cui si narra la storia di una domestica; Vides), regista Luciano Emmer, operatore Gabor Pogany, interpreti Gabriele Ferzetti, Franco Fabrizi, Luciana Angiolillo, Irene Tunc, Floria Mariel; Le vacanze del sor Clemente (da un soggetto di Mastrocinque — autore con Fiorenzo Fiorentini anche della sceneggiatura — imperniato sul noto personaggio radiofonico; in Ferraniacolor; Titanus), regista Camillo Mastrocinque, operatore Rodolfo Lombardi; interpreti Alberto Talegalli (il "sor Clemente"), Liانا Billi (la "contessa Gerza"), Virgilio Riento ("ziu Angelino"), Franco Coop (il maggiordomo), Fiorenzo Fiorentini, Franca Tamantini, Kiki Urbani, Memmo Carotenuto e Teddy Reno; Acque amare (da un soggetto dello stesso regista, sulle vicende di un cieco di guerra in un ambiente di pescatori; prodotto da Folco Lulli per la Hermes Film), regista

Sergio Corbucci, operatore Adalberto Albertini, interpreti Milly Vitale, Piero Lulli, Narciso Parigi, Mirella Uberti, John Kitzmiller, Bruno Smith, Nino Milano, Vittorio Vaser; Il medico dei pazzi (da una commedia di Scarpetta, basata sugli equivoci provocati dalle bugie di uno studente che per farsi mantenere agli studi dello zio gli fa credere di essersi laureato e di lavorare in una clinica psichiatrica; prodotto da Carlo Ponti), regista Mario Mattoli, operatore Ricardo Pallottini, interpreti Totò, Franca Marzi, Maria Pia Casilio, Aldo Giuffrè, Vittoria Crispi, Carlo Ninchi, Tecla Scaranow, Nerio Bernardi, Giacomo Furia, Nora Ricci, Anna Campori, Mario Castellani; Foglio di via (da un soggetto di Nicola Manzari; Ambra Film), regista Carlo Campogalliani, operatore Arturo Gallea, interpreti Cosetta Greco, Renato Baldini, Massimo Serato; Sinfonia d'amore (sulla vita di Schubert, di cui sono già stati realizzati a Vienna gli esterni; in Technicolor; Cines-Rovere), regista Glauco Pellegrini, operatore Mario Montuori, interpreti

Claude Laydu, Lucia Bosè, Marina Vlady, Paolo Stoppa; Land of the Pharaohs ("Il paese dei Faraoni", in warnercolor-Cinemascope; Continental-Warner Bros.), regista Howard Hawks, operatori Lee Garmes e Russ Harlan, scenografo Alexandre Trauner, costumista Mayo, interpreti Jack Hawkins, Joan Collins, Kerima, Sidney Chaplin, Dewey Martin, Alex Minotis.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Elena di Troja (Warnercolor-Cinemascope; Warner Bros.) di Robert Wise; Rosso e nero (Ferraniacolor; Roma Film) di Domenico Paoletti; Casa Ricordi (technicolor; Documento Film) di Carmine Gallone; Divisione Folgore (Esedra Comp. Cin.) 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 (Rivo-Copa Film) di Adolfo Pizzi; Le due orfanelle (Technicolor; Rizzoli Film-Francinex) di Giacomo Gentiluomo; Un americano a Roma (Excelsa-Ponti) di Steno; Ddoje lacreme ("Due lacrime"; L.

Petti) di Giuseppe Vari; Guai al vinto ("Vae victis"; Malenotti) di Raffaele Matarazzo; Accadde al Commissario (Fortunia Film) di Giorgio Simonelli; Cuore di mamma ("Scalnatella"; Glomer Film) di Luigi Capuano; I milanesi a Napoli (Eva Film) di Enzo Di Gianni.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: L'oro di Napoli (Ponti-De Laurentis di Vittorio De Sica; Il seduttore (Vides) di Franco Rossi; Tradita (Flora Film) di Mario Bonnard; Totò cerca pace (Rosa Film) di Mario Mattoli; Avanzi di galera (Venturini) di Vittorio Cottafavi; Graziella (Trionfalcine) di Giorgio Bianchi; Se vincessi cento milioni (P.I.C.) di Carlo Moscovini.

Per migliorare il livello...

...dei film italiani a colori, si è costituita recentemente la A.T.C. ("Associazione Tecnici del Colore"), che si propone anche di tutelare gli interessi dell'industria e dei lavoratori. Nello statuto dell'A.T.C. è prevista fra l'altro la collaborazione con gli stabilimenti di sviluppo e stampa, con il Centro Sperimentale di Cinematografia e con l'A.I.C. ("Associazione Italiana Cineoperatori").

L'ambiente del cinema...

...sarà ancora sfruttato in un nuovo film, dal titolo Polvere di stelle, da un soggetto di Alfredo Angeli, che narra le vicende di un gruppo di ragazze che vogliono fare le attrici. Collaborano al film, attualmente in fase di sceneggiatura, oltre al soggettoista, Gianni Puccini e Claudio Gora.

Proiezioni dimostrative...

...di brani di film realizzati con due nuovi sistemi tecnici, il "Perspecta Stereophonic Sound" da una parte e il "Vistavision" dell'altra, sono state effettuate recentemente a Roma, dinanzi ad un pubblico di industriali, tecnici e giornalisti. La Metro Goldwyn Mayer ha presentato il nuovo sistema di stereofonia applicato ad alcune sequenze del Julius Caesar di Mankiewicz e di Knights of the Round Table (Cinemascope) di Thorpe, nonché ad alcuni cortometraggi musicali, sistema che verrà anche adottato dalla Paramount e della Warner Bros.; mentre la Paramount ha presentato il proprio sistema panoramico ("Vistavision"), applicato nei suoi film da White Christmas in poi: fra i brani proiettati sono state particolarmente apprezzate dal pubblico intervenuto le sequenze in esterni di Strategic Air Command. Ha illustrato le qualità del "Vistavision" il Presidente della casa, Barney Bala-

(A sinistra) Renato Baldini in La grande speranza di Duilio Coletti (talia); (a destra) Eddie Constantine in Les femmes s'en balancent di Bernard Borderie (Francia).





ban, il quale ha annunciato che la Paramount ha attualmente in programma dodici film da realizzarsi col nuovo schermo panoramico, fra cui i dieci comandamenti di De Mille.

Da una dichiarazione...

...dell'on. Ermini (in risposta a un'interrogazione dell'on. De Cocci circa il controllo e la disciplina dei programmi televisivi), si apprende che tutti i film che abbiano ottenuto il nulla osta della Presidenza del Consiglio per la proiezione in pubblico e che non siano vietati ai minori di sedici anni, potranno essere trasmessi per televisione.

Mario Soldati...

... (vincitore, come si sa, del "Premio Strega", per il suo "Lettere da Capri"), dirigerà quanto prima un film ambientato nelle valli di Comacchio, dal titolo La donna del fiume, alla cui sceneggiatura hanno collaborato — insieme al regista — Giorgio Bassani, Basilio Franchina e Alberto Moravia. Si tratta di un film, secondo quanto ha dichiarato lo stesso Soldati, "non macchinoso, ma semplice e lineare... una storia

ispirata alla vera vita della gente che abita nelle valli di Comacchio e alla foce del Po... gente che in inverno e in autunno si occupa della marinatura delle anguille e in estate al taglio delle canne". La protagonista del film, la cui troupe dovrà accamparsi per tutta la lavorazione "in capanne di paglia alla foce del Po, in una zona lontana da centri abitati", sarà Sophia Loren, accanto alla quale saranno due nuovi attori, nei ruoli di un "giovane cattivo" (già scoperto da Soldati in un bar di Milano) e di un "giovane buono" (di cui il regista è tuttora in cerca). Pare intanto rimandata la nuova edizione del Cappello a tre punte che Soldati avrebbe dovuto dirigere in questo periodo.

Claude Renoir...

... è l'operatore di un cortometraggio in Eastmancolor attualmente in lavorazione: Incontri romani, diretto da Damiano Damiani per la Titanus. Al film prendono parte, nei ruoli di una ragazza e di un marinaio che compiono una passeggiata per le vie di Roma, gli attori Emma Daniels e Roberto Rizzo.

La mancata ratifica...

... dell'accordo di Mosca per uno scambio di film fra l'Italia e l'Unione sovietica è stata criticata dal Senatore Cappellini, nel corso del dibattito sui bilanci finanziari. Il Senatore ha inoltre rivolto varie critiche all'azione governativa nel settore cinematografico, denunciando il livello dell'attuale produzione e i difetti del sistema di censura vigente, auspicando in proposito una nuova regolamentazione giuridica.

La figura di Casanova...

... tornerà sullo schermo: il celebre personaggio le cui vicende sono già state varie volte sfruttate (dal Casanova di Wolkoff con Mosjoukine del 1927, al Cavaliere misterioso di Freda con Gasmann del 1947) è infatti al centro di un nuovo film che viene in questi giorni sceneggiato da Bistolfi, Continenza, Fulci, Guerra e Steno, dal titolo Le avventure e gli amori di Giacomo Casanova.

FRANCIA

Al Concorso Internazionale...

... per il film ricreativo, organizza-

to dal Centro Internazionale per l'Infanzia e dall'Istituto Francese di Filmologia, con la protezione — nel corso di un semestre — di oltre cinquanta film ad un pubblico di ragazzi parigini, sono stati premiati — dalla giuria composta di 500 bambini — i film Crin Blanc (Francia) e Tchuk e Guek (U.R.S.S.), quest'ultimo giudicato il migliore dalle bambine. Scopo del concorso era quello di indicare ai produttori quali sono i gusti del pubblico giovanile.

Il film su Dien Bien Phu...

... che avrebbe dovuto essere realizzato da Raymond Borderie (in compartecipazione con una casa italiana), e per la quale si erano già fatti i nomi di Charles Boyer e Alan Ladd (per il ruolo di De Castries), di Denise Darcel (per quello di Geneviève de Galard, che pare abbia rifiutato di apparirvi "di persona"), di Roland Lesaffre e Gérard Bur, pare che non si farà: viene infatti comunicato che il Centro Nazionale Francese della Cinematografia ha rifiutato la sua approvazione preventiva.

(In alto) A sinistra, Estella Blain in Les fruits sauvages di Hervé Bromberger (Francia); a destra, Anne Baxter e Jay C. Flippen in The Carnival Story di Kurt Neumann (U.S.A.). (Sotto) A sinistra, Fernandel in Le mouton à cinq pattes di Henri Verneuil (Francia); a destra, Lloyd Nolan, Audie Murphy e Selena Royle in Bad Boy di Kurt Neumann (U.S.A.).





Marcel Pagnol...

... ha iniziato a Fontvieille le riprese del film *Les lettres de mon moulin*, tratto dall'opera di Alphonse Daudet. Il film si compone di un episodio introduttivo, "La diligence de Beaugaire" (cui prendono parte il giovane Crouzet nel ruolo di Daudet, e Pierrette Bruno in quello della figlia del notaio) e dei seguenti episodi: "Le curé de Cucugnan" (con l'attore Arius), "Les trois messes basses" (con Vilbert), "L'elixir du père Gaucher" (con Rellys, Robert Vattier, Christian Lude, e Sardou) e "Le secret de Maître Cornille" (con Delmont). Lo scenario del film — contrariamente ai metodi di lavoro finora adottati da Pagnol — si compone di circa trecento pagine.

I ruoli principali...

... del "Giulio Cesare" di Shakespeare che — come è noto — Jean Renoir ha accettato di mettere in scena in occasione del Festival di Arles, sono stati assegnati agli attori: Henri Vidal (Cesare), Paul Meurisse (Bruto) e Jean Pierre Aumont (Marc'Antonio).

GRAN BRETAGNA

Nonostante l'aumento... della produzione cinematografica nazionale, la quota dei film britan-

nici che l'esercizio dovrà programmare obbligatoriamente rimarrà quest'anno invariata (e cioè il 30% per i lungometraggi e il 25% per i documentari e cortometraggi): la notizia è stata diramata direttamente dal Consiglio Britannico del cinema.

GERMANIA OCCIDENTALE

Dal 18 al 29 giugno...

... si è svolto a Berlino l'annuale Festival internazionale del Cinema, al quale ha partecipato un notevole numero di film, tra cui accoglienze particolarmente favorevoli da parte della critica ha avuto, fra l'altro, *Ikiru* del giapponese Akira Kurosawa, l'autore di *Rashomon*. Il referendum indetto fra il pubblico del Festival ed inteso a stabilire la graduatoria dei film più apprezzati ha dato i risultati seguenti: 1° Hobson's Choice di David Lean (Gran Bretagna); 2° Pane, amore e fantasia di Luigi Comencini (Italia); 3° Le defroqué di Léo Joannon (Francia); 4° Das Licht der Liebe di R. A. Stemmle (Austria); 5° La grande speranza di Duilio Coletti (Italia). Tra i documentari ha prevalso *The Living Desert* di James Algar (USA). Una giuria internazionale ha poi conferito, nell'ordine, i seguenti premi a film che "meglio assolvono agli idea-

li del mondo amante della libertà": 1° La grande speranza; 2° Sinha Moga di Tom Payne (Brasile); 3° Le defroqué. L'O.C.I.C. ha assegnato il proprio premio a La grande speranza come al film che "meglio contribuisce al progresso intellettuale e alla promozione delle virtù umane". Attestati dell'O.C.I.C. sono stati conferiti ai film *Det Stora Aventyret* di Arne Sucksdorff (Svezia) e *Le defroqué*.

CECOSLOVACCHIA

"C'era una volta un re"...

... è il titolo di una nuova favola a lungometraggio tratta dal racconto "Il sale vale più dell'oro" di Božena Němcová (scrittrice del secolo scorso), ridotta per lo schermo da Oldrich Kautsky e diretta da Borivoj Zeman (gli stessi autori del film *La principessa orgogliosa*, anch'esso ispirato a una fiaba della Němcová). La sceneggiatura è opera di Jiri Brdecka e dell'attore Jan Werich (interprete del doppio ruolo in *L'imperatore e il foinale*), il quale sostiene nel film la parte del vecchio re, accanto a M. Dvorská che è invece la più giovane delle principesse.

Un altro film...

... a sfondo fantastico è *Viaggio nella preistoria*, diretto da Karel Zeman, nel quale si narrano le avventure di quattro ragazzi nel mondo preistorico, popolato di mostri antidiluviani e ricostruito in base alle più recenti scoperte scientifiche. Il film, nel quale la tecnica dei pupazzi animati si alterna a quella corrente, con attori e scenografia al naturale, viene realizzato negli stabilimenti di Hostivar (Praga) per gli interni, nella Slovacchia centrale e sulle rive del mare nella Germania orientale per vari esterni opportunamente "truccati".

U. S. A.

Quaranta film...

... di cui trenta ad Hollywood ed altri dieci all'estero, erano in lavorazione alla fine di giugno. Ecco l'elenco dei primi, suddivisi per case di produzione: *The Police Story* (Allied Artists) di Joe Newman, con Gary Merrill, Jan Sterling e Paula Raymond; *Wyoming Outlaws* (Columbia) di Fred F. Sears, con Phil Carey, Gene Evans, Martha Hyer, William Bishop e Douglas Kennedy; alla M.G.M.: *Deep in My Heart* (Technicolor, schermo panoramico) di Stanley Donen, con José Ferrer, Merle Oberon, Walter Pidgeon e numerose stelle della Metro, *Jupiter Darling* (Eastmancolor, Cinemascope) di George Sidney, con Esther Williams, Howard Keel, Marge e Gower Champion, *George Sanders, Many Rivers to Cross* (Eastmancolor, Cinemascope) di Roy Rowland, con Robert Taylor, Eleanor Parker, Victor McLaglen, *The Glass Slipper* (Eastmancolor, schermo pan.) di Charles Walters, con Leslie Caron, Michael Wilding, Roland Petit e i *Ballets de Paris*; alla Paramount: *Run for Cover* (Technicolor, Vistavision) di Nicholas Ray, con James Cagney, Viveca Lindfors, John Derek e Jean Hersholt, *Love is a Weapon* (Technicolor, Vistavision) di Phil Carson, con John Payne e Mary Murphy, *We're no Angels* (Technicolor, Vistavision) di Michael Curtiz, con Humphrey Bogart, Peter Ustinov, Aldo Ray, Joan Bennett; alla 20th Century-Fox: *There's no Business like Show Business* (Cinemascope, a colori) di Walter Lang, con Ethel Merman, Donald O' Connor, Marilyn Monroe, Dan Dailey, Mitzi Gaynor, *Black Widow* (Cinemascope, a colori) di Nunnally Johnson, con Ginger Rogers, Van Heflin, Gene Tierney, George Raft, Reginald Gardiner, Peggy Ann Garner, Desirée (Cinemascope, a colori) di Henry Koster, con Marlon Brando, Jean Simmons, Merle Oberon, Michael Rennie, Cameron Mitchell; alla R.

K.O.: *The Conqueror* (Cinemascope, a colori) di Dick Powell, con John Wayne, Susan Hayward, Pedro Armendariz, Agnes Moorehead, *The American* (Technicolor) di William Castle, con Glenn Ford, Ursula Thiess, Frank Lovejoy, Cesar Romero; alla Universal International: *Five Bridges to Cross* di Joseph Penney, con Tony Curtis, Julia Adams e George Nader, *Smoke Signal* (Technicolor, schermo pan.) di Jerry Hopper, con Dana Andrews, Piper Laurie e Rex Reason, *Abbott and Costello Meet the Keystone Cops* di Charles Lamont, con Bud Abbott, Lou Costello, Fred Clark e Lynn Bari, *Chief Crazy Horse* (Technicolor, Cinemascope) di George Sherman, con Victor Mature, Suzan Ball e John Lund, *Return of the Creature from the Black Lagoon* (3D, schermo panoramico) di Jack Arnold, con John Agar, Lori Nelson e John Bromfield, *Man Without a Star* (Technicolor, schermo pan.) di King Vidor, con Kirk Douglas, Jeanne Crain e Claire Trevor; alla Warner Bros.: *East of Eden* (Warnercolor, Cinemascope) di Ella Kazan, con Julie Harris, Raymond Massey, James Dean, *The Silver Chalice* (Warnercolor, Cinemascope) di Victor Saville, con Virginia Mayo, Jack Palance, Paul Newman e Pier Angeli, *Drum Beat* (Warnercolor, Cinemascope) di Delmer Daves, con Alan Ladd, Audrey Dalton, Marisa Pavan e Robert Keith, *Tall Man Riding* (Warnercolor) di Lesley Selander, con Randolph Scott e Paul Richards, *Track of the Cat* (Warnercolor, Cinemascope) di William A. Wellman, con Robert Mitchum, Teresa Wright, Diana Lynn e Tab Hunter; *The Atomic Kid* (Republic) di Leslie Martinson, con Mickey Rooney e Robert Strauss; *Private Hell 36* (Filmakers Prod.) di Don Siegel, con Ida Lupino, Steve Cochran e Howard Duff; *Walk the Dark Street* (Valor Pict.; schermo pan.) di Wyott Ordung, con Chuck Connors e Don Ross; *Day of Triumph* (Century Films; Eastmancolor, schermo pan.) di Irving Pichel e John T. Coyle, con Lee J. Cobb, Joanne Dru e Robert Wilson; *The Long Chance* (Masthead Prods.) di Edgar Ulmer, con Paul Langton, Barbara Peyton, Robert Shayne e Selena Royle.

Ed ecco ora l'elenco...

... dei film in lavorazione all'estero: *Long John Silver* (a Sidney, in Australia; *Treasure Island Prods.*; Technicolor, Cinemascope) di Byron Haskin, con Robert Newton, Connie Gilchrist e Grant Taylor; *Return of Columbus* (in Germania; Paal-Real Film Prods.; in "Klang Stereo" e schermo panoramico) di Alexander Paal, con Paola Loew, Eva Kerbler, Sidney Chaplin, Charlie Chaplin jr.; *The Little Red Monkey* (a Londra; Anglo-Guild-Tony Owen Prods.) di Ken Hughes, con Richard Conte, Russell Napier, Rona Anderson e Sylvia Langova; *Adventure in Rio* (ad Hamburg; Corona Films Prods.) di Kurt Neumann, con Scott Brady, Raymond Burr e Johanna Matz; *To Catch a Thief* (in Francia; Paramount; Technicolor, Vistavision) di Alfred Hitchcock, con Cary Grant, Grace Kelly, John Williams, Brigitte Auber e Roland Lesaffre; *That Lady* (in Spagna; Atlanta Film per la Fox; Cinemascope, a colori) di Terrence Young, con Olivia De Havilland, Gilbert Roland, Françoise Rosay e Dennis Price; *The Black Pirates* (ad El Salvador; AnsoColor, schermo pan.; Salvador Films) di Allen Miner, con Anthony Dexter, Lon Chaney e Robert Clarke; *Captain Lightfoot* (in Scozia; U.I.Prods.; Technicolor, Cinemascope) di Douglas Sirk, con Rock Hudson, Barbara Rush e Jeff Morrow; ai quali si devono aggiungere i due film attualmente in lavorazione in Italia: *Helen of Troy* e *Land of the Pharaohs*, entrambi della Warner Bros.

(In alto) Una scena di *Mésic Nad Rekou* di Václav Krška (Cecoslovacchia). (Sotto) Paula Wessely in *Das Licht der Liebe* di R. A. Stemmle (Austria).



QUASI RETROSPETTIVO IL FESTIVAL DI LOCARNO

Neppure quest'anno — primo in cui al Festival sia toccato il riconoscimento ufficiale del Governo elvetico — sono mancate a Locarno le "prime" più o meno assolute, di cui ogni Festival che si rispetti va fiero. Ma non direi che in esse vada ricercata la ragione di maggior interesse rivestita dalla manifestazione. L'interesse di questa è stato eminentemente di natura "retrospettiva", e vedremo poi perché. Intanto, limitiamoci a rilevare come le opere più recenti da essa accolte fossero ora già note attraverso la normale distribuzione oppure attraverso altre Mostre internazionali (il discorso vale per *Jigoku-mon*, per *Carosello napoletano*, per *Maestra Russkovo Baleta*, e via dicendo, film di cui mi sento quindi dispensato dal riparlarne), ora di una qualità piuttosto modesta, tale quindi da giustificare, da parte nostra, un discorso succintamente riassuntivo.

Mi riferisco al gruppo francese, dove *Les femmes s'en balacent* ha rappresentato il terzo accostamento, da parte della cinematografia d'oltr'Alpe (secondo da parte del giovane regista Bernard Borderie), alla narrativa poliziesca di Peter Cheyney ed al suo eroe, il brutalmente dongiovanesco e manesco Lemmy Caution, saporitamente impersonato da Eddie Constantine, in un racconto improbabile e divertente, punteggiato di spettacolose cazzottature e di taglienti battute dialogiche; dove *Le mouton à cinq pattes* di Henri Verneuil ha dato occasione a Fernandel per esibirsi in ben sei parti (un padre e cinque figli), in una storia, secondo il solito, semipaesana, nella quale i singoli prolissi episodi risultano assai maldestramente cuciti insieme, ideati come sono all'unico fine di consentire all'attore i suoi exploits, solo qua e là arguti; dove *Les fruits sauvages* di Hervé Bromberger ha evocato psicologie infantili ed adolescenti, in un clima letterario ambizioso, ma tutt'altro che di prima mano: "problematica sociale, aspirazione alla favola, erotismo morboso, scandagli psicologici. Ne è uscito un *mélange* spurio e discontinuo dove alcune intuizioni di un lirismo minore ma non sofisticato si alternano

di

Giulio Cesare Castello

a brani psicologicamente insostenibili quando non assurdi». Sono costretto, per quest'ultimo film, a citare l'amico Morandini — *La notte* —, in quanto, arrivato a Locarno con lieve ritardo, ho perduto qualche proiezione. Crediamogli, dunque, sulla parola. Anche per ciò che concerne il film polacco *Przygoda na Mariensztacie* di Leonard Buczkowski, "una commedia musicale... fin commovente nella sua ingenuità..." dove "si dimostra che una donna può essere un bravo muratore almeno quanto un uomo".

Mi riferisco ancora all'opera presentata dalla Germania occidentale: *Eine Frau von heute*, dove Paul Verhoeven ha intessuto la solita schermaglia psicologica ad uso della sempre delicata Luise Ullrich, conseguendo ben triti risultati nel narrare

le vicende a lieto fine di una coppia di coniugi giunta alla rottura e nel rivendicare per le laboriose donne d'oggi parità di diritti rispetto agli uomini. Mi riferisco all'opera presentata dall'Austria: *Das Licht der Liebe* di R. A. Stemmler, dolciastro *mélo* ad uso di una finissima Paula Wessely, dove, ripetendo, con qualche variazione e dilagante convenzionalismo, lo scenario di *Mutterliebe - L'amore più forte*, 1939, di Gustav Ucicky (di cui è rimasta memorabile la sequenza iniziale della scampagnata, conclusa dalla improvvisa, tragica morte del *paterfamilias*), si raccontano i teneri sforzi di una madre, rimasta vedova, per allevare a modo i figli, ed il tralignare di questi ultimi, e le mille sventure malignamente inferte dal destino, per metterla alla prova, sventure da essa regolarmente superate con esemplare dignità. Mi riferisco all'unico film italiano per noi inedito (ma già presentato al Festival berline-

Thomas Schmidt in Die Geschichte vom kleinen Muck di Wolfgang Staudte (Germania or.).





(A sinistra) Luise Ullrich e Curt Jürgens in *Eine Frau von heute* di Paul Verhoeven (Germania occ.); (a destra) *Rákóczi Hadnagya Főcín* di Frigyes Bán (Ungheria).

se), *La grande speranza* di Duilio Coletti, scadente impasto di umanitarismo e di nazionalismo, dove si narra in maniera abbastanza assurda una vicenda ispirata da un episodio dell'ultima guerra, relativo all'ospitalità concessa, superando le norme regolamentari, da un sottomarino italiano a due gruppi di naufraghi nemici. Mi riferisco a *The Carnival Story* di Kurt Neumann, una coproduzione tedesco-americana, in orripilante *agfacolor*, della quale ci è stata mostrata la versione inglese: vieta storia di assortiti, violenti amori sullo sfondo delle solite acrobazie circensi. Dello stesso Neumann gli Stati Uniti hanno presentato un film meno recente, ma un po' più interessante, *Bad Boy*, il quale si basa su un caso di irriducibile criminalità giovanile, domata, attraverso pazienti e fiduciosi sforzi ad oltranza, dal direttore di un *ranch* (realmente esistente ed autorizzato dal Governo americano), il quale rieduca i traviati per mezzo del lavoro esercitato in libertà. Il film, dopo un inizio secco e denso, si incaglia tra i vari luoghi comuni consueti al genere e non manca di ricorrere a discutibili spiegazioni "familiari" per giustificare il complesso di violenza dell'adolescente (questi è convinto, infatti, a torto, di aver involontariamente ucciso la madre). Anche la tesi, secondo cui la rieducazione vale assai più della reclusione, è ben nota. E non vale l'umanità di Lloyd Nolan a renderla originale. Ma la fattura è decorosa e sopra tutto Audie Murphy è un protagonista, la cui *baby face* si è rivelata una volta di più suscettibile di fresche vibrazioni. (Il gruppo americano è stato completato da *Latuko* di Edgar M. Queeny e Fort B. Guerin jr., un lungo e poco significativo documentario sulla tribù primitiva dei *Latuko*, abitante

nella regione equatoriale del Sudan anglo-egiziano).

