

CINEMA

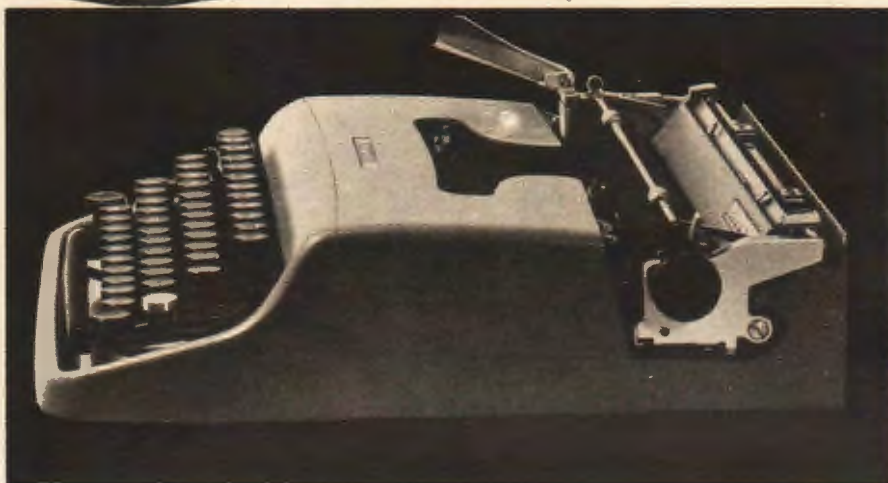


SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

142 LIRE
CENTO

TERZA SERIE - 10 OTTOBRE 1954

olivetti



*Le lettere d'ogni giorno
le scritture domestiche
le copie di documenti
saranno ordine e chiarezza
su questa portatile
discreta leggera agevole
alla mano meno esperta.
Su questa portatile
che vi accompagna ovunque
in casa come in viaggio
scriverete le parole
che vi uniscono
al mondo degli amici
e a quello del vostro lavoro.*

Lettera 22

Peso: Kg. 3,7 - Garanzia: un anno

Prezzo per contanti:

modello L lire **38.800**

modello LL lire **41.000**

Per l'acquisto

anche a pagamento rateale

rivolgersi con fiducia

a uno dei numerosi negozi

che espongono la Lettera 22



Kirk Douglas (Ulisse) e Silvana Mangano (Penelope) in *Ulisse*, il mastodontico film diretto da Mario Camerini, che costituisce una assai libera e romanzesca rielaborazione di episodi dell'Odissea omerica. Il suo costo ha superato il miliardo di lire.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Direttore: GIULIO CESARE CASTELLO

Redattore Capo: DAVIDE TURCONI

Volume XIII
Terza serie

FASCICOLO 142

Anno VII - 1954
10 Ottobre

Questo numero contiene:

Cinema gira 570

GIORGIO MOSCON

L'altro lato della barricata 573

LUCIO ROMEO

Il cinema siciliano gallina dalle uova d'oro? 574

FILIPPO M. DE SANCTIS

Il maestro di "Scuola elementare" conferma la sua vocazione 579

SERGIO DE SANTIS

Biblioteca 582

GIUSTO VITTORINI

Autant-Lara spiega Stendhal al popolo . 583

RAFFAELLO LEVI

La parola ai giuristi 586

PAOLO GOZZI

Lettere 586

EVELINA TARRONI

Uno specchio curvo 587

PIERO PORTALUPI

Panfocus 588

*

Parlano i direttori: Tomaso Smith (ri-

sposta ad un'inchiesta) 589

*

"Chi è?" dei critici italiani 589

RICCARDO REDI

I registi hanno famiglia 590

FEDERICO FELLINI, ENNIO FLAJA-

NO, TULLIO PINELLI

Moraldo in città - II° 593

QUINDICI GIORNI

GIULIO CESARE CASTELLO

I film 596

CLAUDIO BERTIERI

Fuori programma 599

IL POSTIGLIONE

La Diligenza 600

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Corso Buenos Aires 45 - Tel. 22.84.33 - REDAZIONE DI ROMA: P.zza 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 Paulo - 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 presso l'Amministrazione della Casa Editrice «CINEMA» o mediante versamento sul C/C/P N. 3/14032 - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento; arretrati il doppio

CINEMA GIRA

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: Io sono la Primula Rossa ("Il Sanculotto", Cine-Films-Amati), regista Giorgio Simonelli, operatore Carlo Bellerio, interpreti Renato Rascel, Kerima, Luigi Pavese, Lauro Gazzolo, Nietta Zocchi, Eva Vanicek, Mara Werlen, Lia Di Leo, Giuseppe Porelli; La tua donna (sceneggiatura di Giuseppe Berto, Paride Rombi e Paolucci; Deneb Film), regista Giovanni Paolucci, operatore Vaclav Vich, interpreti Lea Padovani, Massimo Girotti, Patricia Neal, Edoardo Ciannelli, Alberto Sorrentino; Peccato che sia una canaglia (dal racconto "Il fanatico" di Alberto Moravia; Documento Film), regista Alessandro Blasetti, operatore Aldo Giordani, interpreti Sophia Loren, Marcello Mastroianni e Vittorio De Sica; Tarentella tragica (I.C.S.), regista Luigi Capuano, operatore Mario Albertelli, interpreti Teddy Reno, Marisa Allasio, Beniamino Maggio, Tina Pica, Nando Bruno; L'arte di arrangiarsi (da un soggetto di Vitaliano Brancati; Documento Film), regista Luigi Zampa, operatore Marco Scarpelli, interpreti Alberto Sordi, Franco Coop, Marco Guglielmi, Gino Buzzanca, Christine Zago.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Land of the Pharaohs ("La terra dei Faraoni", Warnercolor-Cinemascope; Continental-Warner Bros.) di Howard Hawks; Questi fantasmi! (Titanus-San Ferdinando Film) di Eduardo De Filippo; Le ragazze di San Frediano (Lux Film) di Valerio Zurlini; La donna del fiume (Eastmancolor; Excelsa Film-Carlo Ponti) di Mario Soldati; La peccatrice (Ferraniacolor; Venturini) di Gianni Vernuccio; I cavalieri dell'Apocalisse (ex Siluri umani; De Laurentiis) di Antonio Leonviola; Rigoletto (Ferraniacolor; Granata) di Flavio Calzavara; Le avventure e gli amori di Giacomo Casanova (Eastmancolor; Orso-Iris Film) di Steno; Proibito (Technicolor; Documento Film-U.G.C. - Cormoran Film) di Mario Monicelli; Summertime ("Tempo d'estate"; Eastmancolor; Ilya Lopert) di David Lean; Scuola elementare (Titanus) di Alberto Lattuada; La vecchia signora (Ferraniacolor; Barattolo Film) di Emma Gramatica; La vedova nera (Venturini) di Lewis Milestone; La cortigiana di Babilonia (Ferraniacolor; Pantheon Film) di Carlo Ludovico Bragaglia; L'ombra (Edo Film) di Giorgio Bianchi; Napoli, terra d'amore (Trionfalcine) di Camillo Mastrocinque; Il Cardinale Lambertini (Italica-Vox Film) di Giorgio Pàstina; Gli amori di Manon Lescaut (Eastmancolor; Rizzoli Film-Royal Film-Francine) di Mario Costa; Lacrime d'amore (Romana Film) di Pino Mercanti.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Helen of Troy ("Elena di Troja", Warnercolor-Cinemascope; Warner Bros.) di Robert Wise; Divisione Folgore (Esedra Comp. Ctn.) di Duilio Coletti; Pane, amore e gelosia (Titanus) di Luigi Comencini; Uomini ombra (Filmcostellazione) di Francesco De Robertis.

Dal 15 al 17 ottobre...

...avrà luogo a Trento la "3ª Rassegna Internazionale Film della montagna - Città di Trento", organiz-

zata dalla Commissione Cinematografica del Club Alpino Italiano, allo scopo di incoraggiare la produzione cinematografica nel campo alpinistico e alpino-turistico, e favorire la propaganda per l'alpinismo in tutte le sue forme. Il concorso è aperto a tutti, e i film — nei due formati ridotto e normale — vengono iscritti a una delle seguenti categoria: a) film documentari di alpinismo estivo-invernale e di speleologia, b) film documentari di sport invernali, c) film documentari didattici, d) film documentari sui problemi della montagna e sue attività economiche, e) film documentari di turismo, folclore, leggende della montagna, caccia, pesca: in tutte le categorie è ammesso il film a soggetto. La giuria, di cui farà parte di diritto un rappresentante della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizio Spettacolo, sarà composta da rappresentanti del mondo alpinistico e della critica cinematografica. I premi del formato ridotto sono: un Gran Premio, cinque Primi Premi di categoria, tre premi in danaro a disposizione della Giuria, Diploma e medaglie per le pellicole ammesse, coppe e oggetti d'arte riservati al colore, alla migliore interpretazione, alla migliore trama alpinistica, e premio speciale per la migliore propaganda turistica delle Dolomiti; quelli del formato normale sono: Rododendro d'oro, Rododendro d'argento, Rododendro di bronzo, Diploma e medaglie per le pellicole ammesse, e particolari premi in oggetti d'arte e in coppe.