Modesto è apparso pure l'unico film britannico, *Mr. Drake's Duck* di Val Guest, una commediola ad uso di Douglas Fairbanks jr., la quale non manca tuttavia di tratti ironicamente arguti, specie a spese delle forze armate, nel raccontare la storiella di un tizio, una delle cui anatre si mette a produrre uova all'uranio, attirando quindi nel suo *cottage* di campagna compatti reparti militari, a salvaguardia di quel fenomeno di interesse pubblico. Né più brillantemente ha figurato l'Ungheria, con *Rákóczi Hadnagya Főcín*, dove Frigyes Bán, l'ottimo regista di *Un palmo di terra*, si è adeguato alle necessità di una non più che corretta narrazione a fondo storico, relativa alle lotte rivoluzionarie dei patrioti ungheresi di Rákóczi contro gli oppressori asburgici all'inizio del '700. Di un livello sensibilmente inferiore il cecoslovacco *Měsíc Nad Rekou* di Václav Krška, una inerte vicenda, d'origine teatrale, relativa ad una sfiorita famiglia di piccoli borghesi di provincia, all'inizio del secolo: in questo film opaco e verboso sarebbe vano ricercare le virtù introspettive, che caratterizzarono in altre occasioni la cinematografia cecoslovacca di intonazione intimistica. Un pessimo colore aggrava il deficit dell'opera, contrariamente a quanto accade, invece, per il film ungherese or ora citato.

All'attivo della rappresentanza cecoslovacca e del festival è stato tuttavia *Princ Bajaja*, di Jirí Trnka, risalente al 1950 e noto in Italia ai frequentatori di alcuni circoli del cinema. Esso costituisce certo uno dei risultati più perfetti e leggiadri conseguiti dal film di pupazzi. Nel raccontare le imprese fiabesche di questo cavaliere di

origine contadina, il quale, con la collaborazione di interventi magici, supera tremende imprese (uccisione di draghi dalle molte teste, vittoria in perigliosi tornei) e finisce con l'impalmare una delle figlie del re, Trnka ha trovato toni popolari e preziosi ad un tempo: nel suo film si respira l'atmosfera delle fiabe popolari, e nello stesso tempo si gusta una raffinatezza pittorica non immemore della miniaturistica medioevale, forse per il tramite dell'*Enrico V* di Olivier. Un'aura incantata pervade il racconto, dalla composizione sempre sorvegliatissima, dalla fantasia spesso aerea, sottolineata dall'onda dei nostalgici, purissimi canti popolari cechi. Se non indulgesse in certe insistenze, in certe iterazioni, in certe ieratiche staticità, se durasse, cioè, tre quarti d'ora anzi che un'ora e un quarto, *Princ Bajaja* sarebbe un capolavoro. Ma anche così è un'opera di assoluta eccezione. Esso è stato il più cospicuo esempio presente a Locarno di un tipo di cinema solo apparentemente minore: ché la stessa Cecoslovacchia, la Polonia, l'Unione Sovietica, la Francia, gli Stati Uniti, il Canada, hanno esibito un buon numero di film di pupazzi e sopra tutto di disegni animati, a cortometraggio, offrendo ampia ed utilissima occasione di confronto e, più d'una volta, di delizia (vedi certi Disney, certi "Terry Toons", o magari lo *short* ceco di Eduard Hofman, su disegni di Josef Capek, *Come il cagnolino si è strappato i calzoni*).

L'incontro più fruttuoso è avvenuto con la Germania orientale. Si tratta di un incontro che non può avvenire, in occidente, se non a Locarno, la Svizzera e la Svezia essendo le due sole nazioni che abbiano riconosciuto lo stato tedesco dell'est. In simili circostanze è dato quindi apprezzare

a pieno il significato "totale" della serena ospitalità elvetica. Oltre a *Kein Hüsung*, un film in costume di Artur Pohl, che non ho fatto in tempo a vedere e che comunque ha costituito un "fuori programma", la Germania est ha presentato due opere del suo regista forse più significativo: Wolfgang Staudte. La più recente, *Die Geschichte vom Kleinem Muck*, è dedicata prevalentemente ad un pubblico infantile ed ha carattere decisamente fiabesco; riguarda le avventure di un ragazzo gobbo in un oriente miracoloso, dove nel deserto è dato scoprire pantofole "dalle sette leghe", bastoni semoventi in grado di individuare oro sotterraneo, fichi che hanno il potere di far crescere agli uomini le orecchie asinine o di farle loro sparire, e mira ad una morale, relativa alla necessità di guadagnarsi la felicità attraverso la lotta. Il tono del film richiama, ovviamente, quello del *Münchenhausen* di von Baky (1943), ma senza raggiungere la stessa preziosità squillante nel colore o la stessa feconda lena nella fantasia. Non mancano l'impiego di elementari trucchi caratteristici del genere "magico", una notevole cura di confezione, una sporadica occasione di divertimento (vedi la scena nell'abitazione della vecchia, invasa dai gatti, scena realizzata con singolare perizia e gusto). Il piccolo Thomas Schmidt è un interprete vivace e spirante simpatia.

Di ben diversa importanza l'altra opera di Staudte, che i dirigenti locarnesi hanno assai opportunamente ospitata, sebbene risalga al 1949. Si tratta della storia di una famiglia tedesca dal 1925 al 1945: vent'anni di storia della Germania visti attraverso le vicende di un microcosmo dotato di valore rappresentativo. Si tratta infatti della famiglia di un tipografo, un modesto, laborioso, intelligente operaio, uno di quelli che non hanno creduto nel nazismo, sono stati costretti dalla situazione ad iscriversi al partito, ed hanno avvertito in tempo la necessità di reagire, opponendosi ad esso con la resistenza clandestina. Un tedesco "qualunque", di quelli che non sono rimasti fino alla fine ciecamente creduli riguardo alle virtù e alle sorti gloriose del nazismo. Attorno a questa figura altre se ne muovono, pure assai significative: quella del cognato, più *engagé* politicamente e fin dai tempi di Weimar "attivo" nelle file del partito comunista, per il quale continuerà a lottare negli anni più difficili; quella della moglie affettuosa e comprensiva, la quale troverà la morte durante le ultime tragiche fasi della guerra; quella del figlio, il quale, educato in clima nazista, si imbeve in buona, entusiastica, cieca fede delle ideologie inculcategli e giunge fino a denunciare il padre allorché scopre la sua attività clandestina, per poi finire con l'assistere al crollo dei propri ideali, allorché, nel precipitare della situazione, il suo superiore diretto si affretta a vestire l'abito borghese, pur di non seguire fino in fondo la sorte del partito, del cui fanatismo egli era stato fino ad allora strumento. I personaggi del padre e del figlio sono indubbiamente approfonditi con una ricerca pudica, aliena da ogni accentuazione retorica, e riescono a rappre-



(Sopra) Paul Esser, protagonista di *Rotation* di Wolfgang Staudte (Germania or.); (in basso): *Da Princ Bajaja* di Jiri Trnka (Cecoslovacchia).

sentare qualche cosa di autentico, di realisticamente, storicamente individuabile, e non solo in Germania, ma anche in altri paesi, come il nostro: il padre, con la sua iniziale estraneità alla politica, la quale finisce tuttavia con l'assorbirlo a poco a poco, in vista della difesa del pane, del lavoro, della serenità per sé e per i suoi cari; il figlio, cresciuto nella politica e per la politica, personaggio in cui potrà riconoscersi un'intera generazione, così come un'altra si riconoscerà nel padre. Il messaggio umano del film scaturisce alla fine, allorché padre e figlio, variamente maturati dalla lezione della sofferenza, si ritrovano per riprende-

re, fianco a fianco, un cammino più aperto verso una speranza di esistenza pacifica.

Al di là di questo suo elementare, generoso messaggio, *Rotation* si impone all'ammirazione per la capacità di sintesi palestrata da Staudte nel condensare in ottanta minuti di proiezione vent'anni di storia, suggerendo con ricca sagacia di notazioni gli elementi generali della situazione attraverso l'evolversi della particolare situazione della famiglia Behnke. Solo per la parte weimariana, relativa alla crisi postbellica, alla disoccupazione ed alle sue conseguenze di miseria, si sarebbe desiderato qualche maggior respiro, specie per quanto riguar-





Douglas Fairbanks jr. e Yolande Dorlan in Mr. Drake's Duck di Val Guest (Gran Bretagna).

da il trapasso dalla democrazia, minata internamente, al regime totalitario. A parte, ciò, tra i pochi nei di un'opera nobilissima, improntata ad un denso stile realistico ed interpretata con estrema dignità, includerei qualche sporadica concessione al simbolismo: vedi, all'inizio, il ripetersi del motivo delle sbarre, allusivo alla condizione di "prigionia" del lavoratore, o, nella scena tra il protagonista ed il poliziotto nazista, il ricorrere delle note "del destino", appartenenti alla Quinta beethoveniana. Espedienti discutibili, specie in un racconto così asciutto, che pone definitivamente lo Staudte tra i più maturi continuatori della migliore tradizione cinematografica tedesca.

Sollecito, come sempre, degli interessi culturali del Festival, Vinicio Beretta ha quest'anno affiancato ad esso, con la collaborazione della Cineteca Italiana, una retrospettiva del nostro neorealismo, comprendente film di Visconti, De Sica e Rossellini, oltre ad una buona scelta di documentari. Purtroppo essa è stata "funestata" da un incidente sgradevole, certi "bempensanti" di casa nostra, al solito ossessionati dai "panni sporchi", avendo provve-

(segue in III di copertina)

AUSTRIA

DAS LICHT DER LIEBE (La luce dell'amore); produzione Paula Wessely - Gloria Film; regia di R. A. Stemmler; scenario e dialoghi di Gerhard Menzel; fotografia di Helmut Ashley; scenografia di Felix Smetana; musica di Willy Schmidt-Gentner; direttore di produzione: Otto Dürrer; interpreti: Paula Wessely, Stefan Skodler, Maria Eis, Erich Auer, Alex Schmidt, Heinrich Schweiger, Peter Skoczowsky, Albert Rueprecht, Wolf-Dieter Maurer, Waltraud Haas, Brigitte Stanzel, Fritz Schulz, Karl Skrap, Inge Cornelius, Fred Liewehr, Raoul Aslan; anno 1954.

CECOSLOVACCHIA

MĚSÍC NAD REKOU (La luna sul fiume); produzione: Film Cecoslovacco di Stato; regia di Václav Krška; scenario di Václav Krška, basato su un dramma di Frána Srámek; fotografia in agfacolor di Ferdinand Pecenka; musica di Jiri Srnka; interpreti: Zdenek Stepanek, Zdenka Baldova, Dana Medrická, Jiri Plachy, Eduard Cupak, Blanka Waleská, Vaclav Vydra; anno 1952.

PRINC BAJAJA (Il principe Bajaja); produzione: Film di Stato Cecoslovacco; scenario, basato su due racconti di Božena Němcová, regia e fotografia in agfacolor di Jiri Trnka; musica di Václav Trojan; anno 1950.

FRANCIA

LES FEMMES S'EN BALANÇENT (Le donne se ne inchiano); produzione: C.I.C.C. - S.N. Pathé Cinéma; scenario, basato sul romanzo *Dames don't care* di Peter Cheyney, e regia di Bernard Borderie; dialoghi di Jacques Vilfrid e Borderie; fotografia di Jacques Lemare; scenografia di René Moulaert; musica di Paul Miraki; direttore di produzione: Robert Bossis; interpreti: Eddie Constantine, Nadia Gray, Dominique Wilms, Jacques Castellet, Robert Berr, Robert Burnier, Dario Moreno, Gil Delamare, Nic Vogel; anno 1954.

LES FRUITS SAUVAGES (I frutti selvatici); produzione: Agiman-Filmsonor-Les films Odéon; regia di Hervé Bromberger; scenario di Hervé Bromberger e Max Gallai, basato su un romanzo di Michel Durafour; dialoghi di Jacques Berland; fotografia di Jacques Mercanton; scenografia di Eugène Delfau; musica di Joseph Kosma; interpreti: Estella Blain, Georges Chamarrat, Evelyne Ker, Marianne Lecène, Michel Reynald, Nadine Basile, Roger Dumas, Jacques Moulière, J. P. Bonnefous, Talina Sauser, Norbert Pierlot, Marco Villa, Albert Rémy; anno 1954.

LE MOUTON À CINQ PATTES (Il montone a cinque zampe); produzione: Les Films Raoul Ploquin; regia di Henri Verneuil; scenario di Albert Valentin; dialoghi di René Barjavel, con la collaborazione di Jean Manse, Jean Marsan, Jacques Perret, Henry Troyat, Henri Verneuil; fotografia di Armand Thirard; scenografia di Robert Clavel; musica di Georges Van Parys;

interpreti: Fernandel, Françoise Arnoul, Andréx, Chamarrat, Delmont, Paulette Dubost, Frances, De Funes, René Génin, Denise Grey, Tony Jacquot, Ky-Duyen, Dario Moreno, Marryse Martin, Noël Roquevert; anno 1954.

GERMANIA OCCIDENTALE

EINE FRAU VON HEUTE (Una donna di oggi); produzione: Fama-F. A. Mainz; regia di Paul Verhoeven; scenario di Juliane Kay e Verhoeven, da un'idea di J. Kay; fotografia di Franz Wehmayr; scenografia di Franz Bi e Bruno Monden; musica di Fritz Wenneis; direttore di produzione: Erwin Gitt; interpreti: Luise Ullrich, Curd Jürgens, Carsta Löck, Marianne Brauns, Robert Freytag, Annie Rosar, Heini Göbel, Heinz Leo Fischer, Lis van Essen, Leo Siedler, Hans von Uslar, Jaspas von Oertzen, Otto Friebel; anno 1954.

GERMANIA ORIENTALE

ROTATION (Rotazione); produzione: Defa; regia di Wolfgang Staudte; scenario di Staudte e Erwin Klein, basato su un'idea di Staudte; fotografia di Bruno Monden; scenografia di Willi Schiller e Willi Eplinius; interpreti: Paul Esser, Irene Korb, Karl Heinz Deickert, Brigitte Krause, Reinhold Bernat, Werner Peters, Albert Johannes, Reinhold Koldchoff, Theodor Vogeler, Waleska Stock, Maria Loja, Walter Tarlach; anno 1949.

KEIN HUSUNG; produzione: Defa; regia di Artur Pohl; scenario di Ehm Welk, basato sul poema di Fritz Reuter; fotografia di Joachim Hasler; scenografia di Oskar Pietsch; costumi di Hans Kieselbach; musica di Hans Hendrik Wehding, direttori di produzione: Adelheid Krüger, Harry Studt; interpreti: Eva Kotthaus, Rudolf H. Krieg, Willy A. Kleinau, Hans Anselm Perten, Ursula Burg, Otto Blumenthal, Otto Saltzmann, Herbert Rüdiger, Dorothea Thiesing, Edgar Steffan Siegfried Weiss, Karin Fredersdorf; anno 1954.

DIE GESCHICHTE VOM KLEINEN MUCK (La storia del piccolo Muck); produzione: Defa; regia di Wolfgang Staudte; scenario di Peter Podelh e Staudte, basato sul racconto di Wilhelm Hauff; fotografia in agfacolor di Robert Baberske; musica di Ernst Roters; interpreti: Thomas Schmidt, Johannes Maus, Friedrich Richter, Trude Hesterberg, Alwin Lippisch, Silja Lésny, Heinz Kammer, Gerhard Hänsel, Wilhelm Hinrich Holtz, Richard Nagy, Gerhard Frickhöffer, Werner Peters, Charles Hans Vogt, Harry Riebauer, Ursula Kempert, Friedrich Gnass, Wolf Benneckendorf, Johannes Rhein; anno 1953.

GRAN BRETAGNA

MR. DRAKE'S DUCK (L'anatra del signor Drake); produzione: Daniel M. Angel; regia di Val Guest; scenario di Angel e Guest; interpreti: Douglas Fairbanks jr., Yolande Dorlan, Wilfrid Hyde-White, John Pertwee, Tom Gill, Reginald Beckwith, John Boxer; anno 1954.

ITALIA

LA GRANDE SPERANZA; produzione: Excelsa Film; regia di Duilio Coletti; soggetto di Marc'Antonio Bragadin; sceneggiatura di Oreste Biancoli, Bragadin, Coletti; fotografia in ferranacolor di Leonida Barboni; musica di Nino Rota; collaboratore alla regia e direttore di produzione: M. A. Bragadin; interpreti: Lois Maxwell, Renato Baldini, Carlo Bellini, Aldo Bufi Landi, Earl Cameron, Lodovico Ceriana, Carlo Delle Piane, Edoardo Flammig, José Jaspe, Tom Middleton, Paolo Panelli, David Carbonari, Rudi Solinas, Henry Vidon, Folco Lulli; anno 1954.

POLONIA

PRZYGODA NA MARIENSZTACIE (Avventura a Marienstadt); produzione: Film Polski; regia di Leonard Buczkowski; scenario di Ludwik Starski; fotografia di Seweryn Kruszynski e Franciszek Fuchs; musica di Tadeusz Sygietyński e Czesław Aniolkiewicz; interpreti: Lidia Korsak, Tadeusz Szmidt, Adam Mikolajewski, Tadeusz Kondrat, Stanislaw Winczewski, Wanda Bojarska, Barbara Rachwalska, Barbara Bienkowska, Joanna Walter, Zofia Wilczynska, Klemens Mielczarek, Michal Gazda, Edward Dziewonski; anno 1950.

STATI UNITI

BAD BOY (Ragazzaccio); produzione: Allied Artists; producer: Paul Short; regia di Kurt Neumann; scenario di Robert Hardy Andrews, basato su un racconto di Andrews e Short; dialoghi di Karl Lamb; fotografia di Karl Struss; musica di Paul Sawtell; interpreti: Audie Murphy, Lloyd Nolan, Jane Wyatt, James Gleason, Selena Royle, Stanley Clements, Martha Vickers, Rhys Williams, James Lydon, Dickie Moore, Tommy Cook, William Lester, Walter Sande; anno 1949.

THE CARNIVAL STORY; produzione: King Bros-RKO; regia di Kurt Neumann; producers: Frank e Maurice King; soggetto di Marcel Klauber e C. B. Williams; sceneggiatura di Hans Jakob e Neumann; fotografia in agfacolor di Ernest Haller; musica di Willy Schmidt-Gentner; interpreti: Anne Baxter, Steve Cochran, Lyle Bettger, George Nader, Jay C. Flippen, Hélène Stanley, Adi Berber; anno 1953. (Di questo film, realizzato in coproduzione, è stata girata pure una versione tedesca).

LATUKO; produzione: The American Museum of Natural History-United Artists; regia e fotografia in Kodachrom di Edgar M. Queeny e Fort B. Guerin jr.; scenario di Charles L. Tedford; anno 1954.

UNGHERIA

RAKOCZI HADNAGYA FŐCIN (Il tenente di Rákóczi); produzione: Magyar Films; regia di Frigyes Bán; scenario di Tibor Barabás; fotografia di János Badal; scenografia: Jozsef Páú; costumi: Tivadar Márk; musica di Ferenc Farkas; interpreti: Tibor Bicskey, Eva Vass, Ferenc Zenthe, Ferenc Pethes, Sándor Deák, Gábor Mádi Szabó, Sándor Szabó, Endre Gyárfás; anno 1953.

UNO DEI "NOSTRI FIGLI,"

Mentre si sta svolgendo, nelle nostre pagine, un dibattito sui giovani e il cinema, riteniamo rivesta particolare interesse la pubblicazione del soggetto ideato in origine per l'episodio italiano de "I vinti", e successivamente, in seguito a difficoltà interposte dalla censura preventiva, trasformato fino a snaturarlo completamente. Il soggetto si basava su un fatto realmente accaduto, la cui cronaca, attinta dal periodico "La Settimana Incom.", del 16 aprile 1949, riproduciamo, ai fini di un utile confronto.

In Italia molti ragazzi appartenenti per lo più a una classe piccolo borghese hanno da aggiungere al fardello della guerra degli strani ricordi. Hanno indossato delle divise e marciato al suono delle fanfare. Fanfare vere e non riprodotte dal grammofono il giorno dell'albero di Natale mentre i nonni aiutano ad agganciare la corazza di latta. Proprio fanfare vere e divise vere e anche moschetti veri. Eccoli lì in marcia col loro bravo rullio di tamburo, i ragazzini del Littorio. Sono, anche queste, immagini vere.

Poi tutto cambia. C'è una gran confusione ed ai ragazzi viene spiegato che la colpa era proprio di quei tamburi e di quei moschetti. Nessuno ha tempo e voglia di spiegare loro di più. I ragazzi del Littorio tornano a scuola e si trovano democratici. La vita non è facile e i ragazzi della borghesia appartengono per lo più a famiglie che la guerra ha colpito duramente e dove le idee sono tutt'altro che chiare. Durante la guerra i ragazzi si sono abituati all'abolizione degli esami, alle interrogazioni frettolose e generose, hanno perduto quindi l'abitudine allo studio, né l'abitudine è stata sostituita dalla buona volontà. Del resto la situazione dei loro onesti genitori non è certo così invidiabile da servire da stimolo. Alcuni ragazzi si ribellano e riprendono in mano le armi che hanno imparato a maneggiare da bambini per procurarsi del danaro, come vedono fare ai gangsters del film americani. Quelli che tornano a scuola, e sono la maggior parte, riprendono il tran tran della vita di un ragazzo con addosso la stanchezza di un vecchio. Ogni tanto i giornali parlano di "gioventù bruciata"; la definizione ha successo e i ragazzi fanno di tutto per rispondere il meglio possibile al ritratto disincantato che si fa di loro. Alcuni infine incominciano a ripensare al tempo delle divise e dei moschetti e delle bombe a mano. Trovano persone e immagini che sanno suscitare in loro non soltanto "nostalgie" ma la convinzione che sia possibile riprendere le redini di una nazione che li teme, se ha nei riguardi del passato un comportamento tanto incerto. Moschettieri, triumviri, ondotieri... Siamo giovani, siamo forti, si dicono questi ragazzi.

Arturo Bolla è giovane, ma è piuttosto delicato di salute e certo non gli giova girare così come fa senza soprabito, quando la primavera è ancora incerta. Ha diciotto anni, studia, o dovrebbe studiare, ragioneria in un qualsiasi Istituto tecnico. Arturo Bolla ha due fidanzate e pochi amici. Suo padre era vice federale al tempo del fascismo. Ha negato di aver mai ricoperto cariche di carattere politico quando era opportuno negarlo. Lo ha proclamato invece quando gli è tornato conto farlo presente per ottenere certi arretrati. Poi ha trovato un impiego e di politica non ha parlato più, né se ne interessa. Sa poco di suo figlio. In un primo tempo le "nostalgie" del ragazzo gli hanno fatto piacere come un omaggio a lui, suo padre. E' stato contento, per esempio, dello sdegno manifestato da Arturo contro sua madre quando questa, con saggio

criterio economico, propose di adottare per "giacca di casa" la casacca di orbace dell'ex vice federale. Sempre per un riguardo a se stesso il signor Bolla non saprebbe protestare ed opporsi alle manifestazioni politiche del figlio, anche se preferirebbe saperlo occupato a studiare. Il signor Bolla pensa che il ragazzo si farà le ossa per conto suo. L'essenziale intanto è che se la cavi, e Arturo evidentemente se la cava. E' sempre in giro, ha sempre da fare: segno che qualche cosa fa.

Arturo Bolla è affezionato ai suoi genitori come a un'abitudine, ma intimamente ha un gran disprezzo per suo padre, come di uno che non ha mai saputo compiere azioni in un certo senso decisivo. Perché questa è tutto sommato la sua sola aspirazione. Sotto la solenne impalcatura dell'amor di patria, dell'ideologia e via dicendo, c'è una molla che regola le azioni di Arturo Bolla: uscire dalla mediocrità, comandare su tutti coloro, e sono molti, ch'egli ritiene inferiori a sé, compiere qualcosa di pericolosamente eroico.

Arturo Bolla è iscritto a un partito di estrema destra, ma è anche socio di una associazione politica che, pur sulla stessa linea del Partito, lo precede, ne è come l'avanguardia. Naturalmente il Partito ufficiale ha tutto l'interesse di servirsi di questi elementi che poi "brucia" o sconfessa al momento opportuno.

E naturalmente gli estremisti hanno tutto l'interesse di dare una mano ai più moderati, nella speranza di trascinare con l'esempio quei pavidetti alla riscossa.

La storia che raccontiamo si svolge in due giorni ed ha inizio una mattina durante una rumorosissima manifestazione a sfondo politico all'università. Arturo Bolla è stato chiamato ad agire con alcuni suoi camerati soprattutto in quanto elemento estraneo all'ateneo, quindi immune da eventuali provvedimenti (rappresaglie, egli dice) da parte dell'Università stessa. La manifestazione è il solito tafferuglio occasionalmente indirizzato verso un professore antifascista; vi prendono parte due trecento studenti col preciso intento di far buriana. Vengono buttate bombe di carta, fiale di acido puzzolente, e alla fine interviene la Polizia a esortare prima con le buone, poi con mezzi più energici, gli studenti a farla finita. Un certo numero di ragazzi risultati estranei all'ateneo, cioè i sobillatori, viene portato al Commissariato. Tra questi Arturo Bolla. Interrogatorio sommario, lavata di capo: un'oretta in tutto; e sono di nuovo fuori. Era la prima volta che Arturo veniva fermato dalla Polizia, e questa soluzione pacifica in fondo lo delude. Gira un po' per le strade irrimediabilmente tranquillo, poi va alla sede della sua associazione. E' il ridotto di un magazzino e

Così è apparsa la "gioventù perduta" nell'episodio italiano de "I vinti", quale è stato effettivamente realizzato da Michelangelo Antonioni: qui il protagonista Franco Interlenghi è con Anna Maria Ferrero.





Questi, secondo Antonioni, sono i genitori dei "nostri figli": Evi Maltagliati ed Eduardo Ciannelli, sempre nell'episodio italiano de I vinti.

non ci batte mai il sole. C'è una ragazza che passa la mezza giornata ad appiccicare indirizzi su dei giornaletti di propaganda che vengono spediti senza affrancatura. Arturo Bolla guarda con disprezzo quei foglietti e poi si sfoga con la ragazza. Possibile che le "superiori gerarchie" del Partito non capiscano che questo è il momento di agire? Altro che propaganda... Fatti ci vogliono. E' bastata una scintilla, quella mattina, e tutta l'Università ha preso fuoco. Il giovane si entusiasma nel descrivere la scena: "Sembrava la rivoluzione!" esclama. La conversazione è interrotta dall'arrivo di uno dei dirigenti dell'associazione che annuncia in gran segreto a Bolla che ci sono grandi novità in vista. Arturo vorrebbe sapere di più ma l'altro è enigmatico. Abbia pazienza, gli verranno dati ordini precisi in giornata: si tratterebbe di agire l'indomani.

Arturo non sta più in sé dalla gioia. Tornato a casa mangia in silenzio, poi porta la sedia in corridoio e si mette a telefonare ad alta voce, ostentatamente, perché il padre lo senta. La prima telefonata è per una ragazza, Mimma, con la quale amoreggia. Le racconta la grande impresa della mattina, drammatizza l'interrogatorio della polizia, dichiara di essere rilasciato come "civetta". E' seguito passo passo, se n'è accorto perfettamente. "Beh, stai a casa" lo ammonisce la ragazza. Ma Arturo si ribella. Non può stare a casa, si stanno preparando grandi cose e lui deve essere sulla breccia. Anzi, prima di agire, vuole vederla. Non si sa mai... E le dà un appuntamento per il pomeriggio. In quel momento sua madre si affaccia alla porta della cucina: "Non sei stato a scuola stamane?" gli chiede. Arturo guarda la madre con aria di compassione, poi guarda il padre che sta attraversando il corridoio per prendere il cappello e uscire. La madre di Arturo è una donna molto semplice, abituata ad essere trattata dal marito come un essere che non ha ragione di pensare. Arturo risponde che con italiani come lei era naturale che la storia del loro paese fosse stata quella che era stata. "Storia o non

storia" ribatte la madre, "se tuo padre fosse un uomo come dico io ti darebbe un paio di schiaffoni e ti leverebbe la voglia di non andare a scuola. Con tutti i sacrifici che facciamo...". Padre e figlio si scambiano una nuova occhiata di comprensione, e Arturo riprende le sue telefonate.

Nel tardo pomeriggio troviamo Arturo Bolla a casa di una camerata. E' uno che abita al Campo Parioli, un "clandestino", ossia un condannato politico in contumacia. In realtà la Polizia sa benissimo dove vive, ma chiude un occhio. Bolla si è rivolto a lui per avere una rivoltella; ha pensato che nell'imminenza dell'azione una rivoltella gli è indispensabile; e infatti l'altro trova subito il modo di accontentarlo. E' dunque con un'arma in tasca che Bolla ritorna alla sede per ricevere gli ordini. Ma la sede è deserta e non ci sono ordini, ancora. Un po' contrariato Arturo si dirige verso il luogo dell'appuntamento con Mimma.

Il rifugio di Arturo Bolla nei grandi momenti di pericolo — com'egli ha detto ai compagni di fede — è uno zatterone sul Tevere di proprietà di uno zio di Mimma. Lì va anche adesso, con mille cautele prima di entrare perché sullo stesso marciapiede c'è un tale in attesa. "Quello lì è per me" dice Arturo a Mimma, "seguimi a distanza...". Dopo alcuni istanti sono tutti e due nello zatterone. Egli dice alla ragazza che i camerati lo raggiungeranno lì, per prendere con lui delle decisioni importantissime. Estrae la rivoltella e la posa su un tavolo, a portata di mano. Intanto spia nella strada preoccupato: quel tale infatti è sempre là che cammina su e giù. Mimma cerca di distrarlo. La ragazza ha soltanto voglia di farsi abbracciare, per di più incomincia ad avere freddo, infine non può tardare tanto a tornare a casa altrimenti ce le prende dalla madre. Ascolta con pazienza gli sfoghi di Arturo cercando di tagliar corto. E il ragazzo finisce per dimenticare il resto e occuparsi solo di lei. Un primo bacio ne tira un secondo, un terzo... La tensione di Arturo si trasforma in

un impulso torbido e violento di sensualità. Finiscono tutti e due a terra, abbracciati.

E' sera ormai. Arturo telefona a casa per sentire se lo hanno cercato: niente. Telefona alla sede per ricevere i famosi ordini. C'è infatti un ordine: di trovarsi in una certa caffè alle dieci. Ci sarà una riunione decisiva. Quando Arturo esce dal negozio da dove ha telefonato (un'osteria di infimo ordine, per non dare nell'occhio), si accorge che un uomo di mezza età sta leggendo il giornale appoggiato al muro. "Sono ancora pedinato" pensa subito Arturo, e lentamente, con finta indifferenza, raggiunge l'angolo. Una volta imboccata l'altra strada si mette a correre a tutta velocità fino a raggiungere l'angolo successivo. Naturalmente l'uomo non si è mosso, ha continuato a leggere il giornale aspettando chissà chi. Ma per Arturo Bolla questo secondo episodio è decisivo. Quando lo ritroviamo alle dieci nel caffè, egli è completamente trasformato. Si è tagliato i baffetti ed ossigenato i capelli: è un altro. E' sempre agitato, però. Soprattutto perché il tempo passa e nessuno si fa vivo. Dopo un'ora Arturo va al telefono, chiama la casa di Mimma. La prega di raggiungerlo nel caffè. Senonché Mimma non può uscire a quell'ora, per cui Arturo è costretto a ricorrere a una ragazza di riserva, più libera dell'altra. Si chiama Adele, questa seconda, ed è anche lei una fascista sfegatata. Per fortuna abita poco lontano, così dopo pochi minuti è seduta davanti ad Arturo, che sta perdendo sempre più la sua aria di agitatore in azione. Egli è infatti profondamente disgustato del comportamento dei camerati che non solo non si fanno vedere, ma non telefonano. E' talmente furioso che, dimenticando le sue cautele, trascina la ragazza a ballare nell'apposito spiazzo attiguo al caffè. Sambe, slows, boogie-woogies e simili. A mezzanotte si decide a telefonare al camerata da cui aveva ricevuto la notizia del prossimo colpo. L'altro è a letto, tranquillo; risponde che tutto è rimandato, si scusa, aveva dimenticato di avvertirlo. Forse domattina si saprà qualcosa di più preciso. Inveripiente Arturo gli chiude il telefono in faccia. Trascina fuori la ragazza, con la quale scompare in un alberghetto equivoco in via del Gambero.

Neppure il giorno dopo Arturo Bolla va a scuola. Esce di casa dopo una sfuriata per la sua ossigenatura, e va difilato alla sede dell'associazione. E' pieno di propositi bellicosi. Ma alla sede non c'è che la solita ragazza intenta a preparare dei pacchi di volantini di propaganda. Dopo un ennesimo sfogo con lei Arturo si impossessa di alcuni pacchi ed esce. E' ormai deciso ad agire da solo. Se gli altri sono degli inetti e dei vili, farà da solo. "Il primo dovere che la natura detta ai maschi e alle razze non è di vivere, ma di trionfare o morire" dice una scritta sul muro della sede. E lui è pronto a morire per la Patria. Del resto è sicuro che basti un gesto, un'azione decisa, perché la Nazione si svegli dal suo torpore. Egli lo farà. E si dirige coi suoi pacchi verso la Galleria di Piazza Colonna. E' l'ora di punta e la Galleria brulica dei soliti "bruti", gente del varietà, entreneuses, prostitute, borsari neri di valute, ecc. Arturo Bolla imbecca un portone e si presenta nell'anticamera di un ufficio commerciale: chiede di parlare col direttore. Gli viene risposto che il direttore non c'è. Allora con voce che gli trema un poco dice che lo aspetta. E passa nella saletta d'attesa, coi suoi pacchi ben stretti sotto il braccio. Quando vede di essere rimasto solo, con gesti nervosi si avvicina alla finestra e la apre. La finestra dà sulla Galleria, da dove sale un confuso brusio. Arturo Bolla si guarda alle spalle: non c'è nessuno. Allora rapido svolge i pacchi e lascia cadere una pioggia di volantini; estrae quindi la rivoltella e spara due colpi in aria. Quindi si butta per le scale prima ancora che l'usciera abbia potuto accorrere.

La gente seduta ai tavoli dei caffè ha susseguito ma non si è mossa. Dei ragazzini corrono a raccogliere i volantini. "E che c'è?" chiede un vecchietto con aria stizzita. Poi degli sguardi disincantati si posano sui foglietti. "Ma va a morì ammazzato... ancora hanno



(Sopra) Gagliardetti neofascisti alla manifestazione per le onoranze funebri ad Achille Billi; (in basso) saluti romani al feretro del giovane "ardito".

voglia di scherzare" commenta qualcuno. All'imbocco della Galleria, pallido, tremante, Arturo Bolla si guarda attorno. Poi corre incontro a una ragazza che cammina tranquillamente cercando di ancheggiare un poco, come ha visto fare dalle dive: Mimma. "Ciao", dice la ragazza senza accorgersi dell'esaltazione di Arturo. Ma questi la trascina via violentemente: "Dobbiamo scappare" implora. Senonché proprio quel giorno lo zio di Mimma ha riaperto lo zatterone per la stagione estiva, quindi è impossibile rifugiarsi là. "E mi dai questa notizia così?..." grida Arturo, "lo sai che a quest'ora tutti i poliziotti di Roma mi stanno cercando?..." E' fuori di sé e sfoga la sua rabbia contro Mimma che lo guarda sbalordito cercando di calmarlo. Ma l'impresa è impossibile. Dopo pochi istanti Arturo ha piantato Mimma in mezzo alla strada e si è perso nel traffico.

Per prima cosa telefona a casa che non torna a colazione. Poi si rifugia presso il portiere di un edificio in viale del Re, un camerata dal quale si fa dare da mangiare. Gli racconta di aver partecipato ad una sparatoria con altri sette camerati, uno è ferito gravemente. Manda anzi il portiere a comperare medicinali e bende in farmacia, coi quali poi si allontana con la scusa del camerata da curare. E' al colmo dell'agitazione. Ritelefona a Mimma, ma la ragazza è ancora fuori di casa. La madre gli dice che la può trovare a un ricevimento in casa di un loro amico comune. Arturo vi si dirige. Prima di salire si accorge di avere ancora le tasche ingombre di medicinali e li getta in cortile, tra la spazzatura.

La casa è abbastanza affollata, le coppie ballano pigramente tenendosi strette. Mimma è lì e, vedendola, si capisce subito che sta divertendosi un mondo. Arturo si siede in un angolo con aria distaccata, muto. Invano Mimma lo interroga. Escono sul terrazzo. Arturo dice gravemente che lo vogliono uccidere e che non è facile rassegnarsi a morire, anche se è per il bene della Patria. Mimma lo guarda incredu-

la: "A me mi sa che sei un fissato" gli dice con dolcezza. Arturo fa finta di non sentire. Le dice che vedrà se non ha ragione. Lo temono tutti: il governo, i comunisti, i compagni di fede che vogliono continuare a combattere nell'ombra perché non hanno capito che è giunto il momento di sacrificarsi. "Lo capiranno quan-

do mi avranno ucciso. Quel giorno si sveglieranno..." esclama esaltato.

Rientrano. E' sopraggiunto qualcuno con un giornale del pomeriggio. Dell'episodio della Galleria, appena la notizia. Si parla di un fanatico che... ecc. Arturo straccia il giornale. Suda, tanto è sconvolto. "Balliamo" propone



Mimma per calmarlo, ma il giovane scuote la testa. Sono rientrati nella stanza, Arturo le tocca un braccio in silenzio, vorrebbe forse dire qualcosa e Mimma rimane un momento incerta. Di scatto Arturo si volta e si allontana. In un'altra stanza trova un pezzo di carta su un tavolo, vi scrive poche righe: "Le mie ferite grondano sangue, ma non tradisco l'idea. Forse era destino che fossi io a sacrificarmi... Addio". Lo consegna alla cameriera, per Mimma. Poi esce, con gli occhi pieni di lacrime represses.

Lo trovano alle prime luci dell'alba imballato con una bandierina tricolore, agonizzante, in una barca alla deriva nel Tevere. Un colpo di rivoltella gli ha forato la nuca. Mentre i poliziotti stanno cercando di ricostruire le fasi di quello strano suicidio, sola sull'argine Mimma guarda, anche lei con gli occhi lucidi.

ANTONIONI, BASSANI,
CECCHI D'AMICO

IN BARCA SUL TEVERE IL CADAVERE DI UN "VINTO,"

Il cane cominciò ad abbaiare furiosamente, proprio là, fuori della baracca. Si sentiva la sua zampa raspare contro l'uscio. Telesforo Tabacchini si levò per vedere che diavolo stesse succedendo. La notte era fredda, con molte stelle. Il cane mugolava ai piedi del padrone e faceva le mosse di correre alla riva del Tevere. "Santa Rita! — esclamò il Tabacchini — che sarà accaduto?" e seguì la bestia.

Telesforo Tabacchini è un devoto di Santa Rita. Ne ha un'immagine incollata al suo deschetto di calzolaio. Ma Santa Rita, nella tempesta della guerra, è riuscita solo a salvargli la vita, e la moglie: niente più casa, niente più bottega, tutta una esistenza da rinventare. Ora si è accampato col suo deschetto sulla sponda del Tevere tra il fango e l'erba, presso ponte Risorgimento, in una baracchetta di legno e mattoni. È un tipo pacifico, bonario, alieno dalla violenza. Perciò, era agitato e commosso mentre, preceduto dal cane abbaiente, correva verso la riva del fiume nella notte del 4 aprile.

E subito vide il morto: era un giovanotto vestito di buoni abiti; giaceva nel fondo di una barca senza remi, arenata nel fango della riva. Dal capo del giovane, sul ruvido tavolato della barca, s'effondeva una chiazza di sangue. Una piccola bandiera tricolore, uno di quei "guidoncini" che si usano per le automobili, copriva le labbra del

morto, come un bavaglio, o come una mascherina.

Dopo l'una di notte, Roma sembra vuota. I rari taxi, i tram, passano velocissimi, quasi fuggissero le tenebre, in fretta. Le strade e le piazze sembrano più vaste. Il lungotevere delle Navi, dov'è il Ministero della Marina, pareva deserto quando il calzolaio del fiume, col fiato grosso, l'animo sconvolto, emerse, gesticolando, dalle scalette, per chiamare aiuto. Un carabiniere, di servizio al ministero, intese il grido ed accorse, e fece appena in tempo ad essere informato della macabra scoperta, che il Tabacchini gli svenne fra le braccia. Giù a riva, nel buio, il cane continuava a latrare.

La sveglia suonò improvvisa e crudele, ad ora insolita, per funzionari di polizia, per medici, in quell'alba del 5 aprile. Accorse l'autoambulanza dei vigili del fuoco. Squillarono i telefoni dell'Ospedale di San Giacomo, del commissariato Flaminio, della Questura centrale.

Il telefono squillò anche in una casa borghese, una casa dello stesso quartiere Flaminio, al numero 19 di via Sacconi, con quel tono disperato che ha il telefono, di notte. Il signor Enea Billi, un funzionario serio, distinto, dormiva accanto alla sua consorte. Nella camera attigua dormiva Anna, una bella ragazza, la più grande delle fi-



nome, quella madre. Avrebbe voluto conoscere la vita segreta di quel suo figlio spericolato e coraggioso che faceva tardi la sera e non tornava a casa all'ora dei pasti. Era un ragazzo di poche parole. Diceva, per telefono: "resto in casa di tizio, un amico, a studiare computisteria". Avrebbe già dovuto essere un ragioniere, Achille, ma aveva lasciato gli studi per correre alle armi, nella guerra fascista. Gli avevano insegnato, fin da quando era balilla, da quando era figlio della lupa, da sempre, che quella era "la bella guerra"; marciava in prima fila nelle antiche parate e cantava "verrà, quel di verrà che la gran Madre degli Eroi ci chiamerà... Duce Duce chi non saprà morir? Snuda la spada quando tu lo vuoi...". Gli avevano promesso la guerra e la vittoria. Ed era venuta la guerra — la Jugoslavia, la repubblica sociale — ma non era venuta la vittoria. E perciò si era sentito tradito come tanti altri, da Dio e dagli uomini, e, come tanti altri, aveva giurato vendetta.

Ma la madre interrogò invano. Achille Billi non riuscì a raccontare l'ultima impresa della sua vita. E mentre il M.S.I. e l'Associazione Arditi riempiono la città di manifesti e fecero frettolosamente di quel morto un martire, la polizia iniziò le indagini su tutte le piste. La risposta non è ancor giunta dopo una settimana: le 24 ore precedenti il delitto sono state ricostruite, è stato trovato, un chilometro a monte del fiume, il punto di partenza della barca della morte, la prima ipotesi di suicidio è stata esclusa in base all'autopsia. Sono stati operati molti fermi. La prima ipotesi plausibile è che si tratti di un delitto causato da dissensi interni tra neo-fascisti nell'irrisolvibile contrasto tra un fascismo di destra e un fascismo filo comunista. Ad avvalorare l'ipotesi sono giunte due lettere, l'una anonima, nella quale si dice che "l'assassino ha molto pianto" e si scongiura che egli venga trattato con clemenza, e un'altra firmata da un certo Walter, il quale si dice in possesso di un elenco di persone che il Billi "temeva". La questura crede che queste lettere partano dagli assassini. Il movente più plausibile della tragedia sembrerebbe finora il seguente: alcuni mesi or sono nelle file del M.S.I. si registrarono defezioni: alcuni iscritti passarono in un nuovo movimento, "i fascisti di sinistra", e altri addirittura cambiarono bandiera militando in partiti estremisti. Pare che il Billi restasse indignato e esasperato. Tre giorni prima della sua morte egli aveva avuto una violenta disputa con quelli del doppio gioco. Si pensa che da quel giorno il giovane, per suo conto, si sia votato a una pericolosa missione: pedinare scoprire e punire un nemico. Si era procurato una pistola (la stessa Beretta calibro 9 che i carabinieri trovarono nella barca). Forse il 4 aprile era il giorno della spedizione punitiva. Secondo una ipotesi non esclusa dalla P.S. Achille Billi avrebbe incaricato un suo amico di far fuoco su un defezionista, ma causa del buio fitto il tiratore avrebbe sbagliato il bersaglio. Ciò spiegherebbe il tono della lettera anonima. Ma chi era questo avversario? La verità se l'è portata Achille Billi nel loculo del Verano, dove fra anacronistiche cerimonie fasciste di cattivo gusto è stato tumulato. In attesa della verità, il nome di Achille Billi, figlio dell'odio e della guerra serve ad alimentare altro odio. I camerati ne hanno già fatto un eroe con immagini, appelli, e corone votive. Achille Billi è riuscito ad essere un eroe prima di diventare ragioniere. La madre lo avrebbe voluto ragioniere non eroe. E poi, eroe di che?

(In alto) La salma del protagonista del tragico episodio cui Antonioni voleva ispirarsi per il suo film; (sotto) si indaga in riva al Tevere, dove è stata fatta la macabra scoperta.





(A sinistra) Giorgio Strehler; (a destra) una scena di *insieme di Oplà*, noi viviamo! di Ernst Toller, messo in scena da Strehler al Piccolo Teatro di Milano. In questo spettacolo, di gusto espressionistico, era riscontrabile un influsso della tecnica cinematografica.

INTERVISTE

Giorgio Strehler uomo "di rappresentazione,,

Ritorna ogni tanto d'attualità, o per la presentazione di un film di dichiarata derivazione teatrale o per uno spettacolo che non nasconde parentele cinematografiche, la grossa questione dei rapporti fra cinema e teatro, questione che gli esteti del 1930 ritennero risolta nella sbrigativa affermazione di un cinema puro, dove l'attore non è personaggio, ma ombra, materiale plastico in mano al regista. Vennero poi, ed è storia recente, i film di Olivier e di Welles, per non citare che gli esempi più ovvii, a far rivedere parecchie posizioni. Ci è parso interessante interrogare su questi argomenti Giorgio Strehler, il giovane regista che da sette anni è alla testa del maggior complesso teatrale italiano: il Piccolo Teatro della città di Milano.

Cinema e teatro, secondo Strehler, appartengono a uno stesso fenomeno di rappresentazione, differenziandosi fra loro per la sintassi, il linguaggio, le possibilità interpretative. Il cinema tende, nelle sue espressioni più abituali, a una realtà cronistica fatta di elementi reali, palpabili (elementi che non escludono l'altissima poesia di *Limelight* o di altri indiscussi capolavori). Il teatro tende invece essenzialmente alla stilizzazione, alla convenzione, al rito. Quando insomma il teatro può, col semplice uso della parola, suggerire al pubblico elisabettiano immense foreste e torme di cavalli scalpitanti, e il pubblico vede i cavalli e gli alberi, il cinema per essere creduto, per imporre la sua visione,

deve mostrarci questi oggetti nella loro materialità e tutti ci sentiamo irritati se il fondale dipinto si denunzia troppo come tale. Non va dimenticato, e non è solo una coincidenza che il cinema nasce con l'arrivo di un treno alla stazione di Ciotat, mentre il teatro affonda le sue radici nei riti religiosi primitivi: così, almeno nella sua attuale essenza, il cinema, che pure può raggiungere, e in taluni casi ha effettivamente raggiunto, un altissimo livello d'arte, non pare abbia la possibilità di ridarci l'eccezionale potenza evocativa di un Eschilo o di un Shakespeare. Naturalmente, prosegue Strehler, questo è un discorso puramente teorico, che presuppone una concezione assoluta del teatro quale assai poche volte in due millenni di storia si è realizzata. Oggi, nella situazione oggettiva di un teatro venuto meno, almeno in Occidente, alla sua essenza, il discorso deve essere necessariamente diverso. Così il cinema, più fresco, più vivo, più nuovo può suggerire implicazioni realistiche con significati non rigorosamente estetici, ma di evidente valore pratico. Ed è indubbio che già oggi un'influenza del cinema sul teatro si sia fatta indiscutibilmente sentire. Così, per esempio, ci sembra assurdo che Sarah Bernhardt abbia potuto, a ottant'anni e con una gamba di legno, entusiasmare nell'*Aiglon* o che la storia dell'interpretazione scenica, soprattutto ottocentesca, sia costellata di Amleti e di Romei ultrasessantenni. Ed è questa un'esigenza

che il cinema ha suscitato nel pubblico, nonché un'ennesima prova dell'attuale insufficienza del teatro. Così è difficile negare l'influenza del taglio cinematografico in certa drammaturgia contemporanea. Ma sono elementi, a giudizio di Strehler, non essenziali. D'altra parte l'esigenza del colore che il cinema ha sentito e l'attuale uso del colore stesso, non solo nei suoi esempi migliori, possono essere considerati una rivincita del teatro, in quanto tendono alla creazione di una nuova e diversa concezione spettacolare.

Chiediamo ora a Strehler se riconosca nella sua formazione, come uomo e come artista, un'influenza del cinema. La risposta è categorica: "Credo, dice Strehler, che il cinematografo, inteso come creazione di miti spettacolari abbia esercitato su di me, come su tutta la mia generazione un'influenza dalla quale non mi è possibile prescindere. Nulla ha contato, nella mia formazione intellettuale il teatro (forse anche date le primitive condizioni della scena italiana di quegli anni: avessi vissuto in Germania o in Russia non so): i miti che si sono radicati in me nella mia giovinezza è il cinema che in gran parte li ha suscitati. Così, se devo pensare a un attore del mio tempo, faccio il nome di Chaplin, se a un'attrice dico la Garbo, figure conosciute solo attraverso lo schermo e che meglio di ogni altro hanno riassunto il bisogno di rappresentazione di un'intera collettività. Come, insomma, Scott

Fitzgerald chiamò età del jazz il decennio successivo alla prima guerra mondiale, penso si possa egualmente chiamare epoca del cinema l'intero periodo nel quale mi è toccato di vivere. E non ho potuto non risentirne.

Risentirne come uomo, s'intende: il cinema, e più il cinema in generale che qualche film in particolare ha avuto, accanto ai poeti, ai pittori, ai musicisti che ho amato, una parte determinante nella mia formazione. Non altro".

Naturalmente per Strehler uomo di teatro tutto proteso, nelle sue migliori esperienze, all'impossibile raggiungimento di un teatro assoluto (di un teatro - rito in una parola) l'influenza del cinema sulla sua attività di regista si ferma qui. Egli nega infatti un influsso specifico, tecnico del cinema sui suoi spettacoli, almeno programmaticamente.

Quando, ad esempio, alcuni anni fa gli capitò di mettere in scena lo scenario cinematografico di Sartre *L'ingranaggio* intese fare un lavoro sperimentale, da *essai*, tentare, cioè di risolvere problemi cinematografici con mezzi teatrali, di trasformare cioè la realtà palpabile che lo scenario indicava in termini di convenzione teatrale. "Ma dove il testo cinematografico indicava una carrellata sugli orrori della guerra, dice Strehler, ci sarebbe voluto un dialogo che questi orrori sapesse evocare. Purtroppo questo dialogo mancava assolutamente di valori poetici". Così l'esperienza è mancata.

A questo punto vien naturale il richiamo all'*Enrico V* di Olivier. Nobile tentativo, in gran parte riuscito, di trascrivere per il cinema un testo teatrale. Potrebbe interessare a Strahler ripetere una simile esperienza?