Dopo le dimissioni ufficiali...

...dell'on. Attilio Piccioni, sostituito al Ministero degli Esteri dall'on. Gaetano Martino, e dopo la nomina a Ministro della Pubblica Istruzione dell'on. Giuseppe Ermini, già sottosegretario alla Presidenza del Consiglio per lo Spettacolo, la direzione dell'azione ministeriale in tale settore è stata assunta personalmente dal ministro senza portafoglio senatore Giovanni Ponti.

Armando Falconi...

...uno dei nostri migliori attori del teatro e del cinema, è morto a Milano il mese scorso all'età di ottantatré anni, dopo una lunga malattia che lo aveva costretto all'immobilità fin dal 1952. Nato a Roma il 10 luglio 1871, sulle scene fin da ragazzo, si era in breve affermato come uno dei più sicuri e intelligenti esponenti del teatro italiano, ed era conosciuto e ammirato anche all'estero. Nel cinema saltuariamente fin dai tempi del muto, aveva acquistato grande popolarità sullo schermo specie dopo l'avvento del sonoro, interpretando Rubacuori (1930) e tutta una serie di film di successo, il più noto dei quali fu Re Burlone (1936). Delle sue numerose e sempre puntuali caratterizzazioni degli anni successivi vanno ricordate soprattutto quelle dei film Il documento (1939), Don Pasquale (1940), Se non son matti non li vogliamo (1941) e I promessi sposi (1941) in cui sosteneva da par suo il ruolo di Don Abbondio. Le ultime pellicole cui prese parte nel 1943 furono La locandiera e L'invasore, rimasto incompiuto e mai presentato al pubblico.

Ecco l'ultimo elenco...

...di titoli depositati presso il competente Ufficio dell'ANICA: Goya, il pittore romantico e La Maja nuda ovvero La vita di Goya (Titanus); Ridere ridere ridere, Canzoni di tutto il mondo e I dieci Comandamenti (Roma Film); La grande notte di Giacomo Casanova (Paramount); Enea e Didone (Paolo Frasca); Semiramide di Babilonia



(Sopra) Gina Lollobrigida è tornata al personaggio che le ha fruttato il suo maggior successo; "Pizzicarella la Bersagliera", con Paine, amore e gelosia, di Luigi Comencini. (Sotto) Paola Mori in una scena girata in Spagna del film Monsieur Arkadine di Orson Welles.



(Pietro F. Francisci); I cavalieri dell'Apocalisse e Guerra e pace (Dino De Laurentiis); Il velo da sposa (Giuseppe Maggi); Gioacchino Rossini (Gabriele Boglione); Amor amor amor e La torre di Babele (Cinetalia); I Cavalieri della Regina (Tethis Film); Abbandono (Prod. A. Manca); La risaia, Caino e Abele, I bidonisti, Resurrezione (Carlo Ponti); Disperato addio (Prod. Mambretti); Gabriele D'Annunzio principe di Montenevoso (Ist. Divulgazione Storica); Sui luoghi del Beato Angelico (Marzocco Film); Gigi er bullo o I guai di Gigi er Bullo (Egidio Câmpari); Parisina (T. Gramantieri); Inferno, Purgatorio, Paradiso (Prod. Amato); Anna Karenina (C.I.R.A.C.); Ti porto la vita (Prod. de Film); Napoli che se ne va o Napoli amore e musica e infine Bacco, tabacco e Venere (Cinematografica Romana).

Numerosi sono i film...

...la cui preparazione è già a buon punto e il cui inizio di lavorazione è previsto entro il prossimo mese di novembre: Caccia tragica (Electra Film) di Michelangelo Antonioni; Il tetto (Prod. De Sica) di Vittorio De Sica; Le mille e una notte (Documento Film) di Max Ophüls; Famiglia e Moraldo va in città (Peg Film) entrambi di Federico Fellini; Polvere di stelle (Invicta Film) di Claudio Gora; Pronto, Roma (Astoria Film) di Gianni Franciolini; La chiromante (Titanus) di Luigi Comencini; La strega (Venturini) di Fernando Cerchio; Resurrezione (Rizzoli) di Mario Camerini; La vita di Gesù (Rizzoli) di Piero Tellini; Fru-Fru (Cine Films-Gamma Film) di Augusto Genina; Condotta di paese (Mambretti) che verrà forse diretto da Pietro Germi; e Estate di Francesco Maselli. A questo primo gruppo si devono aggiungere i seguenti, anch'essi di prossimo inizio: Mogli e amanti (Po Film) di Sergio Grieco; Il barbiere di Siviglia (Ottavio Poggi) e Scugnizza (Trionfal-cine) entrambi di Camillo Mastrocinque; Eroi del mare (Glomer) di Sergio Corbucci; Gli ermellini (Pentagono Film) di Mauro Bolognini; Il vetturale del Moncenisio (Alberto Manca) di Guido Brignone; Madame Butterfly (Gallone-Toko Film) di Carmine Gallone; Madonna Fiorentina (Aloma Film) di Nunzio Malasomma; Quelli della Versilia (Domus-Latina Film) di Piero Costa; Strapaese (Sannio Film) di Maria Basaglia; Il ritorno del gangster



(Sopra e sotto) Due espressioni di Ingrid Bergman in *Angst* (Paura) di Roberto Rossellini, film attualmente in corso di realizzazione in Germania e basato su un racconto di Zweig.



(Pico Film) di Antonio Petrucci; Le ragazze sole (Filmcostellazione) di Vittorio Sala; La distruzione di Gerusalemme (San Paolo Film) di Virgilio Sabel; Caterina Sforza (Jonia Film) di Giorgio W. Chiti; Il gobbo maledetto (Borea Film) e Cecilia (Electron Film) entrambi di Giuseppe Masini; I Reali di Francia (Cinemontaggio) di Pino Mercanti; La Luciana (Micarcine) di Domenico Gambino; Vendetta (Record Film) di Leonardo De Mitri; Le zolfare (Ubor Film) di Renato Borraccetti; Serata di gala (Filmosa) di Filippo Ratti; e infine Ridere ridere ridere e Salammbô che verranno entrambi prodotti da Carlo Infascelli per la Roma Film.

FRANCIA

Anche François Mauriac...

...uno degli scrittori più restii a lavorare per il cinema, si è finalmente deciso a farlo dopo le insistenze del produttore Rossetti, il quale ha fornito all'autore le più ampie garanzie che la sua opera di soggettista e sceneggiatore verrà ri-

spettata nel modo più assoluto. Si tratta di un film intitolato *Le sacrifice*, nel quale viene narrata la storia di un ateo che per amore di una ragazza che ogni mattina si reca a fare la Comunione è costretto a seguirla in chiesa e ad ascoltare la Messa: secondo lo scrittore cattolico il film tende appunto ad "illustrare sul piano umano il sacrificio divino che si compie nella Messa". Il regista sarà Jean Mouselles.

I direttori del "Lido"...

...il noto cabaret dei Champs Elysées, René Fraday e Paul Guerin, collaboreranno alla realizzazione del già annunciato film il cui titolo sarà appunto *Lido*, di cui è produttore Clément Duhor e che verrà diretto da Henry-Georges Clouzot. La protagonista del film, il cui costo si prevede supererà il mezzo miliardo di franchi, sarà — come è noto — Marlene Dietrich, e al suo fianco apparirà Yves Montand.

Vari produttori...

...si stanno adoperando per concludere accordi di coproduzione con l'Unione Sovietica e la Germania



(Sopra) Renato Rascel, protagonista di *Questi fantasmi*, di Eduardo De Filippo, basato sulla commedia omonima dello stesso Eduardo. (In basso) Syren Adjemova, già prima ballerina in grandi complessi europei ed americani ed attrice della televisione statunitense è la protagonista femminile del film *Mon gosse de père* di Léon Mathot.

Oriente. Secondo "La Cinématographie Française", che ricorda fra l'altro il progetto di un film franco-russo sulla squadriglia Normandie-Niemen (che risale al 1946 e poi abbandonato), i rischi di tali iniziative sono molteplici specie per la necessità di accordi governativi, che non sarebbe facile ottenere in considerazione del fatto che ad esempio il Governo della Germania orientale non è riconosciuto dal Governo francese. L'articolista fa rilevare inoltre che i privilegi della coproduzione verrebbero rifiutati ai film prodotti in compartecipazione con l'unica ditta della Germania orientale, che è la DEFA di Berlino Est.

GRAN BRETAGNA

Il "Board of Trade"...

...preoccupato evidentemente dei progressi dei sistemi lanciati dagli americani (schermo panoramico, Cinemascope, suono stereofonico, etc.), ha indirizzato una lettera al "British Film Producers Association" allo scopo di conoscere quali siano gli intendimenti della produzione nazionale nei confronti dei nuovi procedimenti tecnici di ripresa e di proiezione. Il Presidente dell'Associazione dei produttori, facendo presente che sia da escludere, per ragioni di carattere economico, l'eventualità di produrre un film in doppia edizione (panoramica e normale), ha risposto alle istanze governative che la situazione viene attualmente studiata con molta attenzione e prudenza dai produttori, specie in relazione alle possibilità di sfruttamento delle pellicole sul mercato interno. Notando fra l'altro come gli incassi dei film inglesi girati secondo i sistemi tradizionali superino spesso quelli dei film americani realizzati coi nuovi procedimenti, Clark ha tuttavia comunicato che un film in Cinemascope è attualmente in lavorazione ad Elstree e che la Rank ha annunciato pure dei film da girarsi in "VistaVision" (il sistema della Paramount).