Anche su questo argomento la risposta è esplicita: "Assolutamente no. Ebbi qualche anno fa la proposta

di girare *Elettra*, domani potrebbe accadermi di fare un film su *Arlecchino servo di due padroni*. Ma non credo sia qui la vera strada del cinema: l'eccezionale risultato raggiunto da Olivier nel suo primo film è troppo caso-limite perché sia pensabile di poterlo raggiungere sulla stessa via. Basta ricordare i mediocri risultati artistici di *Amleto* dello stesso Olivier, di *Macbeth* e di *Otello* di Welles, o quelli addirittura risibili del *Giulio Cesare* di Mankiewicz. D'altronde non credo che opere pensate per la scena possano essere trasportate sullo schermo, se non con intenti ed effetti di pura divulgazione". Tuttavia Strehler pensa a un'attività cinematografica, anzi dichiara di sentirne l'esigenza: "Non può esistere oggi, dice, uomo di teatro o uomo di cinema, ma solo uomo per così dire di rappresentazione, che tenda, attraverso diverse esperienze, a realizzare quella sintesi fra i vari mezzi di spettacolo, che ci darà lo spettacolo della nuova società". Così è evidente che Strehler tende a fare un cinema che si valga assolutamente dei mezzi del cinema, tenendosi il più lontano possibile da qualsiasi suggestione teatrale. Farebbe insomma dei film realistici, nel senso che Lukacs dà a questo aggettivo (è realismo, per esempio, *L'incrociatore Potemkin* o *Limelight*, non solo *Ladri di biciclette*), evitando, paradossalmente, stilizzazione, convenzione, rito, valendosi dei mezzi che i soggetti da lui stesso scelti potranno di volta in volta suggerirgli. Così girerebbe in un modo *La luna e i falò*, per rifarci a esempi letterari ben presenti a ognuno di noi, in un altro *Cronache di poveri amanti*, perché diverso è lo stile dei due scrittori, diversa la via per cui giungono (o tentano di giungere) al realismo. Non crediamo ci sia altro da dire, se non attendere il primo film diretto da Giorgio Strehler.

ETTORE CAPRIOLO

divulgazione in taluni autori acuta ed intelligente, in altri superficiale.

Il fascicolo contiene interessanti testimonianze di alcuni registi sulla loro poetica e sulla loro concezione del fenomeno artistico: Carlo Lizzani, parlando delle sue *Cronache*, riafferma la necessità vitale per il nostro cinema di non abbandonare la provvida vena realistica per "la degenerazione naturalistica, il facile bozzettismo, il macchiettismo, l'esibizione sessuale", e la volontà degli artisti veramente impegnati "di stabilire un più equilibrato rapporto tra uomini e destino, tra uomini e società". Visconti sostiene che, con *Senso*, egli non s'è scostato dalla via del realismo seguita finora, e che i personaggi del suo ultimo film, pur se vestiti in panni ottocenteschi, hanno molti spunti di contatto con quelli di *Ossessione*, essendo questa come quella "la vicenda di due esseri in un ambiente su cui incombe la tragedia"; afferma inoltre d'aver profondamente studiato la battaglia di Custoza e che questo episodio storico, sia per la sua vastità epica sia per la sua significazione ideologica, è al centro di *Senso*. È riprodotto un articolo di De Sica, del 1942, in cui il futuro poeta scriveva: «Se fosse possibile, mi piacerebbe di scegliere i miei interpreti nella strada, tra la folla. Vorrei che il mio protagonista fosse quel giovane il quale siede davanti a me sul tranvai o quella ragazza che conduce per mano un bambino e di tanto in tanto l'accarezza con gli occhi bellissimi, o quella vecchia donna scarmigliata che in questo momento sta leticando sull'uscio di quella bottega...». C'è anche una poesia di Blasetti, un accenno delicato al rinascere della vita dopo il flagello della guerra.

Il saggio critico più notevole del fascicolo è, a parer nostro, "Possibilità di un cinema realistico borghese?" di Glauco Viazzi. Con quell'ironismo polemico e gustoso, quella ricchezza di riferimenti culturali che gli sono propri, Viazzi ha composto un appassionato "pamphlet" contro gli oppositori del realismo, i borghesi benpensanti che leggonò con delizia "Oggi", "Candido" e le corrispondenze di Indro Montanelli e vi si specchiano perfettamente, tesi in una irata protesta contro i film "degli stracci" che disonorano l'Italia. Talune osservazioni del Viazzi, sulla stanchezza intellettuale della borghesia, sul mondo borghese come viene ritratto nei film dell'ultimo periodo, sulla essenza del realismo, sono molto acute ed anche a noi, che pure non abbiamo abbandonato lo storicismo crociano per il marxismo, sono fonte di riflessione at-

tenta. In un saggio suggestivo, data anche la materia interessante, Giulio Cesare Castello esamina i contributi del cinema alla scoperta del paesaggio italiano, intesa non in senso turistico o folkloristico, bensì con l'intento di una calda penetrazione realistica e poetica: tema questo che ameremmo vedere sviluppato ancora di più, anche in rapporto alla letteratura contemporanea (si pensi alla suggestione mitica di paesaggi come il Piemonte di Pavese o la Sicilia di Vittorini; od alla Napoli di Annamaria Ortese). Massimo Mida auspica un interesse del cinema per la vita della borghesia umanistica del Sud, quella classe che, se profondamente rinnovata nelle sue strutture, potrebbe attuare la rivoluzione meridionale sognata dal Dorso e risolvere così il più grave problema della vita nazionale. Mario Verdone, in uno scritto breve, introduce appena i rapporti fra il cinema realistico ed il documentario. Callisto Cosulich, in una retrospettiva di *Sperduti nel buio*, esamina le fonti del nostro realismo: a parte qualche discutibile affermazione, il lavoro è ben ponderato.

Il fascicolo rispecchia una gran diversità d'opinioni. Nino Ghelli riassume i principi del suo esistenzialismo cattolico, già ampiamente esposti in "Bianco e Nero"; egli sostiene che l'arte è un attributo con cui la storia definisce "a posteriori" l'atto creativo dell'esistenza nel suo attuarsi, ed indica il suo concetto di stile come suprema coerenza al proprio mondo interiore. Pure Sante Elvio Uccelli si fa portavoce di una estetica cattolica e dell'interesse dei cattolici al fatto cinema ed al realismo cinematografico. Il discorso di questi autori richiederebbe una risposta che, evidentemente, esorbita dai limiti di questa nota. Unico rilievo che ci limitiamo a muover loro è che essi, al pari dei marxisti, danno per spacciata l'estetica idealistica, ma allorché tentano di costruirla una propria o cadono in palesi assurdi o ritornano, quasi di soppiatto, ad utilizzare quelle esperienze che hanno negato.

Su Zavattini hanno scritto Laura, che fa l'elogia di Za e della sua poetica, Carancini e Caruso; su temi generali si sono provati, con varia fortuna, Marinucci, Santoro, Guerrini, Bonicelli, De Santis. A Franco Venturini son bastate venti righe per mostrare una insopportabile faziosità ed una singolare confusione d'idee.

Completano il fascicolo una filmografia ragionata di Morandini, condivisibile nei suoi giudizi, a parte alcune sviste di date (*La terra trema* viene indicato come del 1949, mentre è del 1948; *Umberto D.* del 1951 mentre è del 1952); ed una bibliografia di Turconi, che aggiorna la precedente apparsa in *Sequenze*.

GUIDO GEROSA

★

Bengt Idestam-Almqvist: DRAMMA E RINASCITA DEL CINEMA SVEDESE - Bianco e Nero editore, Roma, 1954 - Pag. 280 (con ill. f. t.), L. 1.600.

Questa limpida opera di un autorevole critico e storico svedese, il quale ha legato il proprio nome alla cinematografia della sua nazione anche in qualità di scenarista, è senza dubbio una tra le più importanti, dal punto di vista storiografico, che siano apparse in Italia in questi anni. E la sua importanza mi sembra tanto maggiore in quanto essa si riferisce ad una cinematografia nota, nel nostro paese, più che altro per sentito dire. Anche se i circoli del cinema ripresentano, di quando in quando, taluni classici dell'epoca muta ed aurea di Sjöström e Stiller, anche se ai Festival internazionali è dato imbattersi nei film più significativi della produzione recente, si tratta pur sempre di manifestazioni riservate agli iniziati, a pubblici ristretti. Ed è ben raro che sugli schermi normali appaia un'opera proveniente dalla Svezia. Il che vuol dire che il cinema svedese è totalmente ignoto allo spettatore anche assiduo. Ciò non significa, tuttavia, che sia compiutamente noto allo spettatore qualificato ed al critico stesso. La bibliografia in lingua italiana sull'argomento era, fino all'apparizione di questo volume, ridottissima. Oltre ad un quaderno edito dalla F.I.C.C., non vi era possibilità di ricorso se non alle storiche generali, inevitabilmente lacunose e sommarie. Ed anche in altre lingue di facile accesso il materiale reperibile era scarso, non potendosi ritenere esauriente il pur utile *Scandinavian Film* di Forsyth Hardy.

Ora la traduzione del libro di Idestam-Almqvist colma la classica lacuna e ci fa toccare con mano la nostra non del tutto colpevole ignoranza riguardo ad una cinematografia ricca di benemerienze. Non voglio con questo dire che le nostre attuali idee riguar-

(Segue in III di copertina)

BIBLIOTECA

Cineclub
Cremona



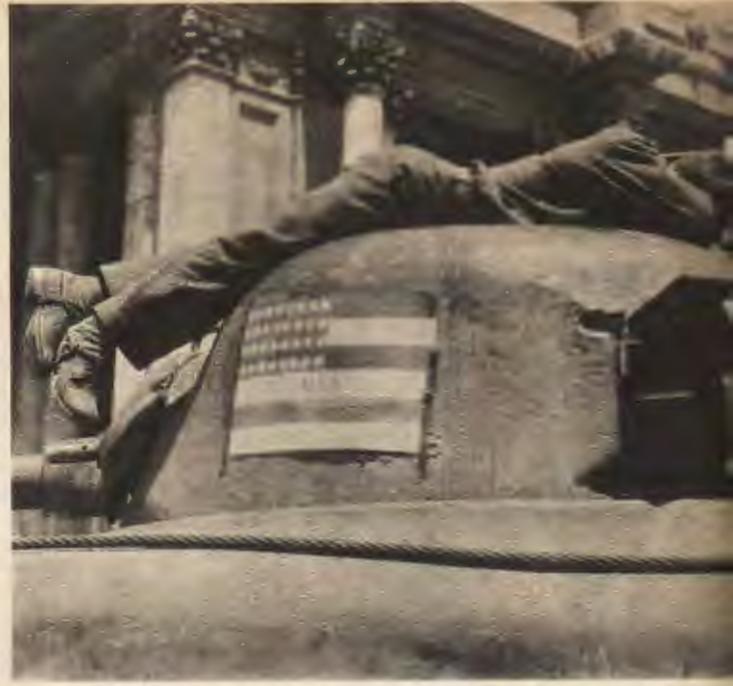
realismo del cinema italiano

REALISMO DEL CINEMA ITALIANO: numero unico del Cineclub Cremona - Publitur, Genova, 1954 - pagg. 48, L. 200.

Il Cineclub Cremona ha raccolto in questo numero unico gli scritti di un folto gruppo d'autori, dalla formazione culturale eterogenea, sul tema del realismo nel cinema italiano del dopoguerra, seguendo i criteri antologici che ispiravano *Sequenze*. Il materiale sagittico è assai disuguale, sia per il valore degli articoli sia per le impostazioni date al problema dai vari critici; di nuovo e d'originale, è doveroso dirlo, non c'è molto, dato che gran parte degli scritti si aggira su temi risaputi ed anche rivela una certa frettolosità, quale di solito si adotta per scrivere gli articoli occasionali, su commissione. Vero è che il Russo, parafrasando Goethe, sostenne che la grande critica, come la grande poesia, è sempre d'occasione, perché nasce dal fermento continuo e rinnovantesi delle contingenze; ma, per la maggior parte di questi saggi, non si può certo parlare di grande critica, bensì piuttosto d'una

ROMA 1944







(Nella pagina precedente) Cinque immagini di "sciuscià"; la realtà colta dall'obiettivo di Portalupi con eloquente immediatezza è la stessa cui si doveva ispirare De Sica per il film del 1946. (Nella pagina 424), in alto (a sinistra), sono arrivati i G.I.: sigarette e bandierine tricolori; (a destra) G.I. in riposo all'ombra delle stars and stripes. In basso (a sinistra) liberatore dell'Urbe in libertà; (a destra) un mitra di Salò; (in centro) incontri: M.P. e "signorina". Il mondo ritratto è quello che Rossellini ha fatto rivivere in certi brani di Paisà. (In questa pagina) sopra, profughi a Cinecittà; sotto (a sinistra) tricolore all'insegna dell'umiltà; (a destra) la vita continua nelle case bombardate. A dieci anni dalla liberazione di Roma il potere suggestivo di queste immagini risulta intatto, o addirittura rafforzato.



DAL CINERAMA ALLO STRIPORAMA

E' noto che i produttori cinematografici americani al fine di combattere la concorrenza della televisione hanno ripreso in considerazione alcune invenzioni che avevano fino ad oggi trascurate e apportandovi i necessari perfezionamenti le hanno trasformate in novità ritenute sensazionali dal grosso pubblico.

L'idea di utilizzare tre macchine da presa e tre proiettori per avere sullo schermo una immagine cinematografica di larghezza tripla rispetto a quella normale era già stata utilizzata in Francia nel 1924 dal regista Abel Gance per la realizzazione del suo Napoleone. La stessa idea, con i perfezionamenti dovuti al continuo progresso della tecnica cinematografica, ha dato vita recentemente al "Cinerama". L'immagine ripresa e proiettata con questo sistema copre un giro di orizzonte di circa 146 gradi.

Da più di quindici mesi il Cinerama continua le sue proiezioni al Warner Theatre ed il programma è sempre il medesimo dalla ormai lontana sera della sua clamorosa presentazione al pubblico di New York. Essendo ancora difficile avere i biglietti, senza prenotarli qualche giorno prima, ho dovuto accontentarmi di un posto all'estremo limite sinistro nell'ultima fila della galleria. Avevo l'impressione di essermi perso tra la folla di Coney Island. Da quell'altezza e da quella distanza il grande schermo del Cinerama, che avrebbe dovuto gettarmi nel mezzo dell'azione proiettata, mi faceva l'effetto del cristallo curvo del parabrezza di un'automobile pronta a mettersi in moto appena si fossero spente le luci della sala.

Lo spettacolo ebbe inizio con la proiezione di un cortometraggio in bianco e nero, presentato nel formato standard e su uno schermo più piccolo del normale, illustrante la storia del progresso tecnico del cinema dalle origini ai giorni nostri. In questa scorribanda retrospettiva non figurava il nome dei fratelli Lumiere! Ho avuto l'occasione di vedere alcuni brani interessanti quali il famoso bacio di The Widow Jones, il primo del cinema mondiale, e una lunga sequenza del film The Great Train Robbery.

Riguardo a quest'ultimo ho avuto modo di constatare, contrariamente a quanto scritto nelle riviste specializzate, che il passaggio dei treni fuori della finestra dell'interno della stazione non era realizzato con un trucco di stampa, come si poteva dedurre dal fatto che l'immagine dei treni in movimento copriva qualche volta la sbarra orizzontale del grande finestrone a causa della scarsa fissità meccanica delle stampatrici cinematografiche in uso all'epoca della realizzazione di questo film. Un saggio degli amori irresistibili di

Rodolfo Valentino pose fine, con una nota malinconica, a questa rapida rievocazione.

Ad un certo momento, preceduto dal grido trionfale dello speaker "This is Cinerama!" e accompagnato dall'esplosione del più sensazionale sonoro che io abbia mai inteso, il piccolo schermo si è rapidamente ingrandito fino a rivelarsi in tutta la sua imponente larghezza per fare posto alla fuga precipitosa delle rotaie e delle travature di un gigantesco Otto volante ripreso dall'interno di una delle vetturine lanciate a

DI PIERO PORTALUPI

grande velocità. L'impressione era talmente forte che la maggior parte degli spettatori si piegava istintivamente a compensare la pendenza delle curve e la sala era piena delle grida di spavento e di divertimento che sempre si sentono al Luna Park. Il pezzo aveva la durata reale del percorso effettuato dalla vetturina, dalla sua partenza al suo arrivo, e la ripresa era effettuata senza soluzione di continuità.

Terminata questa scena il pubblico poté di nuovo sistemarsi comodamente nella sua poltrona e per tutto il resto dello spettacolo nessun altro numero del programma riuscì a raggiungere l'intensità spettacolare dell'episodio iniziale. Seguirono altri nove numeri, tra i quali predominavano il "Finale del secondo atto dell'Aida", il "Balletto del Teatro della Scala" e "Ritmi spagnuoli". Lo spettacolo era diviso in due tempi separati da un breve intervallo per consentire agli spettatori di fumare, nell'apposita sala, una sigaretta.

Il secondo tempo ebbe inizio con una dimostrazione a schermo chiuso delle straordinarie possibilità del sistema di registrazione sonora del Cinerama. Una voce che dava ordini perentori era registrata e quindi riprodotta come proveniente da direzioni molto diverse.

Seguì un campionario di registrazioni di strumenti musicali isolati partendo dall'acuto di un violino per finire con un intero complesso orchestrale a pieno volume. Lo schermo si scoprì di nuovo per mostrarci il Giardino dei Cipressi in Florida popolato di belle ragazze in costume da bagno e percorso in ogni senso da motoscafi velocissimi e ricamato dalle eleganti evoluzioni di campioni di sci acquatico. A questa lunga sequenza (circa 30 minuti) seguì una esauriente ed interessante illustrazione delle cose notevoli di tutta l'America riprese in una continua carellata fatta da un aereo in volo che audacemente si infilava nelle gole delle montagne e passava sotto il ponte della baia di San Francisco. Il tutto commentato da un coro che cantava « America the beautiful ».

Qualche sera più tardi, dopo aver regolarmente prenotato il biglietto, ho potuto sedermi nel centro della platea e ad una distanza giusta dallo schermo per avere una buona visione della scena proiettata. Naturalmente l'effetto era molto migliore rispetto alla volta precedente e, per quanto lo spettacolo mi fosse già noto in ogni sua parte, ho avuto modo di apprezzare la perfetta riuscita di qualche scena particolarmente efficace.

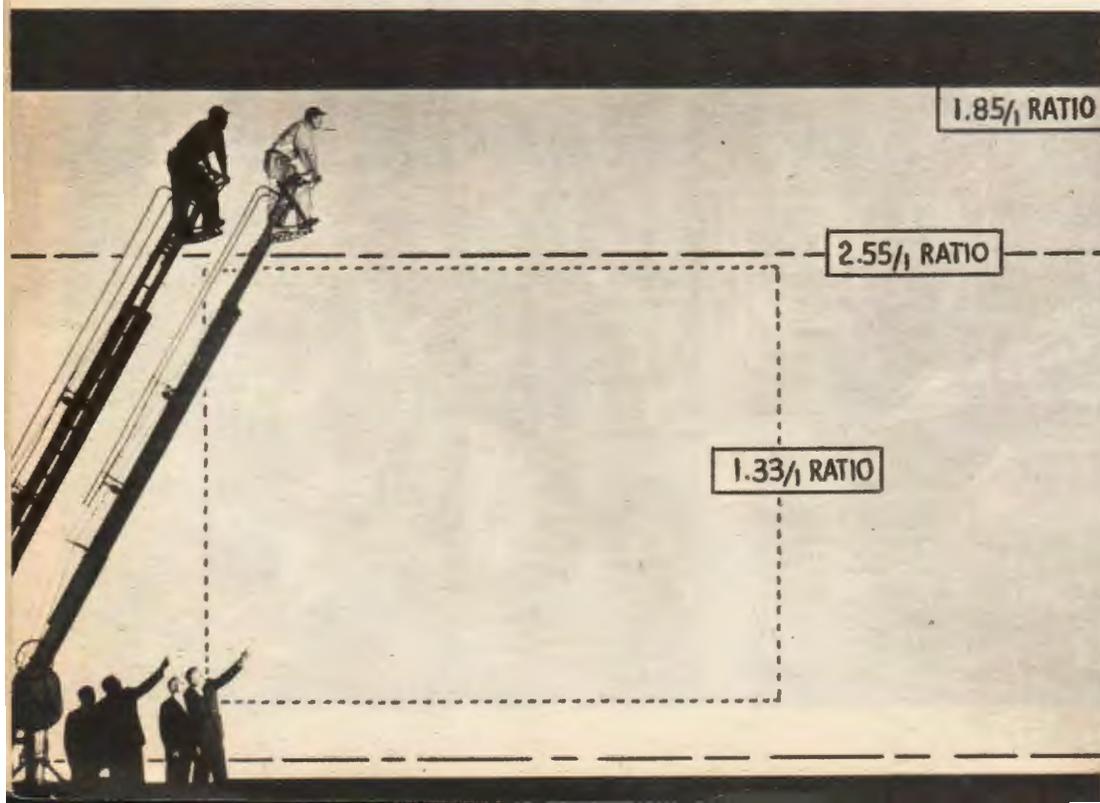
Da un punto di vista tecnico il Cinerama per quanto riguarda la parte visiva, è ancora una soluzione di carattere sperimentale. Infatti la giustapposizione delle tre scene proiettate non è perfetta e a causa anche della differenza di stampa delle tre pellicole si sentono sullo schermo tre zone di colore diverso con la conseguenza di perdere immediatamente la sensazione di essere di fronte ad un orizzonte vero. Alcune riprese della Laguna di Venezia erano fastidiose, a vedersi, per una eccessiva curvatura della linea di orizzonte dovuta probabilmente ad un punto di ripresa non esattamente calcolato. Lo stesso dicasi per alcune scene riprese dall'aereo in volo.

A parte l'evidente struttura tripartita dell'immagine proiettata sullo schermo si è immediatamente colpiti dalla straordinaria nitidezza della visione. Infatti, essendo tre le pellicole proiettate, per coprire tutta la superficie dello schermo, ognuna di esse è sottoposta praticamente ad un ingrandimento eguale a quello richiesto per una normale proiezione su schermo standard, senza contare il fatto che i fotogrammi del Cinerama hanno una altezza corrispondente ad una volta e mezza quella del normale fotogramma sonoro (sei perforazioni invece di quattro). Questa maggiore dimensione dell'immagine fotografata consente di avere una proiezione molto nitida in ogni dettaglio tanto da dare con l'aiuto del colore l'illusione della profondità della scena.

Credo che il Cinerama, nonostante il continuo successo presso il pubblico finirà col restare una semplice curiosità tecnica ed è sintomatico il fatto che non sia stata ancora prodotta un film con questo sistema di ripresa. Anche il nuovo programma, attualmente in fase di realizzazione, sarà costituito soltanto da scene a carattere documentario riprese in giro per il mondo.

Non tutti sanno che il Cinerama è derivato da una speciale attrezzatura bellica inventata dal signor Fred Waller per allenare i mitraglieri dell'aviazione a difendersi dagli attacchi nemici e utilizzato in America nel corso dell'ultima guerra. Per mezzo di cinque proiettori cinematografici sincronizzati e diretti sopra uno schermo a superficie sferica si dava all'allievo mitragliere l'impressione realistica dell'aereo nemico che si avvicinava per colpire. Una mitraglia elettronica registrava la precisione di tiro dell'allievo e la sua attitudine a difendersi.

Le misure dello schermo panoramico per il VistaVision raffrontate con quelle dello schermo normale e dello schermo panoramico per il Cinemascope.





(Sopra) un bozzetto per La carica del Khyber di Henry King, film in Cinemascope; (in basso) Lily St. Cyr, che le riviste semipornografiche americane definiscono "la più eccitante ragazza del mondo", costituisce l'attrazione dello Striporama, una derivazione del Cinerama, basata su esibizioni di spogliarello.

Occorre riconoscere al Cinerama il merito di avere abolito per primo i confini del normale schermo al quale il cinema ci ha abituato fin dalla sua nascita e di avere soprattutto dimostrata l'efficienza spettacolare della visione cinematografica a orizzonte semicircolare.

Penso che il Cinemascope, intendendo con questo nome il nuovo tipo di proiezione cinematografica su schermi molto grandi e di lunghezza pari a circa due volte e mezza l'altezza, sia un rinnovamento dello spettacolo cinematografico di importanza paragonabile a quello del sonoro e del colore.

Nei cinema di New York lo schermo, per quanto allungato, è sempre di dimensioni tali da riempire con la sua altezza il campo visivo dello spettatore che in tal modo non ha più l'impressione di vedere una immagine ridotta ad una striscia. Al Rodio City Music Hall, il più grande cinema del mondo, è stato recentemente installato uno schermo che ha l'altezza di 10 metri per una lunghezza di circa 25.

La semplicità del mezzo tecnico necessario per poter effettuare le riprese e le proiezioni in Cinemascope, consistente in un obiettivo speciale che contiene già incorporata una lente anamorfica, ne renderà sempre più facile la diffusione come è dimostrato dal numero crescente delle sale cinematografiche già trasformate e calcolabili attualmente a circa duemila nei soli Stati Uniti.

Quello che più mi colpisce nei cinema di New York è la perfetta qualità della proiezione sui grandi schermi del Cinemascope e il risultato è notevolmente migliore di quanto avevo avuto occasione di vedere a Roma. Altrettanto non può invece dirsi circa la qualità artistica dei film presentati fino ad oggi. Infatti il nuovo mezzo tecnico è stato sfruttato soltanto come curiosità e nessun regista ha ancora tentato di utilizzare il nuovo formato dell'immagine per darci uno spettacolo più efficace, artisticamente parlando, di quelli ai quali siamo abituati.

Una diretta conseguenza del successo del Cinerama è uno spettacolo cinematografico che un produttore in vena di far quattrini ha battezzato "Striporama". La novità tecnica consiste nel presentare, a colori, una serie di spogliarelli singoli e collettivi di ragazze, ambientati in strani harem cinematografici. Tra le altre figura anche Lily Saint Cyr ritenuta una vera celebrità in questo genere. E' superfluo dire che lo spettacolo ha molto successo e che le proiezioni sono sempre molto affollate. E' incomprensibile il fatto che questi film abbiano potuto evitare i rigori della censura giudicata piuttosto severa in fatto di morale. Tanto più che molte fotografie a colori in grandezza naturale, esposte all'ingresso del cinema, dicono chiaramente di quale genere sia lo spettacolo.

Anche a New York, in attesa di trasformarsi per il Cinemascope, molti cinema si sono attrezzati con i cosiddetti "schermi panoramici" di dimensioni molto grandi, ma la scadente qualità dell'immagine proiettata ha sollevato molte critiche negli spettatori americani

(sempre molto esigenti per quanto riguarda la parte tecnica) e di conseguenza alcune Case produttrici si sono date a studiare il modo migliore per proiettare anche su schermi molto grandi i film realizzati con la tecnica consueta.