Marlene Dietrich...

...reduce dai successi di Las Vegas, ha debuttato a Londra al "Café de Paris" sfoggiando audaci toilettes e cantando — con voce roca — varie canzoni, da "Lili Marlene" a "La vie en rose": erano ad applaudirla numerosi esponenti della aristocrazia londinese e le più note personalità del mondo teatrale e cinematografico. L'attrice tedesca è stata presentata da Noel Coward, il quale ha anche organizzato una serata di beneficenza a favore degli

orfani degli attori (del cui Patronato è Presidente): in tale manifestazione vari attori del teatro e dello schermo si sono trasformati in "maîtres d'hôtel", mentre la Dietrich ha sostenuto la parte di una fatale "chanteuse" d'altri tempi.

GERMANIA OCCIDENTALE

Un certo malumore...

...si va diffondendo in alcuni ambienti dell'industria cinematografica tedesca per l'atteggiamento del Governo nei confronti della produzione e per alcuni provvedimenti che tenderebbero a ripristinare un vero e proprio controllo ideologico e politico sul cinema. Nonostante le dichiarazioni ufficiali da parte governativa, in cui si nega ripetutamente l'intenzione di instaurare un "cinema di stato", varie critiche vengono fatte anzitutto all'attuale meccanismo per la concessione delle garanzie statali di crediti a favore dei produttori (con l'esame preventivo degli scenari, che permette di escludere dagli aiuti le produzioni poco gradite), e quindi alla recente decisione del Comitato di liquidazione dell'UFA di autorizzare la ditta a riprendere la produzione in proprio, nonché al prezzo di 20 milioni di marchi fissato dal medesimo Comitato per la vendita degli stabilimenti della Bavaria-FilmKunst: si fa ap-

punto osservare che la cifra non potrebbe essere raggiunta da nessun gruppo privato e che quindi le installazioni di Geiseltasteig (presso Monaco) sarebbero destinate alla "Nuova U.F.A.", ovvero alla produzione di stato.

SPAGNA

Si stanno effettuando...

...a Madrid le riprese in esterni di un film di produzione italiana: *Terroristi a Madrid* (ovvero *La città perduta*) diretto da Rafael Torredilla e interpretato da Cosetta Greco, Fausto Tozzi, Maria Dolores Pradera, Bruna Corrà, José Marco Davo, Félix Defance e Arturo Bragaglia. Il film, prodotto dalla Pico Film (i cui interni verranno girati a Roma), narra le avventurose vicende di tre terroristi che tentano un'azione nella capitale spagnola, ai giorni nostri.

In Ferranicolor...

...sono già stati girati due film di lungometraggio, interamente realizzati in Spagna: *La Reina mora* (di produzione Cervantes), con esterni a Siviglia e interni a Madrid, fotografato dall'operatore italiano Aldo Giordani, e *Lo que le pasó a retomo*, che è invece di produzione argentina.

U. R. S. S.

Cinque film indiani...

...e sei documentari sono stati presentati in tutta l'Unione Sovietica in un recente festival dedicato appunto alla cinematografia dell'India. Come era già stato fatto per gli Stati Uniti nel 1952, il governo indiano ha inviato in tale occasione a Mosca una delegazione di quindici persone per una visita di amicizia, e — secondo quanto ha dichiarato il vice-presidente indiano Radhakrishnan — allo scopo di "affermare il prestigio del cinema indiano e rientrare in patria con preziosi insegnamenti". Il programma di film, stampati ciascuno in parecchie copie per per metterne l'immediata diffusione in tutto il paese, è stato fornito dai servizi cinematografici del governo indiano.

GIAPPONE

Veit Harlan...

...il noto regista di Jud Süß e Goldene Stadt, dirigerà un film di produzione tedesco-nipponica,



ispirato al caso del Dr. Sorge, la spia russa che durante l'ultima guerra operò in Giappone in veste di giornalista tedesco: il film — prodotto dalla "Divina" — non si propone alcun fine politico o di propaganda. I protagonisti saranno Paul Müller e Kristina Söderbaum.

ARGENTINA

Dodici film a soggetto...

...e dodici documentari di produzione argentina verranno esportati in Francia, in cambio di trentasei film a soggetto e trentasei documentari di produzione francese: la Francia inoltre fornirà vario altro materiale tecnico fra cui quattro milioni di metri di pellicola greggia. Il recente accordo franco-argentino ha la durata di un anno.

U. S. A.

Il Codice di Produzione...

...subirà quanto prima alcuni ritocchi, sui quali le grandi case sembrano ormai tutte d'accordo: si parla soprattutto dell'abolizione del divieto di trattare soggetti impertinenti su relazioni sessuali fra bianchi e negri nonché sugli stupefacenti e il commercio clandestino, e si preannuncia persino una certa tolleranza nei confronti dei dialoghi, i quali potrebbero d'ora in poi contenere — a quel che si dice — anche espressioni volgari di rabbia e disappunto (quali "hell" o "damn"). Dopo tali emendamenti, che dovranno essere votati nella prossima riunione a New York del consiglio direttivo della M.P.A.A., e già ufficialmente annunciati da un articolo in proposito di John A. Vizzard (diretto collaboratore di Breen), il meno che ci possa capitare è vedere un film in cui Marilyn Monroe in preda alla cocaina perda la testa per Ray "Sugar" Robinson, scambiando con lui baci (purché non "eccessivi" e "libidinosi") e succolente parolacce.

Gli incassi del "Cinerama"...

...hanno superato in due anni di proiezioni continue i dodici milioni e mezzo di dollari: il sistema è ora in programmazione in tredici città degli Stati Uniti. Secondo un accordo fra la "Robin International" e Stanley Warner per lo sfruttamento all'estero del primo programma intitolato "This is Cinerama" (che consiste in un gruppo di documentari e di riprese sperimentali), il sistema che come si sa ha provocato la generale corsa verso i procedimenti di proiezione panoramica, giungerà entro l'anno a Londra e a Parigi, quindi in Germania e in Giappone: a Roma esso sarà visibile per la prima metà di gennaio del prossimo anno. Intanto negli Stati Uniti verrà presentato il secondo film in Cinerama: *Cinerama Holiday*, mentre è già in preparazione il terzo della serie, un film sulla spedizione Lewis e Clark che scopri nel secolo scorso il territorio nord-occidentale suddiviso attualmente fra Stati Uniti e Canada.

URUGUAY

Il Festival Internazionale...

...di Punta del Este si svolgerà dal 14 al 30 gennaio del prossimo anno: la FIAPF, nel riconoscere la manifestazione, le ha assegnato non già il carattere di competizione in senso assoluto, ma solo in relazione ai gusti del pubblico dell'America del Sud. La motivazione del "Gran Premio del Sud America 1955", che sarà assegnato da una giuria locale, è infatti la seguente: "al film che maggiormente corrisponde al gusto del pubblico sud-americano".

L'altro lato della barricata

Nessuna affermazione mi pare tanto lontana dalla realtà quanto il pretendere astratta obiettività nello storico. Poiché scrivere di storia è sempre interpretare avvenimenti, questa interpretazione non può non essere personale e del tutto rispondente ai fondamenti culturali, alle idee, alla formazione mentale dello studioso.

Tutto ciò che si può chiedere è che egli vagli scrupolosamente ogni documento ogni informazione ed il suo ragionare sia il logico risultato prodotto dallo studio di questa documentazione, alla luce della ideologia che gli è propria.

Così è senza dubbio possibile fare opera storica anche di avvenimenti recenti, non ancora decantati dalle passioni umane, purché il lettore tenga sempre presente che, se i fatti vanno esaminati *sine ira*, dare ad essi una interpretazione è più che logico, necessario; altrimenti, non si farebbe opera storica, ma raccolta di aneddoti, o cronologia di avvenimenti.

Quando poi il periodo che si vuole esaminare appartiene alla recente storia d'Italia, al 1943-45, è con particolare interesse che si deve attendere l'opera, perché mai abbastanza saranno i documenti, le testimonianze, le interpretazioni di un momento tanto importante per la vita del nostro Paese, quello che ha condizionato, pur con deviazioni ed impacci, il decennio che sta per concludersi.

Così con molta soddisfazione avevamo salutato la iniziativa presa da alcuni produttori, raccogliendo un invito che da più parti era stato mosso, di girare un film sulla vita e la morte dei fratelli Cervi. La dolorante umanità del caso, che ha ispirato tra l'altro al Presidente Einaudi uno tra i suoi scritti più belli e sentiti (ora raccolto ne *Il Buongoverno*) poteva costituire una pregnante mediazione per narrare sullo schermo alcune verità storiche, inserite in quell'ampia visione della vita che deve esser propria di ogni opera d'arte legata alla realtà.