E' nato così il "Vistavision" ad opera dei tecnici della Paramount. Anche la M.G.M. sta lavorando ad un sistema chiamato "Todd-AO". La novità tecnica del Vistavision consiste in una maggiore dimensione dell'immagine registrata sul negativo. Non volendo aumentare per ragioni di praticità la larghezza del normale film di 35 mm questo viene fatto scorrere orizzontalmente, in una speciale macchina da presa, invece che verticalmente ed il fotogramma ha una superficie due volte e mezza più grande di quella del fotogramma standard. Con una apposita stampatrice ottica si riducono questi fotogrammi negativi, più grandi, alle solite dimensioni e si riportano nella giusta posizione rispetto al film in modo che il positivo così ottenuto non differisca dal normale altro che per una maggiore nitidezza. Il nuovo fotogramma ha le dimensioni necessarie per essere proiettato nel rapporto 1:1,85 senza dover tagliare nessuna parte dell'immagine. Le prove pratiche hanno dato buon esito ed il sistema è già stato adottato per la produzione di alcuni film molto importanti. Per comprendere perché con questo sistema si riesca ad avere una immagine più nitida di quella ottenuta con i mezzi consueti basta pensare che il fatto di avere una immagine negativa circa due volte e mezza più grande corrisponde in pratica ad avere rimpicciolita la grana del film negativo nella stessa misura. A maggiore finezza di grana corrisponde maggiore possibilità d'ingrandimento e quindi maggiore nitidezza della proiezione. Non bisogna dimenticare che il Vistavision non può dare immagini che abbiano un angolo di ripresa grande come quello del Cinemascope. Serve soltanto per poter proiettare, con un risultato migliore, su schermi panoramici molto grandi, i nuovi film che saranno realizzati con la speciale macchina da presa.

Queste le novità tecniche che stanno riportando il pubblico verso lo spettacolo cinematografico ai danni della televisione. Credo che ciò sia dovuto anche al fatto che la televisione ha già un po' saturato i suoi spettatori. A parte le trasmissioni di attualità e soprattutto quelle politiche, seguite da tutti gli americani, per il resto gli spettacoli non presentano niente di eccezionale. Pubblicità a ritmo continuo e film vecchi di molti anni. Quelli girati appositamente per la televisione sono in genere drammi western o polizieschi e la loro realizzazione cinematografica è ben lungi dall'essere perfetta. Anche la televisione a colori, già risolta sul piano tecnico, avrà una diffusione molto lenta a causa dell'elevato costo dell'apparecchio ricevente. (Da seicento a mille dollari!). Nei bar non mi è mai capitato di vedere molta gente intenta a seguire lo spettacolo televisivo. In un grande locale del centro di Broadway la televisione è stata sostituita da un nastro

luminoso, scorrevole, alto circa una settantina di centimetri e lungo una diecina di metri, cioè quanto l'intero banco del bar, sul quale sono disegnate delle vignette umoristiche con battute di spirito. La serie è piuttosto lunga e occorre un certo tempo per vederla sfilare tutta. Naturalmente le vignette vengono sostituite a intervalli regolari di tempo.

La crisi del cinema americano è stata provocata, a mio giudizio, più dalla scadente qualità dei soggetti che non dalla insufficienza tecnica del mezzo cinematografico. Lo dimostra il fatto che, nonostante il successo del Cinerama e dei numerosi film Cinemascope, in regolare programmazione, il pubblico continua ad affollare le sale dove vengono proiettati film come Giorni perduti e I migliori anni della nostra vita, rieditati in questi giorni. Senza contare lo strepitoso successo del film From Here to Eternity, girato in bianco e nero e con la consueta tecnica cinematografica.

PIERO PORTALUPI



DAI RAGAZZI DI MARY FIELD AL PADRE BROWN DI ALEC GUINNESS

Ogni anno, al Festival di Venezia, vengono proiettati davanti ad un vasto ed attento pubblico vari films inglesi prodotti appositamente per i ragazzi. Come ben sapete, l'iniziatrice di quest'opera è Mary Field, direttrice dell'organizzazione conosciuta sotto il nome di "Children's Film Foundation", una società senza fini di lucro il cui solo scopo è la produzione di films per ragazzi, e che è finanziata da un fondo accantonato dallo Stato con i proventi di quella tassa sullo spettacolo che va a beneficio dei produttori inglesi.

Vorrei ora parlarvi di un esperimento intrapreso da Miss Field fuori dell'ambito della fondazione suddetta. Il finanziamento per questa iniziativa venne fatto dal Carnegie Trust, e la British Film Academy (l'ente dei produttori cinematografici britannici del quale sono il direttore) agì in qualità di organo amministrativo. L'idea di Miss Field era di promuovere un'accurata inchiesta (la prima del genere) circa le effettive reazioni dei ragazzi nei confronti di certi punti base della tecnica e della presentazione cinematografiche: punti che noi adulti tendiamo ormai ad accettare per buoni e per giusti senza obiezione alcuna. I risultati ottenuti dovranno servire, secondo gli sperimentatori, come guida ai produttori di films per ragazzi. Difatti, per quanto si sia restii ad ammettere l'esistenza di regole fisse per la realizzazione di un buon film, rimane il fatto che la lunga tradizione nella storia della produzione ha portato al cristallizzarsi di certi luoghi comuni (buoni o cattivi) che vengono ormai considerati come normali dagli spettatori adulti. Alludo alle convenzioni nell'uso del commento musicale, per esempio, oppure convenzioni riguardanti il ritmo dell'azione, ed ancora metodi standard per prestabilire uno stato di tensione, uso di lunghe parti di dialogo fra i vari punti di tensione di un'emozionante azione visiva, e così via. La Field, negli ultimi dieci anni, si è occupata prevalentemente del cinema per ragazzi dai sette ai dodici anni, ed ha notato, fra l'altro, che talune forme convenzionali di narrazione annoiano i giovani spettatori, e rendono disattento ed impaziente un pubblico che, per natura, è capace di profondo interessamento, e che può essere emozionato ed attratto sia da films drammatici che da documentari.

Il problema era quello di scoprire il modo di presentazione più adatto per i ragazzi, "modo" da assumere quindi come tecnica normale in questa produzione specializzata.

In pratica Miss Field fece scattare delle fotografie infrarosse su gruppi scelti

di ragazzi, cogliendoli in determinati momenti chiave durante la proiezione di certe pellicole. Di tali films, alcuni erano stati girati appositamente per ragazzi; altri, sebbene in origine per adulti, furono giudicati adatti per la visione di un pubblico composto esclusivamente da giovani. Lo studio delle reazioni fotografiche su una scala comparativa faceva parte del programma di Miss Field, e perciò lo stesso sondaggio venne ripetuto su elementi di diversa condizione sociale, ed in differenti regioni inglesi.

La relazione di questo studio viene ora pubblicata a cura del comitato esecutivo del Carnegie Trust, e ci troviamo di fronte ad una vera e propria esposizione fotografica, raccolta in volume insieme al commento steso da Mary Field e dai suoi collaboratori. In parole povere, è stato accertato che i ragazzi non reagiscono favorevolmente ai titoli di testa; ciò che essi vogliono è che l'azione cominci subito, sì che la loro attenzione sia immediatamente assorbita. Non gradiscono nemmeno i lunghi squarci di dialogo che non vengano accompagnati dal movimento, e mentre la conversazione fra adulti è considerata noiosa, il dialogo fra ragazzi è accolto con molto maggiore interesse. Il commento musicale ha un certo effetto favorevole solo sui ragazzi appartenenti ad uno strato sociale più elevato, mentre invece tutti quanti sono sensibili allo stimolo della fotografia a colori e, in misura minore però, alla pura bellezza della composizione a colori. Ciò che i ragazzi preferiscono, comunque, è il movimento, e non la bellezza statica della composizione scenica. Essi sono anche favorevolmente colpiti dalla rappresentazione cinematografica di scene familiari al loro ambiente, molto più di quanto non avvenga per le scene di intonazione fantastica. I più piccoli, poi, tendono ad imitare i gesti dei personaggi che riescano loro simpatici.

I primi piani interessano maggiormente i ragazzi aventi buona educazione e intelligenza che non quelli intellettualmente meno dotati. I giovani spettatori provenienti da zone agricole o minerarie sono in genere più pazienti di quelli di città verso il ritmo e lo sviluppo del film. Allo stesso modo, i ragazzi abitanti nei piccoli centri sono più facilmente turbati da primi piani mostranti coltelli e sangue, che non i "dritti" dei maggiori centri urbani. Il sondaggio di Mary Field ha stabilito un "tipo" d'indagine che potrebbe essere proficuamente sviluppato. Penso che varrebbe la pena di effettuare un piccolo esperimento sulle reazioni degli spettatori, usando però la cinemato-

grafia in luogo della fotografia. Infatti, l'espressione colta in una fase isolata di movimento dal freddo obiettivo può soltanto "suggerire" quella varietà di emozioni potenziali che solo la continuità è in grado di svelare. C'è molto da imparare, ad ogni modo, da questa relazione, non soltanto da parte dei produttori inglesi e stranieri, ma anche da tutti coloro che si interessano al modo con cui i nostri ragazzi reagiscono alla grande forma di spettacolo della quale essi vengono così abbondantemente riforniti.

*

Penso che ci si dovrebbe ricordare più spesso che i films "brevis" prodotti in Inghilterra sono tuttora fiorenti, anche se certamente in modo abbastanza diverso da quello dei giorni in cui (vent'anni fa) cominciammo a creare la nostra fama internazionale per i documentari. A quel tempo la maggior parte dei films era l'efficace rappresentazione di soggetti "sociali": problemi sulla sanità, sull'alimentazione, sugli alloggi, sull'industria e sulla mano d'opera. Fra essi vi furono documentari che trattavano da un punto di vista strettamente tecnico soggetti scientifici, meccanici ed agricoli: un ramo di produzione che collegava direttamente il cinema all'istruzione ed alla ricerca. La seconda forma di produzione è quella che ha largamente sostituito la prima nell'attuale produzione dei films "brevis" inglesi, unitamente alle opere destinate alla pubblicità di prodotti commerciali; anche questi, di solito, impostati in base ad un punto di vista tecnico.

Ogni anno assisto alla selezione dei films "brevis" che ci rappresentano ai vari festival tenuti all'estero, particolarmente a quello di Venezia. Vorrei accennare ad alcuni fra i più interessanti di tali lavori che invieremo all'estero quest'anno, tenendo presente che la nostra produzione annua totale è di circa duecento opere.

Sono stati realizzati diversi documentari a colori sulla visita della Regina alle isole australiane, e uno di essi, in Cinemascope, costituisce a parer mio la migliore dimostrazione data finora sulle possibilità spettacolari di questo procedimento. Si è parlato a suo tempo dei films di lunghezza normale, ma vorrei ora accennare ad uno dei più brevi: al grazioso ed umano racconto (opera della British Pathe) sulla visita non protocolare fatta dalla Regina e dal marito alle Figi ed a Tonga, le Isole degli Amici. Siamo franchi: documentari di questo genere possono diventare monotoni e fastidiosi qualora i registi non vi intro-

ducano una qualche nota di intimo interesse umano. Un'atmosfera delicata e personale venne creata nel film anzidetto dal modo con cui esso s'accostava ai reali protagonisti. Un tocco poetico pressoché simile ha reso meno pesante la presentazione di alcuni bei films a colori sul paesaggio inglese realizzati dal reparto cinematografico della British Transport Commission, l'organo statale dei trasporti. Essi sono, come intenzione, films a carattere turistico; tuttavia la bellezza dell'Inghilterra viene mostrata in modo tale da avvicinare lo spettatore, sia esso inglese o straniero. I migliori fra tali lavori raggiungono il loro scopo valendosi di un amore davvero poetico per la ricca vita e l'antica tradizione del nostro paese. Alcuni dei films commissionati negli anni recenti da case industriali hanno portato sullo schermo un nuovo genere artistico sotto la veste di cartoni animati. Vedasi ad esempio la storia elegante e spiritosa del volo, realizzata da John Halas: *Power to Fly* ("Capacità di volare"), un film girato l'anno scorso sotto gli auspici di una compagnia petrolifera. Un altro film, *The Thursday's Children* ("I ragazzi del giovedì") è un documentario magnificamente studiato sull'educazione dei sordi. Il titolo di "ragazzi del giovedì" è tratto da un'antica poesia inglese nella quale si dice che i bimbi nati di giovedì dovranno "andare lontano". E' un film davvero commovente, che spiega i lunghi e pazienti sforzi richiesti sia all'insegnante che al ragazzo per dare alle vittime della sordità totale un'approssimativa normalità di parola e di intelletto.

Ci sono poi i nuovi films sulle arti visive, due dei quali, fra l'altro, girati dalla Television Films Unit della B.B.C., un reparto che produce films appositamente per la televisione. Il primo di essi, riguardante l'opera dello scultore Henry Moore, ha già vinto un premio al Festival di Venezia; ed ora se ne sono realizzati altri due, ognuno dei quali tratta dettagliatamente l'opera dei pittori Graham Sutherland e Walter Sickert, che hanno entrambi collaborato personalmente alla produzione. Il migliore fra i nuovi films artistici è quello prodotto da Basil Wright sui disegni di Leonardo da Vinci. Questo, per me, è il film "breve" più rappresentativo dell'annata.

★

Durante questo mese sono apparsi due films di lunghezza normale aventi qualche merito: uno sul tipico sport inglese dell'ippica, e l'altro ("tanto diverso!", penserete) tratto dai racconti di G. K. Chesterton su Padre Brown, il prete cattolico la cui sola particolarità è il connubio fra l'attività di investigatore criminale e quelle della cura delle anime.

Il film sulle corse dei cavalli si intitola *The Rainbow Jacket* ("Giubba Arcobaleno") a motivo delle giubbe variopinte indossate dai fantini. E' il primo film

che mostri l'intero sistema della procedura ippica inglese, descritta dall'angolo visivo delle scuderie e dei fantini stessi, la maggior parte dei quali cominciano il loro mestiere da ragazzi (il vincitore del Derby di quest'anno era montato da un giovane di soli 18 anni). *The Rainbow Jacket* è la storia di un ragazzino appena uscito da scuola che è preso sotto la protezione di un ex fantino, ed impara da questi ad andare a cavallo. Dopo aver lavorato nelle stalle il ragazzo avrà l'occasione di diventare un fantino egli stesso.

Il film appaga un'antica ambizione del noto commediografo e sceneggiatore inglese T.E.B. Clarke [autore dei soggetti di *Passport to Pimlico* e di *The Lavender Hill Mob* (L'incredibile avventura di Mr. Holland) fra l'altro]: quella di scrivere il soggetto per un film serio sulle corse dei cavalli, il suo passatempo preferito. Egli ha realizzato un melodramma sentimentale che cerca di essere, al tempo stesso, commovente per la storia del ragazzo che sogna di diventare fantino, ed avvincente per lo sfondo documentaristico. Dopo aver visto il film si hanno dei concetti ben chiari sull'ippica e sulle emozioni che essa suscita. *The Rainbow Jacket* è a colori; la maggior parte degli esterni è stata girata negli ippodromi di Newmarket, Epsom, Sandown Park e Doncaster. Gli Ealing Studios acquistarono appositamente dei cavalli di razza per fare gli "attori" nel film, e Edward Underdown, che interpreta la parte del capo-allenatore, fu uno dei consulenti della produzione, poiché si dà il caso che egli sia un apprezzato fantino dilettante nei momenti che la carriera artistica gli lascia liberi. Le più belle inquadrature del film sono quelle sull'allenamento dei cavalli nella luce dell'alba della campagna inglese. Comunque, la storia che Clarke ha sovrapposto a questa eccellente pittura delle scuderie e delle corse è un po' troppo melodrammatica per i miei gusti. In quasi tutte le corse descritte durante il film i due fantini protagonisti, uomo e ragazzo, si abbandonano a quella specie di gioco disonesto che va sotto il nome tecnico di "trattenuta del cavallo" e che ha lo scopo di far sì che il proprio animale non vinca. Sarebbe un vero peccato, penso, se si dovesse credere che un tale sistema di agire sia così comune fra i fantini inglesi!

Father Brown è un film curioso: sembra un'allegoria più che un'opera drammatica. Esso si avvale del talento di due personalità notevoli: quelle dell'attore Alec Guinness e del regista Robert Hamer, i films dei quali presentano una serie di variazioni ed una fantasia davvero notevoli [*It Always Rains on Sunday*, *Kind Hearts and Coronets* (Sangue blu), e *The Long Memory*]. Alec Guinness è un attore specializzato in parti brillanti che ha una sensibile tendenza verso la commedia, e nelle vesti di Padre Brown



Tre reazioni di ragazzi colte durante la proiezione di un film avventuroso ad essi dedicato, Bush Christmas.

aprofitta di tutte le occasioni per creare un personaggio teatrale eccentrico ma sensibile. Il prete cattolico di Chesterton è convinto che il delitto sia una malattia dell'anima, e che il suo compito sia non solo quello di curarlo, ma anche di comprenderlo. Egli è affascinato dalla natura e dalla tecnica del crimine, e se non fosse per la grazia divina diventerebbe egli stesso un esperto criminale! I suoi soci della malavita sono un ingombro per la Chiesa; tuttavia i suoi successi sono notevoli: sembra proprio che la sua parrocchia sia piena di criminali pentiti.

Il film si concentra sui rapporti di Padre Brown con un certo Monsieur Flambeau, artista francese della malavita, maestro in travestimenti ed amatore di tesori aventi valore inestimabile che egli trafuga da collezioni pubbliche e private. Per quanto mi riguarda, tuttavia, è questo un personaggio al quale non posso proprio credere, a differenza di quanto avviene per il sacerdote interpretato

(Segue in III di copertina)

I QUOTIDIANI E LA CRITICA

PARLANO I DIRETTORI

III

DOMANDE

- 1) Quale funzione lei ritiene debba attribuirsi alla critica cinematografica sui quotidiani?
- 2) Come è determinato sul suo giornale lo spazio concesso alla critica cinematografica?
- 3) Oltre alle recensioni quotidiane, quale altro spazio viene concesso dal suo giornale alla trattazione di argomenti e problemi cinematografici?
- 4) Quali sono le reazioni del pubblico?
- 5) Quali i rapporti con la pubblicità cinematografica?
- 6) Secondo quale criterio è stato scelto il critico cinematografico del suo giornale?

RISPOSTE

1. - Prima di tutto una funzione informativa (è infatti sull'informazione che si basa essenzialmente il giornale moderno). Ma, non vengono trascurati possibili valori educativi. È innegabile che il cinema ha un peso determinante sulla formazione intellettuale e morale dell'italiano medio. Il quotidiano deve perciò saper indirizzare il suo pubblico, affinandone il gusto e portandolo ad apprezzare maggiormente quei film, purtroppo assai poco numerosi, ricchi di significati morali, educativi e, perché no, politici.

2. - In base all'importanza che il nostro critico cinematografico ritiene dover dare al film preso in esame: così se il normale filmetto viene spesso recensito in poche righe, per opere comunque interessanti si concedono anche parecchie colonne, permettendo al critico di riparlare anche dopo alcuni giorni. Di qui il peso maggiore che viene dato al cinema italiano, e perché esso si è ormai imposto presso il pubblico migliore, e perché nei film italiani esistono spesso contenuti artistici e sociali meritevoli di discussione. Si aggiunga che la stampa italiana tende a collaborare con l'industria cinematografica nazionale con suggerimenti, segnalazioni, polemiche che la fanno più o meno direttamente, partecipe alla produzione. Naturalmente non lesiniamo lo spazio a un film straniero altrettanto degno d'interesse.

3. - Il mio giornale pubblica quotidianamente una pagina informativa sullo spettacolo comprendente fra l'altro, una rubrica, cineselezione, che vuole essere una guida ragionata ai film in programmazione nella città. Inoltre, 8-10 volte al mese, pubblichiamo in terza pagina articoli di carattere cinematografico, soprattutto corrispondenze da Roma e dall'estero sui film in lavorazione e su problemi di attualità.

4. - Il quotidiano non ha col suo lettore quei contatti diretti che hanno, per esempio, i settimanali. È raro che i lettori ci scrivano su argomenti cinematografici; quando lo fanno è per disapprovare quanto scrive il nostro critico o per lamentarsi dei tagli che la censura o il noleggino impongono a certi film in periferia. Tuttavia ho motivo di ritenere che il pubblico segua la critica assai di più di quanto non si creda: è recente il caso di *La spiaggia*, film al quale la casa produttrice non credeva e che, grazie al pieno appoggio della critica, in particolare di quella milanese, ottenne invece un successo inaspettato.

5. - Non esistono contatti diretti fra l'amministrazione del giornale e le case di produzione. Noi riceviamo tutta la pubblicità dalla S.P.I. riservandoci, se mai, di rifiutarla per film troppo in contrasto con la linea del nostro giornale. Esistono poi una pubblicità indiretta (pubblicazione di fotografie di attori, notizie sugli stessi) che fa parte del normale servizio d'informazione di ogni quotidiano e una pubblicità redazionale consistente nel lancio che, d'accordo col giudizio del critico, può essere fatto per film di particolare importanza.

6. - Ho scelto il mio attuale critico cinematografico, Tommaso Giglio, perché lo ritengo uomo di cultura fornito di sufficiente preparazione specifica. A mio parere per un quotidiano al critico cinematografico puro, quello che si occupa solo di cinema e soprattutto di letteratura, le arti figurative e il momento storico che il paese sta attraversando, nelle sue costanti e nei suoi profondi rivolgimenti, che sappia cioè collegare il cinema con gli altri fenomeni culturali e sociali del nostro tempo.

CORRADO DE VITA
direttore di *Milano-sera*

★

1. - I lettori di un quotidiano politico qual'è quello che io dirigo, data la loro appartenenza alle categorie meno abbienti (operai, contadini, artigiani, ecc.) e dati gli elevati prezzi d'ingresso delle sale di prima visione, nella maggioranza non sono certo assidui frequentatori di queste ultime. Pertanto, va da sé che la funzione *informativa* delle critiche cinematografiche che noi pubblichiamo, riferendosi esse alle prime visioni, è secondaria, indiretta. Ma anche a prescindere da ciò, noi tendiamo soprattutto a una critica *formativa* del gusto del lettore, affinché essa lo aiuti a decidere sulla scelta del film da vedere e ad esprimere un giudizio personale sul film già visto.

2. - Compatibilmente con le esigenze solite di un quotidiano politico, usiamo mettere a disposizione del critico cinematografico tutto lo spazio di cui abbisogna. In particolare, agli avvenimenti e alla produzione del cinema italiano cerchiamo di dare il massimo rilievo, convinti come siamo della necessità di individuare, segnalare e incoraggiare le iniziative e i progetti più seri.

3. - *L'Avanti!* di Milano ha una regolare rubrica ("Cinemondo") nella quale i principali avvenimenti di carattere cinematografico trovano un riflesso e un commento (critico o polemico, a seconda dei casi). Inoltre, la terza pagina ospita di frequente articoli d'argomento cinematografico.

4. - La critica cinematografica non può influire in maniera determinante sull'esito commerciale dei film, generalmente parlando, ma può controbilanciare le suggestioni della pubblicità in più o meno grande misura. Tuttavia, la critica cinematografica di un giornale politico (non parlo solo del nostro) può ottenere, molte volte, risultati soddisfacenti. Il cinema italiano neorealista, per fare un esempio, è stato valorizzato dalla critica della stampa democratica. Del resto, i nostri lettori leggono con molta attenzione la rubrica di critica cinematografica, com'è provato dalle lettere di plauso o di dissenso che spesso riceviamo.

5. - Come Le ho detto rispondendo alla prima domanda, non è certo tra gli assidui frequentatori delle "prime" che un giornale come il nostro conta il maggior numero di lettori. È abbastanza logico, pertanto, che la concessionaria della pubblicità preferisca pubblicare gli annunci delle sale di prima visione su altri quotidiani. Viceversa, è facile vedere sul nostro giornale la pubblicità delle sale di seconda visione, situate in zone dove la diffusione dell'*Avanti!* è assai maggiore.

6. - Il critico cinematografico di un giornale come il nostro, oltre che essere uomo di solida preparazione culturale e politica, deve saper esprimere le proprie opinioni in materia con semplicità e chiarezza, tenendo presente che si rivolge a un pubblico popolare e non certo specializzato. L'attuale titolare della rubrica è Corrado Terzi, che svolge questa mansione dai primi del giugno scorso ed ha sostituito Luigi Fossati, il suo predecessore ora trasferito ad altro incarico.

CARLO COLOMBO
vicedirettore responsabile
dell'*Avanti!* di Milano

CHI È? DEI CRITICI ITALIANI

II



GAETANO CARANCINI (*La voce repubblicana*) - Nato a Recanati il 5 ottobre 1910. È laureato in lettere. Ha iniziato la sua attività giornalistica nel 1931 quale *vice* cinematografico e teatrale de *L'Impero d'Italia* e poi, sempre come *vice* cinematografico, de *Il popolo di Roma*. Nel 1935 fu incaricato della critica cinematografica e successivamente di quella teatrale presso *Il piccolo*. In seguito, è stato inviato speciale de *Il giornale d'Italia*. Dopo la guerra è stato collaboratore di *Cosmopolita*, redattore di *Domenica*, direttore di *Star* e de *La Caravella*. Socio fondatore del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici, ha fatto parte, a più riprese, del Consiglio Direttivo di tale organismo e della giuria per l'assegnazione dei "Nastri d'argento". È stato membro del Consiglio Direttivo della Federazione Nazionale Circoli del Cinema e del Circolo Romano del Cinema. Ha fatto parte della giuria per i documentari della Mostra

d'Arte Cinematografica di Venezia dalla ripresa del dopoguerra fino al 1952. Nel 1953 è stato chiamato a far parte della giuria per i lungometraggi. Per due anni ha rappresentato il Sindacato Giornalisti Cinematografici in seno al Comitato Tecnico per la Cinematografia. Ha collaborato a molte pubblicazioni cinematografiche tra cui *Cinema, Bianco e nero, L'eco del cinema*. È autore, con Flavia Paulon, della filmografia contenuta nel volume antologico *Vent'anni di cinema a Venezia*. Ha collaborato al volume, pure antologico, *Cinema italiano, oggi*. È stato critico teatrale de *La voce repubblicana*. È redattore-capo del film giornale di attualità *Mondo libero*.



GABRIELLA SMITH (*Il Paese*) - Nata a Roma il 16-5-1925. Studi classici. Ha iniziato la sua attività giornalistica nel 1946 presso il *Momento-Sera*. In seguito è passata al quotidiano *La Repubblica*. Attualmente è titolare della rubrica cinematografica de *Il Paese*. Collabora a riviste di cultura. Dipinge e presto ha intenzione di esporre. Lavora per case editoriali con traduzioni.

SGANCIAMO VENEZIA DALLA BUROCRAZIA

Ho letto con interesse quanto ha scritto Mario Gromo sul n. 135 di *Cinema* a proposito della Mostra di Venezia. Tutte le persone ragionevoli penso che debbano essere d'accordo con lui, particolarmente chi, come me, ha seguito la Mostra fin dai suoi primi e ottimi inizi. Queste cose, del resto, si son dette (limitazione dei premi, giuria internazionale di veri critici cinematografici, severa selezione dei film ammessi ecc.) parecchie volte e da molto tempo: purtroppo non hanno sortito nessun effetto e son rimaste lettere morte come le grida di manzoniana memoria.