Sembra ora che il progetto sia rientrato, speriamo non definitivamente: quel periodo comunque non può non ispirare altri film, che saranno occasione per un sereno esame delle cause e delle forze che han portato alla Resistenza e da questa al nuovo stato italiano.

Ma occorre rifuggire da un pericolo assai grave: che è anzitutto quello della re-

torica, della agiografia, che non può interessarci e che anzi è tanto più deprecabile in quanto falsa anche situazioni vere e stende un velo di incredulità e di incertezza sull'intera vicenda. Lasciamo ai film hollywoodiani i caramelloosi "eroi" de *La famiglia Sullivan*; abbiamo bisogno di uomini vivi con le sofferenze le brevi gioie ed i lunghi dolori della gente comune, contadini del reggiano, studenti padovani od operai di Torino, non astratti simulacri slegati dal nostro tempo e dalla nostra terra.

Così poco ci avrebbe interessato una apologia dei fratelli Cervi; ogni episodio, per vero possa essere, sotto la cruda luce della ribalta rischia di trasformare la commozione in retorica, la storia in aneddoto, ove non sia sobriamente sorvegliato e soprattutto completo di tutti i propri elementi essenziali, quelli che ne hanno formato la vicenda reale, anche se possono forse apparire spiacevoli per la figurazione mitologica dell'Eroe. Un film sui Cervi, per essere vero, dovrebbe mostrarci come e perché essi siano giunti alla Resistenza, i motivi economici, etici, politico-sociali che li portarono a schierarsi contro il fascismo, la loro posizione personale nell'ambito più vasto della situazione della loro regione.

Questo il primo punto, ed importante: ma anche così il film sarebbe pur sempre manchevole come lo fu — per varie altre ragioni naturalmente, ma anche per questa — *Achtung, banditi!* di Lizzani, in cui tra l'altro la lotta è vista nel suo corso, non come e perché è nata (è già momento di sintesi, dando per noti gli elementi precedenti), e dove soprattutto è assente l'adeguato termine di confronto, accanto alla vita del partigiano, quella della Brigata Nera. Perché questo appunto è necessario se non vogliamo un astratto racconto, che il soggetto dia adeguato rilievo anche alle vicende di chi stava dall'altra parte, dei giovani italiani che militarono nelle file delle formazioni fasciste.

Chi furono questi giovani, come e perché giunsero a trovarsi tra i fucilatori dei Cervi, quali le loro ragioni, i loro sentimenti: questo il secondo punto da esaminare, l'altro lato della medaglia.

Nessuno, se non erro, ha mai cercato di studiare obiettivamente come e perché molti giovani italiani si trovarono nel 1943

portati a schierarsi con i tedeschi, a far parte di formazioni armate destinate essenzialmente alla repressione antipartigiana, ad azioni di polizia: ben pochi infatti tra di essi vennero mandati al fronte a combattere gli alleati. Forse il solo *Tiro al piccione* di Rimanelli esamina con simpatia e qualche obiettività i sentimenti di un giovane capitato tra le file della così detta repubblica sociale. Ma il volume non va al di là di una superficiale, anche se brillante e divertente, cronaca giornalistica ed omette ogni considerazione sulle ragioni per le quali si trovarono dei giovani italiani pronti a formare i plotoni d'esecuzione od a obbedire a qualunque ordine per criminale e contro gli interessi del Paese potesse essere.

Chiarire i confusi sentimenti che spinsero questi giovani alla R.S.I., mostrare come la mitologia nazional-fascista abbia loro impedito la chiara comprensione del momento storico e dei reali interessi d'Italia, indicare la triste influenza di una educazione sbagliata sulla formazione mentale di uno di questi giovani, analizzarne portata e gravità, ed infine fargli ritrovare sullo schermo la sua esperienza di vita, i suoi errori, le speranze, le delusioni, ecco il modo migliore per fare non vana cronaca ma duraturo documento ed opera chiarificatrice.

Sarà un invito ad un approfondito esame di coscienza, affinché questi giovani possano riconoscere i cattivi maestri, corrotti e corruttori, ma sarà pure un invito ad una maggiore comprensione dei loro problemi, un aspetto della lotta che anche il nostro cinema deve condurre per recuperare alla democrazia (non vana parola ma opera fattiva e convincente) migliaia di giovani che ancora credono ai falsi idoli ed ai sanguinosi miraggi che tanto male han procurato al nostro Paese.

Le nobili figure dei fratelli Cervi e l'esempio di coloro che sono morti senza una parola di esecrazione contro i loro assassini, ma solo invocando un mondo migliore in cui comprensione e tolleranza entrasse nell'animo di ognuno (e le *Lettere dei condannati a morte* della Resistenza Italiana ed Europea sono esemplari a questo riguardo) mi paiono possano costituire un invito ideale per un'opera così fatta.

GIORGIO MOSCON



IL CINEMA SICILIANO GALLINA DALLE UOVA D'ORO?

— Dunque in Sicilia, a quanto pare, faranno una nuova legge per cui la Regione finanzia i film li girati per il 60 %, restituibile in due anni...

— Magnifico: allora andiamo in Sicilia e giriamo un film...

— No... vedi che, sempre a quanto pare, la casa produttrice deve essere una casa siciliana...

— Semplice: scendiamo giù un mese prima e fondiamo una casa di produzione in Sicilia: sede a Roma, sede a Palermo e poi si gira il film...

— Neanche questo credo che si possa fare: in quanto, almeno pare, che la casa produttrice debba essere fondata da due anni e debba avere svolto una certa attività...

— Va bene: vuol dire che troviamo una casa fondata da due anni, che non abbia attualmente dei fondi liquidi, facciamo una coproduzione e giriamo il film...

— Ma guarda non so se neanche questo si possa fare, perché...

Con l'eco di discorsi del genere fra produttori e organizzatori generali di ogni tipo che per la prima volta scoprivano che oltre quella del teatro dei pupi e del bandito Giuliano c'era pure una Sicilia in cui poteva farsi — e in maniera vantaggiosa — del cinema, ci siamo recati a Palermo a constatare direttamente cosa ci fosse di vero in questo fatto del nuovo progetto di legge presentato all'Assemblea Regionale che dovrebbe rivoluzionare la produzione cinematografica nell'intera isola.

Quale è l'ambiente che troverà questo disegno di legge, quale quello che troveranno i produttori, i registi ed i tecnici scendendo in Sicilia a realizzare i film?

Il cinema come fatto industriale, è ancora un problema che, malgrado negli ultimi anni si sia avuta una certa attività produttiva, in Sicilia non ha avuto una sufficiente chiarificazione e non è riuscito ad inserirsi seriamente al di là di impostazioni più o meno sporadiche, polemiche o sperimentali.

Questo soprattutto perché il cinema è

ancora considerato come il trionfo dell'avventura, dell'individualismo, della genialità un poco pazza dei dilettanti e dei pionieri. Per la pubblica opinione chi fa del cinema è guardato sempre con un occhio, al più, benevolmente diffidente: ci sono troppi aspetti inconsueti e coreografici connessi al cinema perché non venga a risentirne la sua serietà. Né d'altronde, dall'altro lato, cioè dalla parte del risultato ultimo del film inteso come spettacolo, l'atteggiamento è differente. Il cinema è ancora considerato come "non arte".

Inchiesta relativa al progetto di legge per il finanziamento, da parte della Regione Siciliana, dei film girati nell'isola.

Inesistente totalmente la critica cinematografica nei quotidiani, ridotta alla stregua di laudativa pubblicità, basso il numero delle riviste specializzate vendute (ha detenuto per anni il primato "Hollywood" perdendolo poi non appena divenuto "Festival" e pressoché sconosciute sono "La rivista del cinema italiano" o "Bianco e Nero"), a Palermo il massimo giornaliero degli incassi — oltre un milione in una sola domenica! — è stato detenuto nell'ultima stagione da Cento serenate con Giacomo Rondinella... Il pubblico siciliano, insomma, non è differente da quello di altre regioni che decreta i trionfi di Catene o de La sepolta viva...

«La gente entra al cinematografo, paga il biglietto, si siede, vede un film qualunque; poi esce e si va a mettere col gomito appoggiato al bancone di qualche centralissimo bar per dire: — Bravissimo lui!... Ma hai visto che non era vero che lei lo

voleva sposare... la Turner però è un po' giù... — Sono i commenti migliori perché rispecchiano un'indifferenza inconscia...».

Così scrivono, con una certa amarezza, i giovani del circolo del cinema di Palermo sulla loro rivista mensile: i cineclub sono gli unici che si siano interessati di difendere e di diffondere il buon cinema in Sicilia: grazie a loro si è potuto vedere La terra trema a Palermo, ad esempio, o, e solo un mese fa, Miracolo a Milano a Caltanissetta. Ad essi si sono affiancati i CUC, solo negli ultimi tempi, e hanno in tutta la Sicilia una diecina di circoli con un complesso di oltre duemila soci di cui un migliaio nella sola Palermo...