Allora? Allora mi sembra che il problema consista nel vedere in quale modo si possano attuare così buoni propositi.

A mio avviso la prima condizione indispensabile consistè nello sganciare la

Mostra di Venezia da qualsiasi interferenza di ordine politico e burocratico; occorre che essa non sia sotto nessuna forma appendice statale. Scriveva Flaubert a un'amica: «Ti sei accorta quanto è stupido lo Stato in fatto d'arte?» Sganciamo, dunque, una Mostra d'arte dalla stupidaggine.

Una seconda condizione è che chi si assume il gravoso compito di dirigere la Mostra e quanti vi portano direttamente — nella Giuria o nei Comitati di accettazione — il contributo della loro autorità, abbiano inanzi tutto il rispetto della loro persona, rifiutando ogni compromesso che menomi la dignità artistica della Mostra stessa.

Preme l'arte o il posto o l'incarico? Questo è il dilemma. Ma qui si potrebbe aggiungere con Amleto "Mori- re, dormire, forse anche sognare..."

LUIGI CHIARINI

I GIOVANI E IL CINEMA

I NOSTRI "J 3," SONO PIU' SAGGI

Informa Glauco Viuzzi che alcuni giovani "esistenzialisti" di Francia, sulle loro riviste di cinema, scrivono laboriose analisi estetiche su *King Kong* e *L'isola sconosciuta*, su *La furia di Tarzan* e *Jungle Jim*, ponendo questi lavori tra i migliori risultati dell'arte cinematografica; e conclude, com'è ovvio, pessimisticamente, sull'incoscienza morale e quindi estetica di quei rumosissimi dilettanti.

Ce n'è anche da noi, in abbondanza, di questi ragazzi; ma non appartengono alla vaga schiera degli esistenzialisti o come volete chiamarli, bensì alla categoria ben più vasta e riconoscibile e stabile, dei figli della piccola borghesia i quali frequentano l'università, hanno letto solo i *I promessi sposi* e la *La Gerusalemme liberata* perché era obbligo, e la sera, quando si recano al cinema, non vogliono affatto pensare. Evadono per programma, direi per conformazione fisiologica ereditata dall'ambiente. Vestono con estrema pulizia questo programma di evasione. E, gli onesti tra essi, i sinceri, i "puri", rifuggono, forse al pari degli esistenzialisti coetanei, da tutto quanto è "programmatico", schema di un cuore stantio e di cerebralismi ammuffiti, temono la cultura imposta al cinema come cultura *haut-cour* (ad esempio, le riduzioni delle opere di Shakespeare), gli amori spirituali, le graziose fanciulle che si innamorano dell'anima di uomini anziani.

Riducendo a concretezza fisica o avventurosa le vicende dello schermo, pensano di salvarsi dalla retorica dei padri che fremono ascoltando *La traviata*, e dalla falsa, sterile spiritualità di tanti pseudo intellettuali. Costoro sottoscriveranno a cuor leggero un'eventuale guerra futura? Non credo: sono cresciuti senza la cultura ed il concetto del superuomo nonostante i residui di civiltà passiva che i padri non hanno evitato di infondere loro. L'esteriore cinismo di adesso si tramuterà in indifferenza morale? Dobbiamo attendere an-

Anna Maria Sandri, Ferdinando Cappabianca ed Isabella Redi in Terza Liceo di Luciano Emmer: è, questo, uno dei film che si trovano al centro della discussione su "i giovani e il cinema". Il convenzionalismo che vi prevale ha lasciato insoddisfatta la maggior parte dei nostri ventenni.



cora qualche anno, per pronunciarci: aspettarli al varco del franamento degli ideali di gioventù, come reagiranno, come sapranno sopravvivere. La guerra trascorsa, tuttavia, non li ha privati della fiducia nella vita; né ottimisti né pessimisti, in linea generale, si sono irrobustiti nel contatto quotidiano col dare e l'avere dei processi storici, accreditati dagli esempi lontani o vicini.

Mai come oggi, comunque, i "giovani del cinema" sono stati tanto disincantati e sani, decisi nel ripudiare gli stimoli del decadentismo sentimentale, avallato, in casa nostra, dalla tradizione fascista e dannunziana, mai così forti e spesso superficiali nel negare l'esistenza dei "sublimi poeti", dei divini istrioni, della "paranoia" applicata all'arte, delle avventure insomma dove gli elementi della reale quotidianità non combacino con la circonferenza del loro mondo limitato ma robusto e anticonformista. A questo patto, siamo anche noi (fermandoci se mai al solo ambito del gusto) disposti a riconoscere la salute del cambio. Le Vlady di oggi ci capiscono perfettamente, sono fresche e al tempo stesso non c'è niente di brutto nel mondo che non conoscano; con loro si può discorrere e, portandole al cinema, non c'è pericolo che si mettano a piangere davanti a *Moulin Rouge* e credano all'esistenza di peripatetiche tanto cattive (e poco furbe) da apostrofare perfidamente i passanti sulle loro disgrazie fisiche; poiché queste cose si trovano solo nei libri di Maugham e oggi invece si legge Hemingway, Traven e magari si scopre Fitzgerald. Limitando il pensare e i drammi intimi e i "complessi" (a proposito: perché mai questi non attecchiscono, da noi?) al puro necessario, si pratica molto sport, si respira retorica collettiva negli stadi, non si prendono brutti esaurimenti nervosi nell'imminenza degli esami, si studia abbastanza e si vedono le cose in una prospettiva normalissima. Il livellamento della mentalità porta pertanto i giovani a non falsare il concetto della realtà. Far cinema quest'ultima non vuol dire contorcerla, impaludarla di estetismo, così come far jazz la musica e Freud il sesso significa veder chiaro in un loro mondo che si è impedito di guardare oltre se stesso, perché al di là si accampano le pericolose menzogne di cui hanno sperimentato, indirettamente, gli effetti. Questo, al di fuori del credo politico di quei giovani, al di fuori di snobismi culturali e di programmatici, appunto, ragionamenti sballati. Tale secondo noi la corrente "materiale" dell'odierna gioventù, che non intende essere schiava di vecchi conformismi, e insieme non intende trovarne uno nuovo, definitivo, per sé. In una sorta di asciutta negazione dei vecchi giudizi, oggi si cerca di vivere il più spontaneamente possibile.

Secondo interviste-lampo da noi condotte non soltanto per uso e consumo personali, abbiamo accertato che i registi italiani cari al pubblico giovanile, sono Emmer, De Santis, Fellini e Pietrangeli ma i primi due soprattutto. Per le lezioni

spregiudicate d' "amore", impartite dal primo, e per l'arguzia che impronta gli atteggiamenti e i gesti, pur costretti da un ambiente e da noti sentimenti, del secondo. Cayatte, con *Prima del diluvio* (abbiamo nomi e indirizzi alla mano, di giovani "modello"), ha fatto l'impressione di persona lontana dalla nostra sensibilità e dai nostri concreti interessi. Non si ruba per poter andare, una ragazza sola e quattro diciassetenni, in una remota isola del Pacifico e qui trascorrere lieti giorni, tra paesaggi al naturale di Gauguin e musicchette hawaiane proprio vere, lontani dalle guerre e dalle miserie di questo mondo. Da noi, e penso dappertutto, si evade con meno: con un bel film appunto, con idilli ed ammazamenti filmici, esperienze di cui parla, poco più sensatamente, anche Antonioni ne *I vinti*. Ma qui c'è un solo episodio vero, credibile ed artisticamente compiuto, ed è quello dello stranissimo tipo di giovanotto (trentenne o quasi, però) nato inglese, che è poi il punto limite della solitudine individuale, un caso isolatissimo e decisamente complicato, quindi non estendibile: ma il suo mondo materiale, le sue ragioni di esistenza ci sono descritti minutamente con acuta intelligenza, sì che riusciamo se non a comprenderlo perlomeno a seguirlo; gli altri invece restano "criminali" campati in aria, sia nel clima della cronaca che in quello letterario, e inoltre con esigenze troppo opache e incerte per poter specchiare limpidamente le storture insite nella mentalità giovanile dei nostri tempi.

Leggevo il caso del film di Cayatte, sul quale la stampa francese aveva sollevato tante polemiche: accadde realmente un atto analogo a quello presentato dal regista. Due giovani avevano ammazzato qualcuno allo scopo di impadronirsi di uno yacht su cui veleggiare verso le coste di un'isola beata ecc.; un bel programma lirico, che tuttavia non riuscì, i due furono accluffati ma non sembrarono soffrirne molto, sapevano forse da prima che il progetto era irrealizzabile. Gilelo avevano insegnato, quand'erano bambinetti, i film amari di Carné e Gremillon, adolescenti l'avevano appreso dalle canzoni di Prévert e proprio in quei giorni l'avranno visto estrinsecato in totale disgusto, in nausea definitiva ne *Le salaire de la peur* di Clouzot. Film di Cayatte e avvenimento di cronaca sono dunque sortiti da uno stesso terreno, che con ogni ragione possiamo definire mitico perché imparentato col quotidiano tarlo di una società, che ha roso e roso finché ha trovato in sé il cinismo e l'incoscienza di dire ciò che si crede la verità ed è invece la soluzione, fumettizzata a regola d'arte, del nostro male e di ciò che vorremmo fosse la sua avventurosa espressione.

I giovani hanno appreso che le sovrastrutture intellettuali creano i miti, e le guerre che ne conseguono danno sfogo alle crudeltà e agli odi di parte. Ma queste cose, i ragazzi di Cayatte non le capiscono con la loro testa; hanno bisogno della letteratura dozzinale propinata morbidamente da un loro amico ebreo, del grammofoono, delle riproduzioni di Gauguin e del cognac: hanno bisogno del paradiso.

Mica che i giovani si incontrino interamente nei liceali troppo contenti di Luciano Emmer, o coi giovani operai de *Le ragazze di Piazza di Spagna*, così bravi a domare i caratterini e le borghesi aspirazioni delle fidanzate; ma insomma questi film sono la prova del nove dei loro entusiasmi, delle loro esuberanze, del loro provvisori vagheggiamenti populisti, anche delle coscienze già abbozzate e in attesa del grande collaudo: coscienze come la maggior parte dei genitori hanno saputo, nella struttura fondamentale, onestamente plasmare, concedendo un margine agli estri e ai gusti della moderna età.

Un film sui giovani, appartenenti alla piccola e media borghesia che ancora bene e male costituiscono il nerbo della corrente "moralità", è purtroppo, dopo tanti appunti e proposte e soluzioni esteriori, da fare. Ma non vi sembra impresa difficile? Un film sui giovani e che piaccia ai giovani: un *Cronache di poveri amanti* che si svolga nel 1954; e anzitutto, non dimenticare: un film tutto raccontato. Finora Emmer, Castellani e gli altri hanno tastato il polso della buona fede, della conquista da parte loro, spontanee, di un modus vivendi più schietto e onesto di quel che non fosse, venti o trent'anni fa, per i già adulti.

Terza Liceo è dunque un film calcato su questa fiducia. La sua convenzionalità — giacché ne è pieno — non viene imposta ma acquistata al prezzo veritiero di una semplice umanità.

Come il cinema sa guidarci nei contatti con la realtà: ecco ciò che conviene discernere, con la nostra sensibilità. E coltivare perciò la nozione prima, vera ed universale dell'uomo, costituisce un problema di indubbia importanza, molto spesso tradito dal cinema sub specie aeternitatis, sot-

to l'apparenza di sentimenti che ci sono consigliati o imposti come sempre efficienti e che al contrario sviano gli interessi dei giovani, verso le limitazioni imposte all'uomo dal suo simile e dall'intera società.

Il paradosso di Tarzan, la sfrontatezza di talune affermazioni per cui *Ladri di biciclette* "annota", derivano proprio di qui. Ma da noi, fortunatamente, i J3 sono più saggi, più furbi, più "popolari" direi, degli "orizzontali" ragazzi di Cayatte.

GIUSEPPE TURRONI

Sembra aver ragione Chiarini: una pericolosa generalizzazione quella di Antonioni che voleva intitolare il suo film *I nostri figli*; ha ragione quando dice che se il problema di certa delinquenza giovanile merita attenzione, esso non è quello centrale della gioventù.

Ma proprio a questo punto sbaglia. (A questo punto come sintesi del suo pensiero). Sbaglia nell'esprimere un giudizio positivo complessivamente, sbaglia nell'esortazione ad una comprensione generica e globale dei giovani di oggi; e per una sola ragione che è al di fuori e al di sopra del giudizio che dà Chiarini: perché un problema generale dei giovani oggi non esiste, come non è esistito ieri. Il fatto è che spesso queste indagini in taluni strati o meglio settori della società (l'indagine di Chiarini, dico, come pure quella di Germl e degli altri di cui parlerò e di cui ha parlato Chiarini), nascono da osservazioni esteriori e del tutto superficiali; leggiamo sul giornale delitti mostruosi commessi da minorenni con freddezza e cinismo, e pretendiamo di trovare nello spirito di una generazione gli elementi primi che condussero alcuni "esponenti tipici di un tempo" a quel gesto. Cerchiamo di ritrovarli negli atteggiamenti più di moda, possiamo dire, in una sorta di gusti nuovi un po' incomprensibili, e non ci accorgiamo che non si tratta appunto che di moda.

Pure, l'osservazione di questi fatti, superficiale fin che si vuole, è abbastanza suggestiva da dar luogo ad una produzione varia e abbondante, da impegnare uomini di valore (che magari proprio qui finiscono per cadere), da dare origine a dibattiti aperti e proposti da persone di esperienza e di valore, come questa volta Chiarini, dibattiti che hanno un solo risultato sicuro riguardo al problema generale: quello di non portare alcun contributo al problema medesimo, se si tolgono dichiarazioni di giudizio del tutto gratuite e ingiustificate, per la ragione che, come ho detto, un problema generale non esiste.

Chiarini ha voluto portarci ad esempio alcun film "tra i più importanti": *Gioventù perduta*, *I vinti*, *Prima del diluvio*. Il primo e l'ultimo sono i film meno seri rispettivamente di Germl e di Cayatte. Per il primo si può dire che l'elemento veramente nocivo è la generalizzazione arbitraria di certo tipo di delinquenza inserita in una storia di adolescenti di una società non studiata e non meditata sufficientemente dal regista. Nonostante la generalizzazione il film non assume a valore polemico per la sua mancanza di forza. Il film di Cayatte invece, è un'accusa (come gli altri di questo regista), precisa e secondo lui documentata. Se non che è proprio il documento storico, fasullo, (un panico per la guerra in Corea, mai esistito) che tradisce le buone intenzioni del regista. Intenzioni del resto, così scoperte e meccanicamente inserite nella trama, che una volta venuto a mancare un pezzo della costruzione, tutto crolla.

I vinti, invece, merita un discorso più serio, se non altro perché è sempre serio parlare (seriamente) di Antonioni. *I vinti*, dicevo, perdonato l'autore per l'episodio italiano, analizza profondamente, esasperatamente, due episodi isolati; non vuole essere una sintesi, un giudizio (e sarebbe stato illogico, per questo, chiamarlo *I nostri figli*); l'episodio francese apparentemente più indicativo di un atteggiamento di quello inglese, non è meno morboso e patologico di questo; l'aver preso questi episodi dalla cronaca, costituisce i limiti del film; l'averne analizzato le cause e gli aspetti ne costituisce il valore. Ma per carità togliamoci dal concetto di una pretesa sintesi poetica anche se a questo può indurci l'intenzione dell'autore relativamente al titolo o la stessa prefazione, per così dire, del film. Del resto, nessuno dei giovani di oggi si è riconosciuto, sia pure in potenza in alcuno degli assurdi studenti francesi, anche se il loro atteggiamento può esserci sembrato umano in quel clima paradossale.

E se continuiamo l'analisi troviamo ben poco. *I vitelloni*, ci ha detto Chiarini, ma il ambiente è ristretto alla provincia che è la vera protagonista del film. Terza Liceo, che come risultato possiamo considerare completamente negativo da-

to che si tratta di un'opera "di evasione", come si dice, e della peggiore specie.

La produzione di altri film sui problemi dei giovani è ancora più desolante e non può interessare questo dibattito. Ma torniamo al quesito che si pone e che ci pone Chiarini. E' veramente una gioventù perduta? L'errore è insito nella domanda, nell'inchiesta, nei tentativi dei vari film. Come possiamo dare una risposta unica ad una simile domanda? Chi è la gioventù?

Ecco l'equivoco. Si assumono i giovani di oggi come categoria e si pretende di interrogarli, di sentire loro il polso. Tutti insieme, figli del popolo e della borghesia, tutti imputati dei molti delitti commessi e tutti accusatori delle colpe dei propri genitori (come vorrebbe Cayatte). Uomini ormai che hanno ricevuto le più diverse forme di educazione, in un paese che è stato in parte bruciato dalla guerra e in parte no; giovani per i quali gli avvenimenti storici in alcuni casi hanno agito da freno per la loro formazione, in altri da benefica esperienza.

Si restringe il campo: si prendono i figli della classe borghese. Troppo vasto ancora. Ma domandiamoci: è veramente possibile una analisi del genere o non è che il frutto della suggestione per una proposta di indagine vecchia quanto il mondo? I padri e i figli, i figli che non comprendono i padri, i padri che non comprendono i figli, i padri che non sono al corrente coi tempi. Si dice: la frattura fra le generazioni questa volta è più profonda. Ma non per tutte le classi, non per tutte le categorie. Le categorie. C'è un malcostume oggi; ne siamo tutti un po' responsabili.

Dice ad esempio Zavattini (a proposito della capacità di comprensione oggettiva del neorealismo): facciamo un film sugli operai, sui preti, sulle donne incinte. Suggestione delle idee. Nuove angolazioni, dice Zavattini. Rispondiamo: errore di angolazione.

E' possibile fare un film sugli operai? Indubbiamente. E' una categoria che raduna uomini cui sono comuni una quantità di problemi, di pensieri, di ideali, di sentimenti, di atteggiamenti. E un film sui preti? Molto meno evidentemente. E sulle donne incinte? Ci stiamo avvicinando al paradosso, non nostro, di Zavattini. E perché non continuiamo allora? Un film sui blondi, sui mancini, su quelli con la barba. (Sembra un po' Zavattini anteguerra). E' evidente che le categorie, se è apprezzabile che la visuale si sposti ogni tanto, devono sempre avere una loro ragione d'essere. Possiamo scoprirne di nuove, e la vita ci offre ogni tanto l'occasione, ma una ragione ci deve sempre essere.

Facciamo un esempio: gli uomini che lavorano di notte e dormono di giorno (tipografi dei giornali, certi centralinisti): è un angolo nuovo; non dà luogo a problemi profondi ma ha una sua logica e unità. Può formare una categoria, può essere studiato più attentamente delle donne incinte di Zavattini. Per concludere: non è questo il problema.

Piuttosto altri aspetti da studiare, più ristretti ma più interessanti nell'ambito di un'inchiesta sui giovani: i problemi delle scuole, ma non come Emmer. E l'atteggiamento ideologico dei giovani. E qui vorrei fare un appunto. Dice Chiarini che la gioventù di oggi è fortemente politicizzata. E' vero, ma suona male, dice politicizzata come direbbe reumatizzata, come quando si dice: "la politica è una cosa sporca" o simili slogan stantii. Poi dice: sarebbe possibile fare un film che indagasse, obbiettivamente, perché tanti giovani intellettuali e tra i più preparati sono comunisti?

E qui, o ho capito male il tono, oppure, da Chiarini, dopo aver letto il suo "Cinema quinto potere", non me la sarei aspettata.

PAOLO GOZZI

Il prossimo fascicolo sarà in buona parte dedicato a Federico Fellini. Esso conterrà un'ampia documentazione su "La strada", film che verrà presentato a Venezia, nonché il soggetto di "Moraldo in città", che Fellini realizzerà prossimamente.

Quindici giorni



I FILM • LA SCENOGRAFIA E I COSTUMI • LE RIEDIZIONI • I CORTOMETRAGGI

FEMMINA CONTESA

TAKE THE HIGH GROUND

Che Richard Brooks, regista proveniente dalla schiera degli scenaristi, fosse uomo animato da spiriti anticonformistici apparve evidente dal terzo film da lui diretto: *L'ultima minaccia* (*Deadline - U.S.A.* 1952), nel quale il protagonista, un giornalista, si batteva per la libertà ed indipendenza della stampa, non senza vigore polemico. Ma, il film successivo, *Essi vivranno!* (*Battle Circus*, 1953), palesò un Brooks caduto inopinatamente vittima di tutta una serie di luoghi comuni, caratteristici del cinema americano sulla guerra. Nella fattispecie, quella di Corea.

Curioso a dirsi, *Battle Circus*, il quale era, oltre tutto ed insolitamente per Brooks, un film piuttosto "mal fatto", è stato seguito a breve distanza da questo *Take the High Ground* (il titolo originale corrisponde a quello di una squillante, ariosa canzonemarcia di Dimitri Tiomkin, la quale costituisce lo scandito *Leitmotiv* musicale del racconto; quello italiano è uno dei più cervellotici che mente di noleggiatore abbia saputo concepire), da questo *Take the High Ground*, dicevo, dove ritornano l'ambiente militare, ed anche la guerra di Corea, ma angolati da ben altro punto di vista. Si ha quindi l'impressione che un film come *Battle Circus* sia stato diretto da Brooks quasi con lo scopo di crearsi un alibi per l'opera successiva.

Take the High Ground (1953) rientra infatti in quel gruppo di film che stanno facendo andare in bestia la parte più retriva e "bempensante" della critica statunitense, quella che, a somiglianza di certa gente di casa nostra, ostenta gran preoccupazione per i "panni sporchi" che tali film sciornerebbero sugli schermi stranieri. Essi si chiamano *The Wild One* di Laslo Benedek, su un episodio di criminalità giovanile mutuato dalla cronaca, si chiamano *From Here to Eternity* oppure *Take the High Ground*. Opere, queste due ultime, le quali sono accomunate da un analogo studio di ambiente (quello militare), permeato da umori polemicici. In particolare, nel film di Brooks assume rilievo centrale la figura del "sorgente" che in quello di Zinnemann era fondamentale, ma non centralissima, e rivestiva vario aspetto. Studiare l'evoluzione di tale figura nell'ambito del film americano di ambiente militare costituirebbe senza dubbio una esercitazione interessante, che addito all'attenzione di qualche giovanotto di buona volontà. Certo, qui siamo lontani dal sergente puramente pittoresco e rodomonte alla Edmund Lowe o

alla Victor Mac Laglen, ed anche dal loro assai più realistico, ma pur sempre pittorresco, epigono James Whitmore (*Bastogne-Battleground*, 1949, di William A. Wellman, che rimane forse il film più equilibrato tra quanti il cinema statunitense ne ha dedicati alla seconda guerra mondiale). Il "sergente di ferro" di *Take the High Ground* rappresenta il ritratto a tutto tondo di cui alcune figure marginali di *From Here to Eternity* costituirono l'abbozzo, rappresenta l'equivalente, caso mai, di qualche figura appartenente al romanzo su cui l'opera di Zinnemann era basata. Egli è assunto ad emblema di quello che è la vita militare nei suoi aspetti più tipici ed universali, di quello che essa ha di crudele, di assurdo, di inumano, nel programmatico disprezzo per i sentimenti e le personalità degli individui. La figura del protagonista appare tanto più credibile e realistica in quanto ad essa è contrapposta quella di un altro sergente subalterno, il quale non nasconde il proprio impaccio di individuo fondamentalmente bonario e comprensivo, anche se rivestito d'una divisa gallonata, di fronte all'arrogante intransigenza del suo collega. Né l'esistenza d'altri sergenti di diverso stampo impedisce alla figura del sergente Ryan di risultare la più tipica, la più rappresentativa. Ogni spettatore può essere in grado di sostituire un volto estratto dal bagaglio dei propri meno lieti ricordi a

(Sotto) a sinistra, Karl Malden ed Elaine Stewart in *Femmina contesa* di Richard Brooks; a destra Beverly Michaels in *La ragazza da venti dollari* di Russell Rouse; (a pag. 435) in alto, Jeanne Crain in *Traversata pericolosa* di Joseph M. Neuman; in basso, Claude Dauphin e Claire Bloom in *Provincioli a Parigi* di Gordon Parry; (nella grande foto di pag. 433) Richard Widmark in *Femmina contesa*.





quello di Richard Widmark, il quale ha probabilmente fornito qui la sua interpretazione piú completa, in grazia di uno studio evidentemente meditato di una mentalità, ed ha trovato in Karl Malden (il sergente numero due) un compagno di eguali, asciutte virtù, mentre il "coro" dei soldati, affidato a volti inediti, o quasi, palesa una vivacità, una autenticità, un affiatamento davvero eccezionali, e prova le rare doti di direttore d'attori possedute dal Brooks (valga per tutte la figurina del minuscolo soldato, zelante nel fornire prove di efficienza e di virtù atletiche: attore Russ Tamblyn).

Non ho memoria di un altro film in cui la vita di caserma — si tratta qui di un campo d'addestramento per reclute destinate al fronte coreano, campo dominato dal suddetto "sergente di ferro", iracundo e ghignante persecutore di terrorizzati giovanottelli — venga riprodotta tanto capillarmente ed icasticamente nei suoi aspetti piú irritanti e piú peculiari (in un senso per nulla locale, poiché questo film dimostra piú d'ogni altro la veracità del detto "tutto il mondo è paese"). Il Brooks deve evidentemente aver fatto i suoi bravi anni di *naja*, poiché certe osservazioni di sorprendente esattezza non potrebbero nascere da un'informazione di seconda mano. Sotto questo aspetto della descrizione ambientale, che è il fine del film, mentre in *From Here to Eternity* non costituiva se non una delle componenti del racconto, Brooks consegue risultati assai piú approfonditi e mordenti che non Zinnemann.