Ma anche attorno ai cineclub l'aria comincia a rarefarsi, la stanchezza a farsi sentire, il livello dei soci ad abbassarsi e le iniziative a stagnare nell'abitudine: la crisi nazionale e l'arresto del reperimento di film di cineteca, non può non far sentire la sua influenza... Ma in ogni caso essi resistono: come invece non ha fatto la specializzazione di cinematografia sorta nell'Istituto Superiore di giornalismo di Palermo — una sorta di Università Pro Deo in piccolo — esauritasi dopo un anno di vita per deficienza di corpo insegnanti e di allievi stessi, malgrado la buona volontà che all'inizio parve animare tutti.

Resta così ad interessarsi di cinema in Sicilia della gente disparata che proviene dai più vari ambienti e che, come dicevamo, trova nel cinema la massima espressione di una sorta di mestiere d'eroica avventura. «Il film d'arte deve fare a meno del professionismo», ci diceva a Messina il comm. Nino La Macchia ex-fotografo e direttore del C.I.C. (Centro Internazionale Cinematografico) che ha rifiutato ogni aiuto ed ogni sovvenzione e si accinge a realizzare un film "Follie dell'autore" in cui farà tutto lui: soggetto, sceneggiatore, regista, operatore e svilupperà e stamperà, da solo, la pellicola in un laboratorio, naturalmente, fattosi da sé. Lo interpreteranno attori non professionisti da lui ricercati in tutta Italia mediante avvisi economici e poi sottoposti a provino. Non ha alcun minimo garantito dai noleggiatori. «Se essi non vorranno il mio film», ci dice, «affitterò io stesso le sale e lo proietterò senza bisogno di loro!».

E dicendoci questo c'è la più assoluta buonafede ed un entusiasmo da pioniere! Esempi del genere non sono isolati, ma sommamente indicativi: il passo ridotto, sia ad otto sia a sedici mm, è diffusissimo e i circoli Fedic hanno moltissimi aderenti.

In un simile ambiente, dove ancora sono incerti i limiti fra professionismo e dilettantismo, avventura e lavoro, è facile immaginare come arduo debba essere stato il compito di chi seriamente abbia voluto fare del cinema in maniera industriale. Eppure ci sono stati coloro che l'hanno fatto. Potremo dividere l'attività cinematografica svolta in Sicilia (nel dopoguerra soltanto perché più vicina) in vari raggruppamenti:

- a) film prodotti in Sicilia con capitali siciliani;
- b) film prodotti in Sicilia con capitali non siciliani o stranieri;
- c) film prodotti fuori della Sicilia con capitali siciliani.

Del primo gruppo, che è ai fini della nostra inchiesta il più interessante, abbiamo innanzi tutto l'attività dell'O.F.S. (Organizzazione Filmistica Siciliana) che, sorta nel

'46, pur rivelando un certo grado di maturità, soprattutto delle maestranze e dei tecnici siciliani, produsse solamente tre film, tutti diretti dal siciliano Pino Mercanti: Turi della tonnara, I cavalieri delle maschere nere e Il principe ribelle. Pure siciliana fu la casa EPICA che produsse Trepidazione e con una partecipazione inglese fu prodotto Il richiamo del sangue girato a Taormina.

Sempre l'EPICA produsse nel '49 Il vespro siciliano di Pastina e la HIDALGO La cintura di castità di Mastrocinque. Più risonanza ebbe Vulcano di Dieterle con Anna Magnani, prodotto dalla PANARIA che sin allora aveva fatto documentari e della stessa casa è il quasi inedito Vacanze d'amore diretto dal francese Le Chanois sul "village magique" di Cefalù. Altri film nacquero, vissero e morirono ignorati nel giro di pochi mesi trascinando con sé gente più o meno responsabile. Fra questi ancor vivo è il ricordo di un Vacanze a Villa Igea che doveva essere diretto da tale Massimo Alviani e di un gruppo di tre film di una Mondo Film di Milano: I cavalieri senza paura, La favola della felicità e L'amante del dittatore dei quali doveva essere regista certo Carlo Basile. Nessuno di questi film fu mai portato a termine e, a quanto ci dicono persone direttamente interessate, si risolsero in danni finanziari per tecnici e maestranze del posto che, pur avendo lavorato, non furono mai pagati. E casi del genere sono uno dei motivi che giustificano la diffidenza dei capitalisti siciliani nei confronti dell'industria cinematografica.

Nel secondo gruppo, artisticamente il più valido, dalla Terra trema si va ai due di Zampa Anni difficili e Anni facili a In nome della legge, Il cammino della speranza e Gelosia di Germi, a Gli inesorabili di Mastrocinque e I fuorilegge di Vergano — che sfruttavano il momento del banditismo — sino a Stromboli di Rossellini, Cavalleria rusticana di Gallone, Malia di Amato, a La peccatrice dell'isola di Corbucci, all'inglese Sua Eccellenza di Hamer e agli americani Il principe di Scozia di King con Errol Flynn e L'immagine meravigliosa di Brooks, con la Pierangeli. Inoltre attualmente stanno girando gli esterni, nei vecchi quartieri della Palermo barocca, il comandante De Robertis e la sua troupe per Uomini e ombre prodotto dalla Film Costellazione.

Del terzo gruppo infine fa parte tutta l'attività della Faro Film di Messina, una delle più serie fra le case siciliane, con Il cappotto di Lattuada e Amore in città, che rappresentano, dal punto industriale come da quello artistico, due esperimenti oltremodo interessanti: la stessa Faro Film sta attualmente producendo in Francia Avevo sette figlie con Chevalier, diretto da Jean Boyer ed ha in cantiere altri film di cui uno diretto da Dino Risi.

Anche la PANARIA ha prodotto fuori della Sicilia tre film, di cui uno: La carrozza d'oro di Jean Renoir, in technicolor, fu effettivamente un notevole sforzo



(Nella pagina precedente) Un'inquadratura di La terra trema, di Visconti. (Sopra) Da Il principe ribelle, diretto dal siciliano Pino Mercanti e prodotto da una casa siciliana. (Sotto, a sinistra) Mariella Lotti e Otello Toso in Turi della tonnara e (a destra) ancora Toso e Paola Barbara in I cavalieri dalle maschere nere, altri film di produzione siciliana.

industriale sul piano internazionale; utilizzando i costumi e le scenografie di questo film furono prodotti in coppia, con un discreto successo commerciale, A fil di spada e Il segreto delle tre punte, diretti da Braggaglia.

Anche l'EPICA si rifà viva producendo, assieme a Rovere, Il bivio diretto da Fernando Cerchio, mentre alcuni anni dopo, lo stesso gruppo divenuto P.D.C. (Produzione Distribuzione Cinematografica), produce e distribuisce, sempre assieme a Rovere, Lo sceicco bianco di Fellini e Napoleone, con Rascel, di Borghesio.

Di recente fondazione infine, la DELPHINUS (dovuta all'unione di capitali della PANARIA e di un gruppo industriale milanese) ha prodotto Sesto continente, lungometraggio a carattere documentario girato nel Mar Rosso con la regia di Folco Quilici, presentato a Venezia.

Questo il passato e il presente del cinema in Sicilia, quando quasi allo scader della scorsa sessione dell'Assemblea Regionale, l'onorevole Occhipinti del gruppo del M.S.I. ha presentato un disegno di legge sull'industria cinematografica. Ma, a questo punto, giova ricordare che la Regione Siciliana non è stata passiva nei confronti del cinema in Sicilia e che negli ultimi anni dei contributi sono stati dati — ed in una misura aggirantesi sui 150 milioni — a cortometraggi e documentari girati in Sicilia da parte dell'Assessorato del Turismo e

Spettacolo, che dipende dall'on. D'Angelo. Fra le case che maggiormente hanno lavorato e goduto di tali benefici sono la Phoenix, la Panaria stessa, l'O.F.S., la Sperimentale Film di Palermo oltre che singoli documentaristi come Aldo Franchi, Nunzio Saitta e Fosco Maraini. Inoltre, anche se questo in un certo senso esula dalla nostra inchiesta, un contributo speciale è dato, in base ad un reciproco accordo, alla Settimana Incom affinché menzioni in ogni cinegiornale dei fatti siciliani e produca ogni anno alcuni documentari ambientati nell'Isola.

Il disegno di legge Occhipinti, tenendo conto di questo passato, tende a riorganizzare e chiarificare, in maniera concreta e positiva, gli aiuti e le agevolazioni della Regione siciliana in materia di industria cinematografica e in particolare modo per quanto concerne i film a lungometraggio.

Esso può riassumersi nei suoi capisaldi:

1) Creazione di un Alto Commissariato Siciliano per la Cinematografia cui spetti il compito di sovrintendere a tutti i problemi in materia, dotato di un suo fondo di riserva, di un miliardo da reintegrarsi ogni anno per tre anni.

2) Finanziamento, con questo fondo, dei film prodotti in Sicilia in ragione del 70 o 60 %, con l'obbligo alla casa produttrice di versare, presso il Banco di Sicilia, istituto regionale di credito, il rimanente in contanti e non sotto forma di cambiali o di



minimi garantiti da noleggiatori. Il contributo è restituibile nel tempo di due anni per dar tempo di saldare con gli incassi.