I due film (quello di Zinnemann in ogni caso piú ampio di orizzonti psicologici) sono tuttavia accomunati da analoghi limiti. È evidente che l'anticonformismo, anche negli Stati Uniti dove nei confronti delle forze armate si è abbastanza spregiudicati,

non può andare oltre certe posizioni. In *From Here to Eternity* vi era il finale, con l'attacco giapponese a Pearl Harbour ed il riscatto morale del protagonista disertore; in *Take the High Ground* vi è anzi tutto un prologo in Corea, dove la presentazione di taluni crudi aspetti dell'inferno della guerra vuole valere di giustificazione anticipata per certe "insensibilità" del sergente nei confronti dei suoi uomini (vedi l'episodio della borraccia, col parallelismo delle corrispondenti scene di guerra e di esercitazione). Chi abbia ad entrare in sala a proiezione iniziata proverà per un'ora buona un irresistibile prurito alle mani, di fronte alle angherie del sergente; chi avrà invece visto il prologo e letto una certa didascalia dove si afferma che un sergente istruttore, sia pur carogna, è sempre meglio di un nemico sarà stato, negli intenti dei produttori del film, immunizzato contro i suoi "veleni" (e non è improbabile che Brooks abbia accettato l'imposizione di simili espedienti con lo stesso animo con cui Murnau accettò di aggiungere un finale posticciamente ottimistico a *Der Letzte Mann*). Le cautele non si sono, comunque, limitate a questo, hanno inciso piú direttamente sul racconto: verso la fine si viene infatti a giustificare in chiave, manco a dirlo, psicanalitica il sadismo del sergente. Come già il poliziotto di *Pietà per i giusti* (*Detective Story*, 1951, di William Wyler), anch'egli è dominato da un complesso familiare, che vale a giustificarlo, magari, non si sa mai, ad alonarlo di una vaga luce di pietà e di simpatia (vedi il suo "generoso" comportamento nei confronti del soldato che vuol disertare): suo padre, infatti, era stato un disertore, e con la sua parossistica rigidità egli ora tende a riscattare la "macchia"

ereditaria di cui è coperto. Espediente scontatissimo e puerile, che può valere di alibi per i realizzatori del film, ma non può ingannare uno spettatore appena al corrente di queste cose: io pure ho conosciuto e subito, nei miei anni di *naja*, dei sergenti Ryan, anche se rivestivano gradi diversi, da quello di caporal maggiore a quello di tenente. Insomma, chi enucleasse dal contesto la parte centrale del racconto potrebbe tranquillamente interpretarla come una delle piú violente requisitorie che il cinema abbia prodotto, contro la vita militare e la mentalità militaristica. Mentre in realtà essa è incapsulata entro due tronconi narrativi di tutt'altro sapore: il pur abile finale contrappuntistico (analogo all'esordio), con le reclute contrapposte ai soldati istruiti in partenza per il fronte, corrisponde esattamente al finale di *From Here to Eternity*, con il suo non troppo larvato spirito nazionalistico.

L'interna contraddizione tematica è il principale, ma non l'unico, difetto dell'opera: penso all'inserzione, del tutto forzata e pleonastica, del personaggio femminile (la sensibile, graziosa Elaine Stewart), il quale ha consentito l'equivoco del titolo italiano. Personaggio di "donna alla deriva", che appartiene ad una risaputa convenzione cinematografica ed è per di piú sviluppato in maniera passabilmente contraddittoria. Penso ancora, in materia di convenzioni, a certo cascame letterario che si è intruso perfino nel personaggio del protagonista, il sergente duro ed apparentemente fiero della propria incoltura, il quale conosce tuttavia a menadito i titoli delle poesie di Elisabetta Barrett Browning.

Al di là di questi seri limiti e dei pregi che il film presenta sotto l'aspetto del lin-



guaggio serrato e nervoso, del dialogo sugossimo (che è stato assai efficacemente reso dai riduttori italiani, nel suo impasto "parlato" di termini soldateschi), della realistica fotografia di John Alton (in bianco e nero; ma originariamente essa era in Anscolor), *Take the High Ground* rimane pur sempre un'opera insolita ed istruttiva. Infatti, anche a volerla considerare, come è pur possibile, un'opera "di propaganda" bellica, è giocoforza rilevare come si tratti di una propaganda abbondantemente intrisa di anticonformismo. Il confronto con le consuetudini, poniamo, italiane, in fatto di film sulle forze armate, è ancora una volta a tutto vantaggio del cinema americano. Negli Stati Uniti il *tabu* militare non è considerato intangibile da un capo all'altro del racconto, molti elementi di esso sono considerati suscettibili di critica anche aspra, la retorica non è reputata ingrediente d'obbligo se non in determinate svolte della narrazione. Differentemente da quanto si verifica nei nostri film patriottardi, l'insistenza, a volte bonaria, a volte, come in questo caso, acre, sui lati negativi e vulnerabili dell'organizzazione militare viene accolta quale utile elemento di contrasto. Tutto questo discorso vale se si voglia considerare, ripeto, il film sotto la luce dell'intento propagandistico. Ma, come accennavo dianzi, è possibile che l'intento primitivo dell'autore fosse diverso, anche se egli, per ovvie ragioni, si è trovato costretto ad inserire la propria polemica entro una determinata cornice ed a presentare come un caso individuale e "patologico" quello che invece a noi appare un caso tutt'altro che limite ed anzi ben rappresentativo di un sistema e di una mentalità.

MISCELLANEA

Con LA RAGAZZA DA VENTI DOLLARI (*Wicked Woman*, 1953) si ripresentano il regista Russell Rouse, sui cui labili conati anticonformistici ebbero occasione di intrattenersi quindici giorni fa, e l'attrice Beverly Michaels, la lussuosa bionda platino, lanciata da Hugo Haas in *La follia del silenzio* (*Pick Up*, 1951). Rouse ha ripreso il personaggio tale quale glielo aveva fornito Haas: la vistosa squaldrina di professione seduceva e sfruttava, in quel film, un vecchio e solitario casellante della ferrovia, mentre qui esercita le proprie arti su di un proprietario di bar, il quale le ha, insieme con la propria moglie, garantito un lavoro di cameriera, in un momento in cui essa si trovava senza quattrini ed alla ricerca di un pollo da spennare. Ma la storia è più o meno la stessa, relativa alla fatalità rovinosa che implica l'amore mercenario di una femmina del genere. Non manca neppure, a complicare le cose, un pizzico di *Il postino suona sempre due volte*, con il fallito tentativo di fuga dei due amanti, previo trucco ai danni della moglie per impadronirsi del ricavato della vendita clandestina del locale. Manca, tuttavia, nel film di Rouse, l'elemento "assassinio", ed anzi la conclusione è conciliante, il trucco es-

sendo sventato a tempo. Per cui la squaldrinella riprende il suo girovagare per gli Stati confederali, alla ricerca di una nuova "vittima". Il film è orecchiato, ma confezionato decentemente; la Michaels vi ripete il suo *cliché* fataleggiante, non senza ricorrere ad accentuazioni (vedi l'andatura ancheggiante), le quali sono tanto scoperte da suscitare, prima che la libidine, l'ilarità del pubblico.

TRAVERSATA PERICOLOSA (*Dangerous Crossing*, 1953) di Joseph M. Newman è un *thriller* di struttura classica: una donna sale a bordo di un transatlantico insieme col marito, per compiere il viaggio di nozze. Ma la nave è appena partita che il marito sparisce, in circostanze misteriose. Le ricerche danno esito negativo e la donna viene, dai più, creduta pazza. Solo il galante medico di bordo (Michael Rennie) si prodiga per proteggerla ed aiutarla. Il che è abbastanza plausibile, trattandosi della sempre graziosa Jeanne Crain. Ma forse è, questo, l'unico particolare plausibile della storia, che ha la gratuità di tutti i gialli che si rispettino. Figuratevi che alla fine si viene a scoprire che il marito è un ufficiale di bordo, il quale si è dato malato per tenersi fuori circolazione e fare la posta alla mogliettina, al fine di spedirla al creatore al momento buono ed incassare così un vistoso patrimonio. Credibilità a parte, il racconto (il cui spunto ricorda vagamente quello di *Verwehte Spurs - La peste a Parigi*, 1938, di Veit Harlan e di *So Long at the Fair - Tragica incertezza*, 1949, di Terence Fisher e Anthony Darnborough) non manca di una sua elementare tensione, di un certo gusto dell'imbrogliare le carte.

SULLE ALI DEL SOGNO (*Melba*, 1953) è uno di quei film che convien menzionare per il semplice dovere di segnalazione delle successive tappe d'un cammino degradante, compiuto da registi che avevamo imparato a rispettare: nella fattispecie, Lewis Milestone, che, dopo altri *exploits* poco brillanti al servizio del commercio, ha stavolta raccontato, col minimo di fantasia e di garbo possibile, la storia di una celebre cantante australiana, vissuta a cavallo tra l'otto ed il novecento, Nellie Melba. Ma sì, proprio quella della pesca alla crema. Anzi, la presunta origine di tale ghiotto *dessert* è stata ricostruita, nel film, con disinvoltura tutta hollywoodiana: si tratterebbe di una origine assolutamente casuale, lo scivolone di un cameriere con conseguente rovesciamento involontario della crema. Tutto da ridere.

Non si può parlare di PROVINCIALI A PARIGI (*Innocents in Paris*, 1953) di Gordon Parry senza ricorrere al ricordo di *Parigi è sempre Parigi* (1951) di Luciano Emmer. Quest'ultimo era un film piuttosto mediocre, ma non mancava di una certa freschezza nella descrizione di un idillio tra un giovane italiano ed una francesina, né di una certa garbata ironia nel presentare taluni buffi aspetti del turismo organizzato. Il suo limite risiedeva nel macchiettismo insistito, macchiettismo dominante incontrastato in questo filmetto inglese, che si propone di raccontare il *week-end* trascorso

nella capitale francese da parte di un gruppo assortito di cittadini britannici, i quali non sono affatto tutti provinciali. Anzi uno di essi è un ministro, che tra i fumi di una dolce sbronza conclude un importante, insperato accordo con un collega sovietico, trasparente e greve caricatura di Molotov. Se il ministro di Sua Maestà è affidato all'arguzia compassata di Alastair Sim, la dolce fanciulla che intesse una relazione sentimentale con un maturo francese (Claude Dauphin) è la sempre fragrante Claire Bloom. Né è questo il solo *romance* ideato dagli sceneggiatori, i quali hanno anzi battuto, in varia chiave, sopra tutto sul tasto amoroso. Il raccontino è costruito con una certa fatica, in uno spezzettato susseguirsi di scenette riferentisi ora all'uno ora all'altro personaggio. Si regge, qua e là, per merito di taluni interpreti (ricordo, oltre ai già menzionati, la sempre godibile Margaret Rutherford, maniaca di "Monna Lisa", non che la appetitosa quanto gratuitamente smancerosa Mara Lane, nella parte di una squaldrinella che, piantata in asso dal ricco protettore, si consola con un prestante cameriere, il quale ha il volto di Laurence Harvey, il Romeo di Castellani).

g. c. c.

FEMMINA CONTESA (*Take The High Ground*) - regia: Richards Brooks - soggetto e sceneggiatura: Millard Kaufman - fotografia: John Alton - musica: Dimitri Tiomkin - scenografia: Cedric Gibbons, Edward Carfagno - interpreti: Richard Widmark, Karl Malden, Elaine Stewart, Russ Tamblyn, Carleton Carpenter, Steve Forrest, Jerome Courtland, William Hairston, Robert Arthur, Maurice Jarz, Chris Warfield - produttore: Dore Schary - produzione: M.G.M., 1953.

LA RAGAZZA DA VENTI DOLLARI (*Wicked Woman*) - regia: Russell Rouse - sceneggiatura: Clarence Greene, Russell Rouse - fotografia: Edward Fitzgerald - musica: Buddy Baker - canzoni: Buddy Baker, Joe Mullendore - scenografia: Joseph Amond - interpreti: Beverly Michaels, Richard Egan, Percy Helton, Evelyn Scott, Robert Osterloh, William Phillips, Frank Ferguson - produttore: Clarence Greene - produzione: United Artists Corp., 1953.

TRAVERSATA PERICOLOSA (*Dangerous Crossing*) - regia: Joseph M. Newman - soggetto: da un racconto di John Dickinson Carr - sceneggiatura: Leo Townsend - fotografia: Joseph Lashelle - musica: Lionel Newman - scenografia: Lyle Wheeler, Maurice Ransford - abiti: Charles Le Maire - interpreti: Jeanne Crain, Michael Rennie, Casey Adams, Carl Betz, Mary Anderson, Marjorie Hoshelle, Willis Bouchy - produttore: Robert Bassler - produzione - 20th Century Fox, 1953.

SULLE ALI DEL SOGNO (*Melba*) - regia: Lewis Milestone - sceneggiatura: Harry Kurnitz - fotografia (technicolor): Ted Scaife - musiche di: Bellini, Donizetti, Gounod, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Puccini, Rossini, Verdi, Weber - direzione musicale e adattamento: Muir Mathieson - scenografia: André Andrejew - coreografia: Pauline Grant - interpreti: Patricia Munsel, Robert Morley, John McCallum, John Justin, Alec Clunes, Martita Hunt, Sybil Thorndyke, Joseph Tomelty, Beatrice Varley, Marcel Poncin; Orchestra e Coro del "Convent Garden Opera" di Londra, balletti del "Sadler's Wells Ballet" - produttore: S. P. Eagle - produzione: United Artists Corp., 1953.

PROVINCIALI A PARIGI (*Innocents in Paris*) - regia: Gordon Parry - scenario: Anatole De Grunewald - fotografia: Gordon Lang - musica: Joseph Kosma - scenografia: Tom Goswell - abiti: Ann Wemyss - interpreti: Alastair Sim, Ronald Shiner, Margaret Rutherford, Claire Bloom, Claude Dauphin, Laurence Harvey, Jimmy Edwards, Gaby Bruyère, James Copeland, Mara Lane, Monique Gérard - produttore: Anatole De Grunewald - produzione: Romulus Film, 1953.

CEDRIC GIBBONS

QUASI ESPRESSIONISTA

Una piacevole sorpresa nel desolante panorama della stagione estiva, ormai ineluttabilmente iniziata, è certo — specie nei riguardi della messinscena — uno dei più recenti film-rivista della M.G.M., *The Band Wagon* (Spettacolo di varietà, 1953) di Vincente Minnelli. Della colorita serie di “numeri” musicali, tutti ideati da Oliver Smith, vanno ricordati specialmente quello dei tre neonati (“Triplets”), in sottana bianca e cuffietta, su uno sfondo nero a disegni vivaci e multicolori, come una lavagna imbrattata dai gessetti di un bambino; quello “campagnolo” (“Louisiana Hayride”), con un piacevole movimento di sgargianti camiciole maschili e di intonate gonne femminili, pur se su uno sfondo forse volutamente convenzionale; e quello del duetto Astaire-Buchanan (“I Guess I’ll Have to Change My Plan”), in frack e cilindro su un fondale a strisce orizzontali in bianco, rosa, giallo, verde chiaro, che finisce a tratti per identificarsi col pavimento (anch’esso percorso dalle medesime strisce), determinando a volte un curioso gioco prospettico. Di un certo effetto, tutto particolare, è pure la scenografia in rosso e in verde (ed anche i costumi giocano sui riflessi cangianti delle due tinte fondamentali) della caricaturale messinscena di un mastodontico “Edipo Re”, la cui ridondanza viene polemicamente contrapposta alla spontaneità del mondo del varietà; mentre spiritosamente esasperata appare la catastrofica preparazione di uno spettacolo di rivista affidato a un padreterno del teatro classico, con i suoi meccanismi scenici mancanti di puntualità e tutta la pesantezza di uno sfarzoso apparato privo dell’agilità necessaria agli spettacoli leggeri.

Ma il centro di tutto il film, come spesso accade per i film-rivista americani, e senza dubbio la sua più valida attrazione, è rappresentato da un lungo numero a base di danze e pantomime, imperniato sulla parodia del mondo dei romanzi e dei film polizieschi alla Spillane, dal titolo “Girl Hunt” (ovvero: “A Mystery Story in Jazz”), uno spettacolo a sé, fra i più felicemente ideati di tutti i film-rivista della stagione.

Nei vari quadri di cui esso si compone, è sempre infatti avvertibile una precisa intonazione cromatica, affidata essenzialmente alla scenografia e ai costumi, il tutto opportunamente velato o messo in evidenza da un Technicolor raffinatissimo. Dai toni in nero e grigio dell’inizio, con la sagoma di Astaire in bianco fra le mura dei grattacieli e i funerei manifesti di sfondo (uno dei rarissimi casi di indovinata “assenza” del colore), si passa ad esempio alle accese tonalità degli audaci sfondi color fuesia della misteriosa casa di mode, fra le cui mura ruvide e incolori cosparsa di schizzi al carboncino si muovono i modelli neri e gialli e nocciola del corpo di ballo (i costumi, sempre eleganti e appropriati sono di Mary Ann Nyberg). Ma il momento culminante del balletto mi pare sia il quadro che si svolge nel locale della “gang”, tutto immerso in una rosea nebbiolina (che fa venire in mente, in qualche modo, la fumosa atmosfera iniziale di *Moulin Rouge*), interrotta intelligentemente, qua e là, da certi indovinatissimi accordi di colore: il mantello in taffetà verde bottiglia di Cyd Charisse accanto al bar (mentre alle sue spalle occhieggia il tenero panno viola della giacca di un comeriere), al cui posto appare poi all’improvviso il rosso vivo dell’abito da sera, prima nascosto dal mantello stesso.

È infine curioso ritrovare in simili esperienze dei films-rivista americani, tracce più o meno dichiaratamente espressionistiche, nelle quali è forse da ricercare una certa influenza delle tendenze attualmente in vo-

ga sui palcoscenici di Broadway (si ricordi che *Band Wagon* è la riduzione cinematografica di una celebre “Musical Comedy”): e la cosa più interessante a tale proposito mi pare il fatto che tendenze del genere si notino non tanto nelle più grandiose scene d’insieme (appesantite a volte da un superfluo barocchismo), quanto in certi brevi passaggi (i “siparietti” del gergo teatrale), utili magari soltanto narrativamente: vedi

ad esempio l’ingresso della casa di mode, con quella parete giallina di sfondo, su cui si staglia la sagoma di una sintetica finestrella azzurra, e la macchia scarlatta di quell’edicola in basso a destra; oppure l’asimmetrica prospettiva della scala in metallo rosso inquadrata dal basso, sulla quale fugge Astaire a un certo momento. Scene brevissime, nella cui “sintesi” figurativa è infatti reperibile (quasi come ai tempi degli audacissimi stratagemmi scenografici di Warm e Röhrig, le cui stilizzate ricerche — sulla traccia di un’influenza cubista — riuscivano a sublimare le ben note esigenze di carattere economico di un film di minimo costo, ma di grande prestigio artistico, come il *Caligari* di Wiene), l’abilità degli “art directors” Cedric Gibbons, e Preston Ames, che a volte ricorrendo a un semplice fondale per nulla costoso, ma — quel che conta — estrosamente schizzato, riescono a risolvere, con spirito e furberia, un insignificante passaggio di pochi secondi.

FAUSTO MONTESANTI



(Sopra) Cyd Charisse e Fred Astaire nello sketch “Girl Hunt”, che costituisce il “pezzo forte” di Spettacolo di varietà, film di Vincente Minnelli; (sotto) Jack Buchanan, parodistico Edipo Re nello stesso film.





Un'inquadratura del terremoto in San Francisco di W.S. Van Dyke.

REPERTORIO

CATASTROFE MORALISTICA A SUON DI MUSICA

Alle cinque di mattina del 18 aprile 1906, la città e i dintorni di San Francisco (California) vennero sconvolti da una serie di violente scosse di terremoto, che durarono complessivamente un minuto e cinque secondi. Il crollo di numerosi camini e la rottura delle condutture del gas provocarono vasti incendi; l'impossibilità di procurarsi dell'acqua e un forte vento di sud-est fecero il resto. Per due giorni le fiamme avanzarono, benché i pompieri e i volontari si sforzassero di circoscriverle usando la dinamite. Il bilancio del disastro — uno dei più gravi in tutta la storia degli Stati Uniti d'America — fu tragico: quasi trentamila case distrutte, danni per cento milioni di dollari, 315 morti e 352 dispersi. «La distruzione di Sodoma e Gomorra con fuoco e zolfo di origine celeste — scrive Herbert Asbury in *The Barbary Coast* (New York, 1933) — superò di poco la devastazione provocata nel Quartiere cinese e nella Costa dei Barbari dal fuoco e dal terremoto, che provenivano forse dalla medesima fonte». Il flagello, infatti, colpì soprattutto il quartiere dei divertimenti della città californiana, la famosa «Costa dei Barbari» in cui si trovavano quasi esclusivamente bische, teatri di varietà, bettole e case di tolleranza. Sull'origine della curiosa denominazione di tale zona ti erudisce lo stesso Asbury, nel suo divertente e informatissimo libro. A San Francisco — città nata dal «gold rush» del 1849, quando il famoso capitano John August Sutter (l'«imperatore della California» del film di Trenker) scoprì le prime pagliuzze d'oro nelle acque del fiume American — si diedero convegno per molti decenni i rifiuti dell'intera nazione e la schiuma dei sette mari: giocatori di professione, donnine allegre, ricercati dalla polizia, contrabbandieri e marinai. Fu appunto un mari-

naio, secondo l'Asbury, a battezzare Costa dei Barbari il quartiere del vizio, per una certa somiglianza, che vi aveva riscontrato, con la costa berbera dell'Africa, selvaggia e senza legge.

L'idea del terremoto come castigo divino, messa avanti dall'Asbury in tono faceto, è il tema del film *San Francisco* (id., 1936) di W. S. Van Dyke II, che a suo tempo ebbe un notevole successo commerciale per la presenza di due attori molto noti (Jeannette Mac Donald e Clark Gable) e per l'abile realizzazione della sequenza del terremoto. Questo celebre brano — introdotto sapientemente da un motivo di «cake-walk» assai ritmato — si vale di un montaggio a effetto e di una ricostruzione puntuale delle fasi più clamorose del disastro: il crollo del City Hall, l'aprirsi di una spaventosa voragine all'angolo della 18ª strada con Valencia Street, il moltiplicarsi degli incendi e delle esplosioni.

San Francisco diede in un certo senso il via a tutta una serie di opere basate sulla rievocazione spettacolare di grandi sciagure collettive: ricordiamo, fra gli altri film, *Uragano* (*The Hurricane*, 1937), di John Ford e Stuart Heisler, e *L'incendio di Chicago* (*In Old Chicago*, 1938) di Henry King (sul famoso «Chicago fire» dell'8 ottobre 1871). E' al modello lontano di *San Francisco* che si è rifatto, del resto, Jean Negulesco per il suo recente *Titanic* (id., 1953), sul naufragio del transatlantico omonimo avvenuto nel 1912. Ma la formula del romanzo che si conclude con una tragedia collettiva — tale da permettere un impianto psicologico assai sommario e garantire l'effetto — è molto più vecchia del cinema: per non scomodare esempi troppo illustri, si può risalire almeno a Bulwer-Lytton e all'eruzione del Vesuvio nel suo libro *Gli ul-*

timi giorni di Pompei (1834). Il meccanismo è quasi infallibile e si presta a venir mascherato con un'istanza religiosa e moralizzatrice, se il disastro finale punisce i reprobì e se i sopravvissuti alzano gli occhi al cielo. E' ovvio quindi, che film come *San Francisco* o *Titanic* si concludano al canto dell'inno *Nearer, My God, To Thee*, mentre qualcuno dei protagonisti è toccato dalla grazia. Il film di Van Dyke, per buona misura, aggiunge una nota ancor più ottimistica: e all'immagine degli scampati al flagello, che marciano allegramente cantando *The Battle Hymn Of The Republic*, fa seguire quella dei grattacieli di San Francisco ricostruita e «bonificata», quasi a suggerire che la collera divina non si scatena per nuocere.

Il soggetto di Robert Hopkins, bravamente sceneggiato da Anita Loos (la scrittrice che ottenne con il romanzetto *Gentlemen Prefer Blondes* uno dei maggiori successi editoriali dell'«età del jazz»), rivela una stesura dichiaratamente convenzionale. Gli autori hanno badato soltanto a dosare le emozioni, pronti a ritirarsi indietro per far posto ai tecnici degli «effetti speciali». Si tratta di un gioco piuttosto facile, almeno in apparenza, e che tuttavia dimostra come gli scrittori di Hollywood sapessero un tempo adoperare lo stesso rimario di cui oggi hanno smarrito la chiave.

All'epoca di questo film, V. S. Van Dyke II (1887-1944) era uno dei registi di tutta fiducia della «Metro»: un praticone, al quale si potevano affidare indifferentemente l'evasione alla Flaherty di *Esquimo* (id. 1933), il dialogo bruciante del Dashiell Hammett di *L'uomo ombra* (*The Thin Man*, 1934), la Garbo di *Il velo dipinto* (*The Painted Veil*, 1934), le musiche

di *Rose Marie* (id., 1937) il romanzo storico di *Maria Antonietta* (*Marie Antoinette*, 1938). I pochi esempi che abbiamo ricordato possono dare l'idea dell'eclettismo di Van Dyke, abbastanza raro anche per un regista di Hollywood. Egli fu, probabilmente, un buon direttore della recitazione e seppe valersi come pochi altri dell'aiuto offerto dagli uffici specializzati. In *San Francisco* va registrata a suo merito la perfetta cura dell'ambientazione, sorvegliata nei particolari con un'aderenza storica e un buon gusto niente affatto comuni. Valga a esempio la sequenza del Capodanno 1906, che apre il film: ricca di movimento e di felici notazioni, dal corso delle carrozze alla caratterizzazione delle singole figure, dalla musica di *A Hot Time In The Old Town Tonight* (il vecchio inno della guerra di Cuba) al carro dei pompieri e all'incendio, che suggeriscono subito, con bella evidenza, il tema del film. A conclusione della sequenza, si veda la prima presentazione del «Paradise», il locale di Blackie Norton, con le ballerine che si tolgono i gonnellini su cui sta scritto «1905» e scoprono un «1906» ricamato sugli indumenti più intimi. Notevole come saggio di un cinema finemente evocativo ci sembra anche il brano che precede il terremoto: il «Ballo delle Nove Muse», con i vari «numeri» musicali che si alternano sul palcoscenico per vincere il premio di diecimila dollari (un divertente «cake-walk» di ballerini negri e l'esibizione di un trio vocale in perfetto stile primonovecento).

La mano felice del regista si avverte soprattutto, però, nella capacità di risolvere in racconto le suggestioni stilistiche più diverse: da quelle di origine sovietica (dietro la sequenza del terremoto c'è Eisenstein e la scalinata di Odessa) al calligrafismo di Sternberg

(sul palcoscenico del "Paradise" si respira l'atmosfera carica di *L'angelo azzurro*), da un ricordo di Clair (il personaggio dello sceriffo nella scena al "Tivoli"; il gioioso coro del *Faust* "Gloria cinta d'allor" sul primo piano dell'impresario, che si asciuga il sudore quando capisce che Blackie non farà interrompere lo spettacolo) al gusto zuccherato e levigato tipico della produzione «Metro» di allora (Mary in cappa nera fra i piccoli cantori della chiesa, o con i capelli al vento fra i personaggi da Bibbia puritana del campeggio). Ancora nella sequenza del terremoto, si può sottolineare il perfetto uso del sonoro in funzione espressiva: il silenzio, che segue al boato della prima scossa e dei crolli, quindi i gemiti, i richiami e le campane dei pompieri, infine le esplosioni della dinamite, sono tutti elementi adoperati con grande accortezza.