3) Continuo controllo dell'andamento finanziario della produzione dei film da parte dell'Alto Commissariato con il diritto di ritirare il contributo se il film è la produzione non danno garanzia di recuperabilità.

4) Obbligo di adoperare maestranze, tecnici, generici, attori di secondo piano e comparse siciliane, per un minimo di tre quarti sul complessivo totale.

5) Obbligo di girare almeno il 70 % di interni ed esterni in Sicilia.

Ci ha illustrato e parlato a lungo di questo progetto il giornalista palermitano Eugenio Bonanno autore di un documentato volumetto, Cinema in Sicilia, recentemente edito dalle edizioni Flaccovio di Palermo, in cui egli raccoglie una serie di articoli e studi, esaminando i vari aspetti del problema.

« In ultima analisi », egli dice, « vedo che il progetto Occhipinti è molto meno favorevole di quanto in genere si pensi. L'anticipare il 30 % in contanti e la continua sorveglianza da parte dell'Ente Regione sulla produzione sono degli articoli che il relatore ha ritenuto indispensabili per impedire lo sfruttamento della legge da parte delle produzioni corsare. Solo dei produttori che abbiano una seria consistenza finanziaria possono usufruire dei contributi regionali ». Gli chiediamo se pensa che la legge porterebbe ad un impiego di capitali siciliani o ad un decurtamento di capitali del Nord.

« Sia l'uno che l'altro », ci ha risposto l'intervistato, « Non credo che dovrebbero essere fatte delle preferenze: chi ha intenzione di lavorare seriamente può farlo: sembra che il Banco di Sicilia e gli altri istituti di credito siciliani vedano di buon occhio questa iniziativa ed, almeno per quanto riguarda la Sicilia, i capitali non dovrebbero mancare... ».

Così pure il dott. Bonanno ci ha fugato dei dubbi che avevamo circa una vociferata possibilità di impugnazione dinanzi all'Alta Corte della legge siciliana del cinema per pretesa incostituzionalità.

« La legge sarebbe ampiamente nelle norme statutarie della Regione. L'articolo 17 dello Statuto Regionale stabilisce che "entro i limiti degli interessi e dei principi generali cui si informa la legislatura dello Stato, l'Assemblea Regionale può, al fine di soddisfare alle condizioni particolari e agli interessi propri della regione stessa, emanare leggi, anche relative alla

organizzazione dei servizi, sopra le seguenti materie" ed alla lettera e) dello stesso articolo specifica che essa può legiferare "sulla disciplina di credito" mentre alla lettera i) include "tutte le altre materie che implicano servizi di prevalente interesse regionale"...

Ma se il progetto è perfetto dal punto di vista giuridico e costituzionale esso ancora deve passare attraverso il vaglio e l'approvazione dell'Assemblea Regionale, e per il momento è fermo alla Commissione Finanze, dopo essere già passato dalla Commissione Spettacolo. Ci dicono che abbia subito delle modifiche più o meno importanti, ma non è possibile saperlo ufficialmente prima che le commissioni diano il loro parere definitivo. Ma, attraversando l'atmosfera della Sala d'Ercole, la sala del vecchio Palazzo Reale di Palermo ove ha sede la Regione Siciliana, sembra che l'approvazione sia scivolata sul campo politico. Nessuno dei gruppi parlamentari si è mostrato a priori contrario alla legge, ma molti hanno fatto ampie riserve. Sembra che la legge Occhipinti, presentata da un deputato, come è noto, missino, fosse collegata ad un'apertura a destra in seno all'assemblea regionale e che, dopo che questa eventualità è stata superata dal congresso D.C. di Napoli, la maggioranza debba farsi precaria e temere dell'eventuale azione di franchi tiratori D.C., o condizionarsi all'appoggio delle sinistre... Non sappiamo nulla circa la fondatezza di queste voci, che riportiamo a titolo di cronaca: per adesso la legge è "ufficialmente" in corso di presentazione all'Assemblea e si spera che questo non equivalga ad un eufemismo per non dire "in alto mare" e che si proceda con una certa urgenza, anche perché fra pochi mesi scade il mandato parlamentare dell'Assemblea stessa (nel '55 ci saranno le nuove elezioni), e tutto veramente finirebbe ad essere rimandato a un'epoca troppo lontana ed indeterminata.

Mentre all'Assemblea Regionale la legge segue, fra le ansie e le apprensioni, il suo regolare percorso, le organizzazioni, le associazioni, le cooperative e i sindacati che abbiano da fare col cinema sorgono come funghi.

« Vedrà nel corso della sua inchiesta », ci diceva una delle persone con cui abbiamo dovuto parlare, « che tre siciliani su quattro hanno già una casa cinematografica ed un film pronto ad essere girato se viene approvata la legge ed ognuno dirà che solo la sua è una cosa seria... ».

Ci accorgemmo ben presto di quanto di

vero ci fosse in questa dichiarazione: abbiamo parlato con persone che avevano già pronti tre film da girare; tutti a colori, ci raccontarono vari soggetti, tra cui persino uno sulla vita di San Giuseppe, ci sono state date assicurazioni che se la legge fosse passata si sarebbero procurati i minimi garantiti del rimanente quaranta per cento "in dieci minuti, orologio alla mano", abbiamo avuto per le mani carte intestate e visitato locali di case cinematografiche vergini di ogni attività, ma piene di bellissimi ed entusiastici proponenti...

Mentre stavamo per restare smarriti e incerti dinanzi ai fioritissimi elogi meridionali dei vari "cinematografi" che sino allora avevano svolto — e tuttora svolgevano... — ben altre attività di professionisti o impiegati, ci venne data notizia che era stata costituita in seno alla Sicindustria una sezione dei produttori cinematografici attualmente in attività e che questa era stata riconosciuta dall'A.N.I.C.A. come unica organizzazione ufficiale per i problemi della produzione cinematografica in Sicilia.

Bastò questa precisazione per farci avvicinare con una certa fiducia alla nuova organizzazione della quale, subito ci dissero, facevano parte quasi tutti i nomi di produttori siciliani che sin adesso abbiamo nominato, dalla Panaria alla Faro. Presidente della Sicindustria è l'ing. La Cavera, che ci ha accolto cordialmente, dimostrando di avere affrontato il suo compito con parecchia serietà ed altrettanta calma e buon senso. Ci sembra il meno eccitato dal sorgere della nuova industria. Egli ci ha detto: « La Sicindustria è al vertice di tutte le organizzazioni industriali siciliane e quindi possiede in sé tutte le singole sezioni delle varie categorie. La lacuna che presentava nel campo dei produttori cinematografici è stata adesso colmata, indipendentemente dal progetto di legge, dalla costituzione di questa nuova sezione.

« Ma il problema di un'industria cinematografica siciliana mi riguarda direttamente come presidente della Sicindustria per le sue particolari caratteristiche di largo impiego di mano d'opera e di occasione e motivo di sviluppo di altre iniziative, quali costruzioni di teatri di posa, aumento di ricettività alberghiera ecc., che praticamente verrebbero ad interessare e portare beneficio a tutti i gruppi industriali siciliani a me collegati ».

Ha concluso augurandosi che il progetto Occhipinti passando all'Assemblea Regionale faciliti l'interesse dei produttori cinematografici siciliani e nazionali a produrre

(Sotto: a sinistra) Anna Magnani e Geraldine Brooks in Vulcano di Dieterle e (a destra) una scena della sequenza del duello in Cavalleria rusticana di Carmine Gallone. (Nella pagina seguente: in alto) Lucia Bosè in Vacanze d'amore e (in basso) un'altra inquadratura dello stesso film.



film in Sicilia usufruendo delle facilitazioni da esso concesse; ci ha quindi consigliato di parlare direttamente col Dott. Alberto Piazza, presidente della sezione Produttori cinematografici.

« La nostra sezione », ci ha detto questi che, già collegato al gruppo di produzione della PANARIA, si è staccato per poter più liberamente svolgere i suoi nuovi compiti, « dovrebbe rappresentare nei riguardi della Sicilia quello che l'A.N.I.C.A. rappresenta per i produttori nazionali. Studiare i problemi economici e tecnici della produzione cinematografica siciliana, promuovere ogni iniziativa atta a favorirne il potenziamento e la realizzazione, favorire ogni intesa che valga a regolare, nel comune interesse, i rapporti fra le società associate, svolgere opera di propaganda per la diffusione in Italia e all'estero dei film prodotti dalle case associate... ».

— Allora sarà anche UNITALIA oltre che ANICA... — abbiamo osservato noi sorridendo; gli abbiamo chiesto, essendo egli (in qualità di tecnico) uno dei componenti della Commissione legislativa che sta esaminando il progetto Occhipinti, notizie in merito. « Il progetto Occhipinti è in pratica quasi completamente superato attraverso gli emendamenti finora stipulati d'accordo tra tutti i partiti politici, benché le caratteristiche essenziali siano rimaste immutate ».

Chiediamo allora quali siano tali caratteristiche. « Primo, l'attuazione di una assistenza finanziaria che sola può consentire la nascita di una industria organizzata e funzionale. I fondi dovrebbero essere distribuiti dall'IRFIS mediante capitali erogati dal prestito BIRS, dalla cassa del Mezzogiorno e dalla Regione Siciliana. Inoltre le produzioni cinematografiche siciliane dovrebbero godere dei vantaggi del decreto presidenziale 4 maggio 1954, destinato alle nuove industrie dell'isola, cioè l'esenzione della ricchezza mobile, il porto franco ecc.

« Secondo, lo sfruttamento della Sicilia dal punto di vista storico, ambientale, turistico ecc. Infatti il 70 % dei film destinati a godere del contributo regionale dovrebbe essere girato in Sicilia sia in esterno, anzitutto, sia in interni, per dar modo così alla costruzione di una adeguata attrezzatura di teatri di posa che, iniziative private sarebbero già pronte a costruire. Terzo, infine, l'impiego del "materiale umano" preso sul posto, cioè comparse, tecnici e maestranze. Anche se in un primo tempo questo non possa essere integrale per le categorie specializzate nei riguardi delle quali dovrebbe almeno per i vari capigruppo (elettricisti, macchinisti, car-



rellisti) essere importata gente del nord ».

L'impiego del "materiale umano" e dei tecnici siciliani previsti dalla legge Occhipinti, come condizione necessaria per usufruire del contributo regionale, è un altro problema abbastanza complesso e che risale al tempo della fondazione dell'O.F.S., ripetendosi di volta in volta in ogni occasione di film girati in Sicilia. Anche in questo campo il nuovo fervore di iniziative ha portato alla costituzione a Palermo dell'A.S.L.P.C.A. (Associazione Siciliana dei Lavoratori della Produzione Cinematografica ed Affini), alla iscrizione dei cui soci si procede mediante un serio vaglio di documentata passata attività per ogni specializzazione. Ne è presidente il dott. Enzo Cupertino, che era stato in passato uno degli organizzatori generali della vecchia O.F.S.; egli, a proposito della condizione attuale dei tecnici e delle maestranze cinematografiche in Sicilia, ci ha detto: « Lei saprà ormai che si girano film in Sicilia, da parte di case sia italiane sia straniere, con una certa frequenza. Ora, un sommario calcolo rileva come la realizzazione di ogni film contribuisca a lasciare in Sicilia una somma di



Germi è fra i registi che hanno realizzato film in Sicilia con capitali non siciliani: particolarmente notevoli sono *In nome della legge* (sopra) e *Il cammino della speranza* (in basso).

50 milioni per compensi a maestranze non qualificate, per affitto di attrezzature, per trasporti ecc. Con tale cifra le case stesse realizzano un notevole risparmio, in quanto corrispondono a tutta questa gente che lavora per loro meno della metà di quanto stabiliscono i minimi sindacali a carattere nazionale: e sin quando i lavoratori cinematografici non saranno organizzati non si potrà controbattere nulla a questa politica da "negrieri"...

Continua precisando che l'organizzazione di cui è presidente si propone di tutelare gli interessi di questa categoria e di adoprarsi nel tempo stesso, anche a favore delle case di produzione:

« Se si potesse offrire alle troupes cinematografiche delle maestranze organizzate e qualificate, nonché fornite di una congrua attrezzatura tecnica, si realizzerebbe un doppio vantaggio: un risparmio — autentico e non basato su uno sfruttamento! — delle case di produzione, che in atto sono costrette a trasportare materiale da Roma insieme a numerosi tecnici specializzati, a cui vanno pagate onerose trasferite, e d'altro canto un aumento ed equa ridistribuzione delle somme che resterebbero in Sicilia, aumento che si può calcolare del 100 %, ammesso che il numero dei film da girare in Sicilia non debba aumentare ».

Che i film girati in Sicilia finiscano con l'essere vantaggiosi anche dal punto di vista del noleggio ce lo conferma l'amministratore della S. A. Luigi Mangano, che possiede a Palermo quattro sale di prima visione ed un congruo numero di seconda. « Un film girato in Sicilia ha più successo in partenza degli altri, sia se effettivamente sia ambientato nell'isola e tratti i suoi problemi, come *In nome della legge* di Germi, che ha toccato una delle più alte punte di incasso, sia che i luoghi servano da sfondo soltanto per imprecisati ambienti, come nel caso di *Il principe di Scozia*, girato dagli americani nei dintorni di Palermo e con comparse, generici e masse prese sul posto... ».

Alla nostra domanda di come reagisce il pubblico alla Sicilia che appare sullo schermo l'intervistato ci risponde:

« Il pubblico è molto più attento di quanto sembri: oltre ad aver criticato il regista Gallone per aver fatto interpretare il recente *Cavalleria rusticana* da un'algerino, un americano e una svedese, non

gli ha perdonato il fatto di avere, con disprezzo alle leggi della campagna, fatto coincidere la raccolta delle arance con la mietitura del grano... così come ondate di ilarità ha suscitato in *La peccatrice* dell'isola la risposta di Folco Lulli, che afferma di avere conosciuta la Silvana Pampanini che "danzava in un tabarin del porto di Palermo"... quasi che il porto di Palermo fosse quello di Calcutta o di Scian-gai... ».

Ma in conclusione egli afferma che un aumento dei film girati e ambientati in Sicilia troverebbe almeno in partenza un terreno favorevole, specie nei piccoli centri nei quali è sempre più richiesto e gradito il film italiano a preferenza di quello straniero, anche se americano e a colori.

Crediamo sia finalmente giunto il momento di fare il punto della situazione e trarre le debite conclusioni della nostra inchiesta.

Pensiamo anzitutto che il progetto Occhipinti che è, in fondo, meno al centro della situazione di quanto possa sembrare, dato che molte attività pensiamo si siano sviluppate e si svilupperanno a prescindere da esso, finisca con l'essere approvato, una volta superati gli ostacoli di carattere politico che sin adesso ne hanno fermato il cammino. E siamo ottimisti a questo pro-

posito perché anche, se in un certo senso difficile, l'ambiente è abbastanza favorevole: esistono già i capitali pronti ad affrontare i film, esistono i capitali pronti per la costruzione dei teatri di posa, i produttori hanno costituito, sotto la tutela e la vigilanza della Sicindustria — a sua volta interessata direttamente a che le cose vadano bene — un'associazione che impedirà loro, di farsi vicendevolmente la guerra riunite in un sindacato le maestranze pronte a lavorare e a tutelare i loro interessi, favorevole infine il noleggio e la distribuzione ad un aumento dei film girati in Sicilia, tutto sembra veramente portare alla conclusione che la legge sul cinema, una volta approvata, debba diventare una data fondamentale per la storia dell'industria siciliana. E sottolineiamo questo, perché appunto i pericoli in cui essa rischia di incorrere sono che possa invece divenire — come spererebbe molta gente più o meno in buona fede — una gallina dalle uova d'oro, pronta a rinsanguare le case di produzione languenti o un'occasione per produrre pleiadi di Catene o Figli del peccato, ambientati a Trapani o a Taormina. O, peggio, che possa finire col finanziare con soldi statali gli "eroici furori" degli esperimenti dei dilettanti che abbandonano l'8 mm per il 35... Se essa riesce, e le promesse sembra ci siano, a superare questi inconvenienti, potrebbe diventare una più approfondita e controllata applicazione (sembra quasi certo, da indiscrezioni trapelate, che la commissione legislativa abbia sostituito l'Alto Commissariato che, essendo ente a carattere governativo regionale, potrebbe dare adito ad equivoci e controverse, perché troppo legato, per necessità, ai gruppi che sono al governo stesso; al suo posto, per chiarire che il controllo sui film è esclusivamente finanziario, andrebbe una commissione tecnico-economica, formata in prevalenza da tecnici e funzionari del Banco di Sicilia, unico istituto bancario presso cui avverrebbe il credito) su di un ambiente più ristretto e meno incallito di quello tradizionale del cinema — la Regione Siciliana e il gruppo di case, stabilimenti e attrezzature che vi sorgerebbero — un'applicazione, dicevamo, di quella che dovrebbe essere una veramente fattiva legge sul cinema. Ed a questo proposito assumerebbe anche un significato di esperimento nei riguardi della nuova legge nazionale in preparazione a Montecitorio... E potrebbe così dimostrarsi come l'investimento da parte dello Stato di capitali in un'industria importante come quella del cinema possa portare ad un risultato positivo, di cui beneficerebbe non soltanto la Sicilia — che di industrie è notoriamente e tradizionalmente povera —, ma anche l'Italia stessa ed il suo mercato filmistico.

LUCIO ROMEO



Alberto Lattuada si prepara a sovvertire il mondo della scuola elementare. Le sue armi segrete si chiamano Billi e Riva, il suo Piano K consiste in una sceneggiatura scritta in collaborazione con Giorgio Prosperi e Jean Blondel e supervisionata da Charles Spaak e Margadonna. L'azione barricadiera è iniziata a Milano, la città dove non a caso esistono piazza S. Sepolcro e piazzale Loreto. La scuola elementare di via Stella è il quartier generale dei pistoleros dell'abecedario capitanati dal regista Lattuada.