La recitazione di Jeannette Mac Donald appare oggi non tanto invecchiata, quanto deteriorata in senso assoluto. Il personaggio è lagnoso e le sue esibizioni canore sono melense: a parte l'ignobile condensato del *Faust* di Gounod, non ci soddisfa neppure l'interpretazione che la Mac Donald dà di *San Francisco*, il motivo di Jurmann, Kaper e Kahn che fu il pezzo d'obbligo nelle nostre sale da ballo all'epoca della guerra di Spagna, e il cui ritornello dice: "San Francisco, - Open Your Golden Gate - You let no stranger wait - Outside your door...".

Tutt'altro discorso si deve fare per Clark Gable e Spencer Tracy, che interpretano rispettivamente Blackie



(Sopra) Una scena rappresentativa del gusto zuccherato, tipico della produzione M. G. M. 1936: Jeannette Mac Donald tra i piccoli cantori della chiesa; nell'inquadratura appare pure Spencer Tracy. (In basso, a sinistra) Clark Gable e la Mac Donald in un'altra scena del film.



Norton e Padre Tim, i due antagonisti della vicenda. Due amici-nemici, il giocatore e il prete, che hanno un comune fondo etnico (quando Tim racconta a Mary la sua infanzia con Blackie, il commento musicale accenna il motivo tradizionale irlandese *The Kerry Dance*) e una natura scopertamente sentimentale. Si possono infatti considerare le due facce di un personaggio solo, perchè anche Padre Tim — a guardar oltre il finale edificante e caramelloso — è della medesima stoffa di Blackie: e la cordiale interpretazione di Spencer Tracy sottolinea appunto il carattere "umano" di questo prete, una sorta di prefigurazione del Padre Flanagan di *La città dei ragazzi* (*Boys' Town*, 1938).

In *San Francisco*, Clark Gable presenta una delle incarnazioni più plausibili del suo "tipo", che ritroveremo tale e quale in *Via col Vento* (*Gone With the Wind*, 1939) di Fleming, in *Sprejudicati* (*Idiot's Delight*, 1939) di Brown, in *Se mi vuoi, sposami* (*Honky Tonk*, 1941) di Conway e in tanti altri film, anche recenti. Blackie Norton rispecchia adeguatamente — malgrado la facile verniciatura romanzesca — lo spirito della Costa dei Barbari, una visione del mondo rude e generosa (quale appare chiaramente dalle scene della campagna elettorale), l'incapacità di resistere agli impulsi di un carattere violento. Le pagine del già citato *The Barbary Coast* sono piene di figure reali che ricordano Blackie Norton: il personaggio ha una sua attendibilità storica, corrisponde a certe caratteristiche dell'americano intraprendente e senza scrupoli, che conquista al paese i grandi territori dell'Ovest. Il fascino canagliesco di Blackie può giustificare, fra l'altro, una parte della suggestione che esercitano su di noi certi film americani del decennio '30-'39, proponendoci un personaggio "positivo" di intonazione anarcoide e genericamente anticonformista. Ai tempi in cui *San Francisco* appariva nelle nostre sale, avevamo intorno solo esempi di una retorica decrepita: anche la lezione di Blackie Norton — eroe romantico di un film mediocre — servì forse a qualcosa, fu un palliativo e un antidoto.

TULLIO KEZICH



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

AD UN AMICO IN PROVINCIA. - Riprendiamo pure la vecchia consuetudine dello scambio delle idee. Ti dispiace se ti passo, quatto quatto, due consigli, tre notizie, quattro indiscrezioni? E se i lettori metteranno il naso in queste righe, tanto meglio.

E' in vendita il libro *A Tree is a Tree* di King Vidor. Sa tenere la penna in mano, il vecchio ed essiccato King, e se davvero mi si assicura che non c'è sotto la zampa di qualche ghost-writer devo convenire che come scrittore egli è più arguto di John Lardner. Il titolo è derivato da una frase in uso presso i vecchi produttori. Quando un regista — al tempo del muto — chiedeva d'essere mandato lontano con la troupe per gli esterni esotici, « *A tree is a tree* » osservava il produttore ossia: « Un albero è un albero, una roccia è una roccia. Andate a girare nel Griffith Park! ». Griffith Park è un giardino pubblico di Hollywood, tra la San Fernando Road e gli studios Universal. Vidor racconta la sua storia di regista, rivela certi lati divertenti della Hollywood « gloriosa », tace sui lati meno allegri, avanza qualche confessione, vi rifila disinvoltamente aneddoti che valgono un tesoro (una volta ebbe i capelli tagliati con estrema cura da Charles Chaplin, « Chi vi ha fatto la sfumatura l'ultima volta? » domanda un barbiere a Vidor qualche settimana dopo. E il regista, sincero: « Charles Chaplin ». Girando la sedia, l'irritatissimo barbiere se lo pone davanti, faccia a faccia, e lo guarda negli occhi: « Quando rivolgo una domanda cortese, voglio una risposta cortese! »). Non parla, ed è strano, di quel film ad episodi, presentato in Italia col titolo « *La strada della felicità* » (A Miracle Can Happen), nel 1947. Un episodio splendido, quello di James Stewart ed Henry Fonda trasformati in orchestrali (soggetto di John O'Hara), mi si dice fosse di Vidor. King dovrebbe vantarsene come d'un piccolo ca-

polavoro: niente da fare, però, nel libro, perché il regista vuole ignorare titolo e circostanze. Peccato, valeva la pena di un discorso. E ora una domanda (alla quale tu non potrai rispondermi): perché i registi italiani non mettono sulla carta i propri ricordi?

Se t'imbatti nel libro *White Hunter, Black Heart*, compralo. E' di Peter Viertel, che ha collaborato con John Huston alla sceneggiatura di « *La regina d'Africa* », e non solo a questo. Se pensi che il regista di cui si parla nel romanzo sia Huston, sei libero di farlo. Non andresti lontano dal vero.

E' proprio Fritz Lang il regista che ha osato rifare in cinema *La bête humaine*. *Denoir* non si pronuncia al riguardo come non ha fatto parola quando Lang dieci anni fa ha messo in cantiere *Scarlet Street*, ossia il rifacimento di *La chienne*. Parlando di nemesi, si potrebbe citare il caso di Lang che proprio nella Hollywood a lui, ormai, cara, ha visto il suo vecchio M parodiato da Joseph Losey.

A proposito di Renoir, leggi sui due più recenti numeri dei *Cahiers du cinéma*, le dichiarazioni del regista. Il suo soggiorno in America, i mezzi che gli americani gli hanno messo a disposizione, la sua attività di regista apprezzata anche dai magnati di leggitto, appaiono sotto una nuova luce. Sono lieto che alcune leggende su un Renoir-maltrattato-e-martire, incompreso-dai-produttori-e-mi-incompreso-dai-produ-ttori-e-mi-sconosciuto - come - creatore siano cadute. Non resta che augurare al vecchio leone una chance felice: che cioè possa usufruire dei vantaggi della produzione, ossia possa girare in Europa un film con generosi capitali americani.

Anche tu provi, come me, il desiderio di leggere un'inchiesta accurata, direi (con termine paralitico) « capillare », sull'accoglienza del nostro pubblico al sistema 3-D, al cinemascope, al na-

turalvision e agli altri lenocini? Mi auguro che Castello ci pensi.

L. M. (Milano). - Purtroppo, cara amica, per « *La finestra* » non s'è ancora deciso nulla. Lo stesso Soldati, da me interrogato a metà luglio, non sapeva se poteva contare sull'adesione di Katharine Hepburn al film che il regista vorrebbe trarre dal proprio racconto. La Hepburn è a Venezia per interpretare sotto la direzione di David Lean *The Time of the Cuckoo*, tratto dall'omonima commedia che ha avuto tanto successo a Broadway. Conosco il lavoro per averlo letto su *Theatre Arts*: un soufflé di sentimenti frusti e di stantie impressioni sull'Italia. L'attempato antiquario, il ragazzino petulante che vuol vendere accendisigari e penne stilografiche, la servotta animata da propositi amorosi, la padrona della pensione un poco amareggiata ma in fondo sentimentale: questo dalla parte italiana, nella Venezia minore. Dalla parte americana: Leona, ossia la zitella turista, stramba, sanguigna, buona bevitrice; e una coppietta di coniugi, lui pittore, lei estimatrice della pittura del marito. Onestamente, vorrei vedere l'incontro Hepburn-Lean svolgersi sotto altro cielo con altro soggetto; anche se la coscienza mi dice che un regista come Lean è capace di dare alla commedia di Arthur Laurents, quel che il mediocre autore non ha saputo conferire: ossia il « senso ». Se ammiro la Hepburn? Ma certamente, e da molto tempo. La ricordo — ero ancora molto giovane — in « *Piccole donne* », e da allora posso dire di non aver perso uno solo dei suoi film (forse esagero...). Proprio in virtù di questa antica forma di « amicizia » che s'è stabilita fra me spettatore e lei attrice, fingo di non accorgermi del frequente impiego degli « hepburnismi » da parte di Katharine (intendo, con il bizzarro termine, i compiacimenti dell'attrice: bocca tirata ai lati, piglio nervoso, camminata a scatti, una certa immutabile cadenza, e così via). Sì, una bella « galleria » della Hepburn si rende necessaria, e la dovrebbe scrivere un anziano, uno spettatore di antico pelo, proprio come tu insisti. Vedremo che cosa si può fare.

GUIDO OLDRINI (Varese). - Per gli arretrati rivolgi alla ex amministrazione di Cinema, indirizzando la tua dettagliata richiesta a « Casa Editrice Vitagliano, Amministrazione, via Serio 1, Milano ». Ringraziamo per le gentili parole; auguri.

C. B. (Limbiato). - « Ho pensato di scrivere a lei (questa è la chiusa della tua lettera, nella quale mostri di non conoscere la regola del « tu » obbligatorio al Postiglione) che avrà certamente molte conoscenze nel mondo del cinema, perché mi aiuti a vendere alcuni miei soggetti che le posso assicurare sono veramente buoni. In cambio di questi soggetti io non chiedo soldi, vorrei bensì essere assunto come aiuto regista prima e come regista poi, dalla casa stessa che vorrà acquistare i soggetti. Mentre attendo una sua risposta la ringrazio anticipatamente ». Giuro, ho creduto sulle

prime che si trattasse di uno scherzo, e uno scherzo un po' pesante in verità. Poi ho letto nel poscritto: « Vorrei precisarle che ho solamente sedici anni ». Sono tornato calmo.

GIUSEPPINA B. (Padova). - Eccoli i nomi dei commenti musicali dei quattro film da te elencati. « *Mare crudele* »: Alan Rawsthorne. « *Marinai del re* »: Muir Mathieson. « *Cavalca vaquero* »: Bronislau Kaper. « *Sombrero* »: Leo Arnaud.

O. S. (Milano). - Se il tuo film sarà stato considerato buono, nel resoconto del Concorso di Montecatini metteremo una fotografia. Siamo qui anche per fare dei favori, soprattutto ai giovanissimi che a costo di sacrifici personali non indifferenti mostrano di amare il cinema.

L. C. (Reggio Emilia). - A chi mi chiede informazioni sul Centro Sperimentale di Cinematografia consiglio immancabilmente di chiedere il bando di concorso aggiornato, ossia quel fascicoletto che da solo dovrebbe essere più eloquente d'una mia risposta. L'indirizzo della segreteria del Centro è in Via Tuscolana Km. 9, Roma. Una volta detta segreteria non era particolarmente sollecita nel rispondere, quindi ti suggerirei di incaricare un tuo eventuale amico romano affinché ritiri di persona il bando e te lo mandi. L'esame per l'ammissione ai corsi di regia è condizionato, intanto, al possesso di un titolo di studio: si desidera una laurea; ma talvolta avviene lo strappo alla regola, limitatamente ai « prodigi », ossia a quei candidati che nel corso dell'esame — durante il quale si avvicendano i professori del Centro e propongono dei problemi — si dimostrano eccezionali, autentiche speranze. Per il documentario mandami pure in lettura il canovaccio, ma questo non implica necessariamente che io possa favorirne la realizzazione. Per le storie del cinema, sia i lavori di Sautou, sia il volume di Bardèche e Brasillach sono ottimi; meno felice m'è parsa la storia del Vincent. Interessantissimi sono i volumi (sinora si leggono i nomi di Kracauer e di Gromo) apparsi nella collana Mondadori. *Studia* (manda a memoria se è il caso) i postulati dei libri di Renato May. Cerca anche la « *Grammatica del film* » di Spottiswoode, nonché le opere di Pudovchin, di Eisenstein e di Balász. Non ritengo utile il lavoro di John Howard Lawson, apparso nelle edizioni di Bianco e Nero.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

CARLO CERANA (Via XX Settembre 17 - Lodi, prov. Milano). - Cede: *Cinema arte figurativa* di Ragghianti, *Il film* di Balász, *Tecnica del cinema* di Eisenstein, *Il film nei problemi dell'arte* di Chiarini, *Film e fonofilm* di Pudovchin, *Il cinema e l'uomo moderno* di Barbaro; inoltre: *Rassegna del film* (dal n. 1 al 19), *Eco del cinema* (nn. 1, 2, 3, 4, 5), *Cahiers du cinéma* (nn. 31, 32, 33, 34, 35).

(segue da pag. 416)

duto a far sparire alla chetichella il documentario di Renzo Renzi *Quando il Po è dolce* e minacciato di far altrettanto con *La terra trema*. Quest'ultimo film, data la reazione che il caso precedente aveva suscitato, venne poi proiettato; ma non per questo l'episodio cessa di esser tristemente rappresentativo di una mentalità, ahimé, diffusa.

A fianco del Festival si sono svolti pure il congresso dell'UNESCO sui problemi del film per ragazzi e l'assemblea della Federazione Internazionale delle Associazioni di Produttori di Film, alla cui presidenza è stato riconfermato Renato Gualino. Oltre ad un voto in favore di una maggiore libertà di scambi tra i vari paesi, ha assunto spicco la deliberazione relativa al riconoscimento, a partire dal 1955, di un solo festival annuo dotato di premi ed avente quindi carattere ufficiale. Per Cannes e Venezia si pone perciò il problema dell'alternanza. Ci ripromettiamo di seguire da vicino gli sviluppi della situazione e di sentire in proposito qualificate opinioni, per poi concludere sull'argomento, sul quale abbiamo già del resto avviato un dibattito. Frattanto non si può che compiacersi, in linea di massima, della decisione. Solo vorremmo che venisse meglio regolata la questione dei festival non ufficiali, una semplice raccomandazione di limitarne il numero non costituendo sufficiente garanzia. Ameremmo piuttosto che essi — e specialmente Cannes e Venezia nei loro rispettivi anni di "mora" — assumessero carattere, diciamo così, monografico, all'occorrenza retrospettivo, assolvendo, in tal modo, una funzione precisa, se pur diversa dall'attuale. Ma questo è un discorso che faremo altra volta.

(segue da pag. 429)

da Alec Guinness. Flambeau non ha alcuna radice nel mondo reale, e Padre Brown si trova a dover lottare più contro un'ombra che contro un demone. L'azione stessa è ben poco chiara nella sua continuità; ad esempio, malgrado il parere sfavorevole del suo vescovo, l'umile prete è lasciato libero di girovagare per la Francia alla ricerca dell'eminente ladro, e si trova nel bel mezzo della più attraenti situazioni cinematografiche, ivi compresa una sagra del vino a Macon. Mi sembra che Robert Hamer, per certi versi maestro delle situazioni e delle atmosfere drammatiche, non sia altrettanto bravo nel controllo dei tempi e nello sviluppo della trama. Non esiste "forma" in questo film; solo grazia e buon umore, ed un atteggiamento fondamentale serio, anzi spirituale, nei confronti della cura delle anime. Insomma, un film che raccomando senza esitazioni purché l'interesse dello spettatore non risieda unicamente ed interamente nella trama, ma in una situazione ed in personaggi insoliti. Devo però aggiungere che, secondo me, tutti i film sono anzitutto drammatici, e devono attenersi alle leg-

(segue da pag. 422)

do ad essa escano, dalla lettura, scardinate: il disegno storico è, dal più al meno, quello ben noto (fioritura pionieristica, splendida parabola "muta", esodo delle maggiori personalità, crisi, stasi durante il primo decennio del sonoro, vivace e giovanile ripresa durante e dopo l'ultima guerra). Ma più complesse di quanto ci fosse noto appaiono le articolazioni di esso. Nelle pagine dell'Idestam-Almquist si fa la conoscenza (assai viva, grazie alla facoltà rappresentativa dell'autore, al suo scrupolo nel ricostruire le trame, nel descrivere i passi salienti delle opere) con film che nessuno, nel nostro paese, ha veduto, e, in parte, che nessuno vedrà mai, in quanto le copie di essi sono andate irrimediabilmente disperse. Ci si accorge così di una ricchezza di tessuto produttivo, si valuta meglio l'influsso esercitato dai maestri svedesi, ci si rende conto di filoni da noi presso che ignorati (la commedia). L'Idestam-Almquist è uno scrittore acuto quanto piacevole: la sua esperienza ormai antica, la sua qualità di testimone gli consentono di arricchire il volume di una aneddotica spesso rivelatrice: capitoli come quello relativo alla sorte degli svedesi a Hollywood costituiscono una lettura alquanto ghiotta.

Con ciò non si vuol dire che il suo libro faccia, in tutto e per tutto, testo: molto spesso, quando il discorso toccava le opere che mi sono note (quelle sulle quali ci si suol basare, per un giudizio sul cinema svedese), mi sono trovato in disaccordo con lui, nella valutazione. Basti pensare, tanto per citare un esempio recente, che l'Idestam-Almquist reputa il pretenzioso e confuso *Barabbas* di Sjöberg "uno dei film più forti e più chiari" dell'ultimo cinema svedese. Ma, anche se non saprei raccomandare incondizionatamente l'Idestam-Almquist come critico, caldamente lo raccomando come storico. Una lettura del suo libro potrà giovare a molti. Peccato che la mancanza di un indice dei nomi e dei titoli lo renda di poco agevole consultazione.

C.

gi ed agli interessi fondamentali del dramma se vogliono aver successo col pubblico. Infrangendo tali regole se ne dovranno inventare altre che le sostituiscano. Questo film, invece, si affida più alla grazia che alle svolte narrative per tenere desto l'interesse dello spettatore.

ROGER MANVEL

FUORI PROGRAMMA

SETTIMANA INCOM N. 1112 (a cura di Stefano Canzio e Edmondo Cancellieri) e FILM GIORNALE UNIVERSALE N. 575. Due numeri "straordinari", entrambi a colori (ferraniacolor) e dedicati ciascuno per intero ad un singolo argomento: l'Incom alle "Vacanze in Italia" e l'Universale alla "Mostra Atomica" recentemente inaugurata a Roma e che proseguirà poi il suo giro dimostrativo in altre città. Sia pure attinenti a due soggetti così contrastanti i due notiziari, per il tono generale che li informa, possono utilmente essere accomunati in un unico discorso. E' un continuo compiacersi rettoricamente sottolineato dalle imbonitrici voci degli speakers che ci riporta, pur troppo, ad un tempo andato in cui il ritornello di una canzoncina allora in voga costituiva l'obbligatorio *Leitmotiv*. Anche oggi, a sentir questi commentatori, tutto va bene madama la marchesa: l'attrezzatura

alberghiera ha raggiunto ormai una "forma" difficilmente superabile; l'organizzazione turistica (con tanto di metropolitani "poliglotti") meglio non potrebbe funzionare; la burocrazia doganale si è ridotta a ben poca cosa; le strade ed i servizi di comunicazione sono perfetti; siamo decisamente all'avanguardia; abbiamo tolto ai francesi il bastone di comando nel campo dell'abbigliamento ed in quello delle carrozzerie automobilistiche non temiamo concorrenza alcuna; e così via. Sarà pur vero tutto questo, anzi verissimo, ma il tanto, troppo, ottimismo che circola in siffatte immagini sa di forzato, di imbonitorio, e non ci si voglia allora accusare di malevolenza se si insinua in noi il sospetto che vada tutto eccessivamente bene. Le stesse parole potremmo ripetere per la "Mostra Atomica" che segue a brevissima distanza un altro documentario "straordinario" edito dalla stessa casa produttrice e dedicato all'appello che il Presidente Eisenhower ha lanciato recentemente all'Assemblea delle Nazioni Unite riguardo al problema dello sfruttamento dell'energia nucleare. Il tono propagandistico, pur se opportunamente velato da belle parole alle quali tutti possiamo e vorremmo aderire, proprio per quella sua insistenza camuffata è quanto mai fastidioso ed irritante.

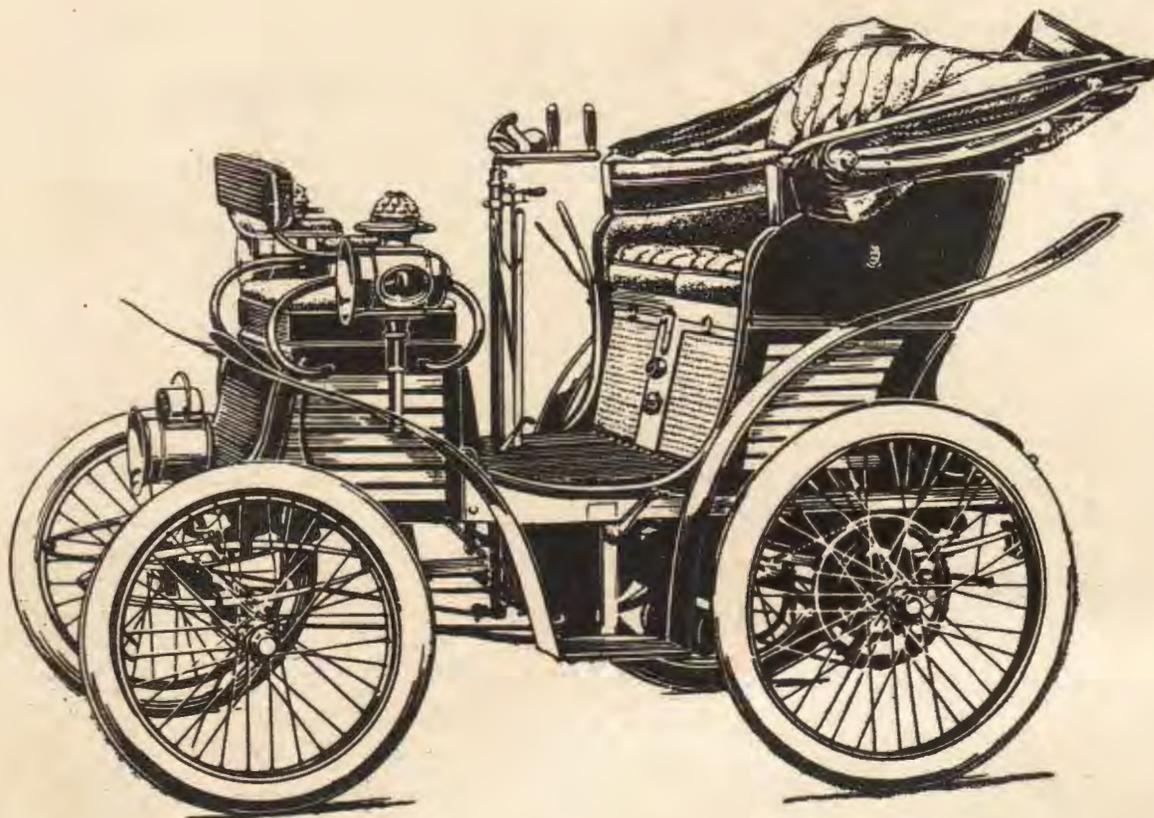
NASCE UN CAMPIONE (regia, Elio Petri; produzione, Minerva Film) è un "pezzo" sportivo, molto sentimentale (non mancano patetici accenni alla De Amicis), nel quale il regista — che è anche autore del soggetto — racconta di un ragazzone romagnolo, detto "Stampa", il quale, costretto a servirsi della bicicletta per necessità di lavoro, sogna di poter un giorno emulare in campo ciclistico i suoi conterranei divenuti famosi. Il film, dopo averci descritto una qualunque giornata del protagonista, lo segue poi nella sua prima fatica di lavoratore del pedale che si conclude con una vittoria strapaesana di "Stampa" e con la vincita di quella lucente bici da corsa che il ragazzo sognava ormai da tanto tempo. Il racconto è modesto ed il colore (ferraniacolor, operatore Angelo Baistrocchi) è troppo spesso violento. Si salvano solamente alcuni immagini di vita provinciale colte con sufficiente sincerità.

BOZZETTO IN LAGUNA (regia, Ermanno F. Scopinich; produzione, Documento Film), com'è facilmente intuibile dal titolo, ripete i soliti luoghi comuni, turistici e compositivi, peculiari di quella produzione che insistentemente si rivolge agli aspetti "caratteristici" dell'ambiente veneziano. L'operatore Sinistri (ferraniacolor) ha più volte accentuato questo vizio d'origine compiacendosi di inquadrature particolarmente manierate e pertanto è preferibile allora la seconda parte del film nella quale, essendo giunti a Torcello i protagonisti del racconto, la macchina si sofferma a lungo sulla Basilica di S. Fosca e sulla Grande Basilica accennando poi in special modo ai mosaici della Navata Maggiore ed a quelli dell'Abside.

MORTE IN AGGUATO (regia, Giorgio Baldaccini; produzione, Incom) si inserisce in quella campagna "antifortunistica" che i Ministeri della Difesa e dell'Istruzione vanno da tempo conducendo per mettere in guardia i ragazzi dalle insidie dei proiettili inesplosi. L'impegno è ovviamente didattico e largo spazio è di conseguenza assegnato a materiale di reportages.

ZUCCHERO, PREGO? (regia, Edmondo Albertini; produzione, Documento Film) è un modesto documentario che prende spunto dalla rituale frase di convenienza: "zucchero, prego?", per risalire alle origini. Ossia dalla raccolta della barbabietola, attraverso le varie e successive fasi di lavorazione, giungiamo al prodotto raffinato, ma senza alcun interesse a causa del tono trasandato dell'esposizione.

CLAUDIO BERTIERI



**Mutano le forme delle auto
e mutano i carburanti:
usate Supercortemaggiore**