Lo scherzo, chiediamo perdono, ha una sua ragione, quella di partire con le carte scoperte prima che intervenga la risaputa meccanica dell'allarmismo. Perché certamente "Scuola Elementare", il nuovo film di Lattuada, sarà tacciato di anarchismo o perlomeno accusato di "presentare non favorevolmente alcuni aspetti della vita italiana a scapito del decoro nazionale". Qualche deputato presenterà un'interrogazione in proposito al Ministro della Pubblica Istruzione. Alle rive dei festival, dove pure hanno approdato Maddalene procaci e niente affatto pentite, "Scuola Elementare" non giungerà mai. Su un grosso quotidiano di Roma apparirà un'articolo di fondo nel quale si difenderanno i maestri dall'accusa di comunismo lanciata, secondo il giornale, da Lattuada il quale verrà additato al disprezzo della saggia borghesia — ossatura della nazione — come un volgare utile idiota. Su qualche rotocalco il nome del regista milanese apparirà in una lista di proscrizione. Interverrà naturalmente la censura a chiedere alcuni tagli che faranno sorridere e indignare. Ormai sappiamo tutto. Si potrebbe scrivere un divertente soggetto su questa particolare "tecnica del colpo di Stato" che da qualche tempo viene usata nei confronti dei registi che accennano, soltanto accennano, a discutere qualche problema della nostra società. Il gioco è ormai scoperto, per questo può far sorridere, pur preoccupando lo stesso Lattuada che ha già provato quanto sia difficoltoso muoversi sui terreni minati dell'analisi di costume. Ricordiamo sol-

taluni problemi, sentimenti, "istanze". Trascorso, in generale, il tempo della denuncia documentaristica, Lattuada avverte in maggior misura il valore del racconto e della situazione narrativa che valgono a conquistare un pubblico naturalmente portato verso lo spettacolo, ma nello stesso tempo permettono d'inserire, tra un amore e una trovata, una notazione umana, un appunto felice, un'osservazione moralistica.

Non si può dire davvero che Lattuada non comprenda il gusto del pubblico, e in questo egli (e non pensiamo qui alla parentesi e al successo commerciale di "Anna") è davvero abile, così pronto a captare le stanchezze delle formule e le nuove preferenze che evolvono più rapidamente di quanto non si creda. Dal neorealismo è nato probabilmente un "realismo minore" (quello di "Terza Liceo") e un "realismo temperato" nel quale può esser compreso "La spiaggia" dove le concessioni, più che all'ottimismo e al bozzetto fine a se stesso, sono dirette a mitigare l'asprezza di prese di posizione e a rendere quest'ultima più accettabile. D'altra parte pensiamo che per Lattuada non è stato soltanto a causa di una impossibilità politica il suo non aver realizzato opere di contenuto, diciamo, forte, ma la sua formazione, la sua particolare forma mentis che lo renderebbe inadatto a esprimersi con eccessi narrativi. La sua visione del mondo è altalenante tra polo e polo, tra giustizia e libertà, vorremmo dire: non è "totalitaria". Forse questo è il suo maggiore ostacolo, quello che gli impedisce di creare un'autentica opera d'arte. D'altro canto è questo suo naturale prospettarsi le varie eventualità risolutive del racconto, nel porsi di fronte a due ragioni che per lui non sono mai una definitiva, proprio questa ambivalenza che — no davvero! — non è fatta di calcolo, ma di intima convinzione, ciò dicevamo repede proclive il pubblico ad abbandonarsi ai suoi personaggi, a seguirne le vicende alterne come le idee di cui essi sono i simboli. Lo spettatore gli è grato di questa libertà di giudizio, di questo non esser forzati



Riccardo Billi nella parte di Trilli, il maestro elementare ideato da Alberto Lattuada per il suo film sulla scuola. Questo personaggio "positivo" reagisce alla suggestione del denaro per tener fede alla propria intima vocazione.

LATTUADA QUASI AUTOBIOGRAFICO

IL MAESTRO DI "SCUOLA ELEMENTARE" CONFERMA LA SUA VOCAZIONE

tanto "Un mulo e un cannone", il soggetto tenue e innocuo di Rodolfo Sonogo, "Il ferroviere" un'impegnativo saggio storico su una categoria di lavoratori, "La Lupa" con la rinuncia alla descrizione di Matera, e infine "La spiaggia" le cui tiepide acque balneari hanno provocato un maremoto in alcuni ambienti di benpensanti. Lattuada è meravigliato ancora del fatto che due onorevoli in Emilia si siano chiesti il perché "lo Stato debba regalare dei milioni ai sovvertitori". In verità perché meravigliarsi? Tutto ciò fa parte di un dannoso equivoco che confonde la propaganda elettorale con la necessità di guardarsi intorno, di osservare la nostra realtà e di partecipare indirettamente al suo progresso. Un equivoco che fa desiderare "film snervati" — come li definisce Lattuada — mentre "è urgente dire le cose come stanno, ponendo in rilievo sia i valori positivi che quelli negativi della nostra società. Questa democrazia, che ci è costata tante lotte, tante vittime e tanti dolori, deve permetterci di essere sinceri con noi stessi". Non è, questo, un discorso nuovo, eppure si vende sempre impellente ogni qualvolta un regista prende come tema di un suo film un aspetto attuale della nostra vita.

Ma guardiamo piuttosto a quella che è la posizione del regista di "Scuola Elementare" e al suo contributo alla produzione cinematografica di questi ultimi anni. Nei contrastanti momenti attraversati dal nostro cinema, Lattuada ha cercato, più che l'abbandono a certe cadenze di moda, la strada per l'espressione di idee e stati d'animo diffusi nella nazione durante le più diverse situazioni storiche di questi ultimi venti anni. Ecco il calligrafismo anteguerra, ecco la crudezza narrativa del dopoguerra, ecco infine, a partire da "Il cappotto", un calarsi in un atteggiamento moderatamente e frammentariamente critico che permette di guardare, pur senza eccessivamente approfondire, a

a veder nero con gli occhi del regista. "La spiaggia": c'è un giudizio morale che forse inizialmente voleva essere netto, dirimente, ma nel corso del racconto i punti di vista s'incrociano, si contraddicono, si perdono nel ripetuto gioco; il film non langue, ma la logica, che sarebbe lecito attendersi da un'opera a sfondo moralistico, è piuttosto balneare, inconsequente. Lo stesso regista mi ha confessato che non comprende la ragione per la quale tanti hanno voluto vedere nella figura del sindaco un'apoteosi del buon amministratore comunista, mentre, invece, anche sulla bocca del supercapitalista egli ha messo delle verità pur se in tono paradossale. Ne discende che le sue intenzioni, come del resto egli aveva ripetutamente dichiarato, non erano di stendere un violento attacco sociale, ma di scrivere in punta di penna una "leggera commedia satirica". Ecco perché, infine, i personaggi non possono, contrariamente forse alle intenzioni del loro creatore, essere detestati, ma bambini, supercapitalisti, grassi approfittatori, comunisti, buoni borghesi tutti hanno la loro giustificazione narrativa e dalle loro azioni spira una plausibile aura di simpatia per cui il pubblico li accetta con un certo compiacimento grato delle trovate e della conciliante umanità.

Si parla di un Lattuada incerto, di un Lattuada in crisi; ma il nostro sta seguendo una strada che potrà non trascinare all'entusiasmo, ma alla quale bisogna riconoscere una certa linea. E' vero che la posizione di Lattuada presta il fianco a dubbi, sia perché un tempo era gravata da reminiscenze letterarie, da compiacimenti formali (in un'epoca del resto in cui lavorare su quella linea era necessario), sia perché oggi è preoccupata dal fermento sociale senza essere netta e completamente impegnata. In quest'ultima carenza, che essendo attuale attira maggiormente la nostra attenzione, potrebbe rinvenirsi addirittura un attardarsi in dubbi di gusto qualunquista. Ma sarebbe una forza-

tura critica, perché Lattuada, nella chiarificazione del suo mondo espressivo, usa un metro che non è accomodante per amore di pace, ma persuasivo per la curiosità con la quale egli si accosta alle idee più contrastanti, per la sincerità della sua fede indubbiamente liberale, per il suo amore per l'uomo e le sue storie. Staremmo per dire che Lattuada è uno scrittore dell'800 che oggi si ritrova dietro la macchina da presa. Ciò, sia per una sua ingenuità, sia perché se guardiamo i suoi film — e le opere che gli hanno fornito materia d'ispirazione — se osserviamo i temi delle opere che egli dall'inizio della sua carriera ha realizzato, rinveniamo una coincidenza che non è soltanto cagionata dalle circostanze, ma da una preferenza convinta che soltanto ora si sta delineando nettamente e che in seguito potrà condurlo alla realizzazione di un vero compiuto film. Si tratta di un lottismo, di un umanesimo soffuso di socialismo, un modo di vedere la vita che, più che alla nostra epoca, appartiene alla buona tradizione ottocentesca.

Anche oggi gli è stato spesso rimproverato un gusto letterario, formale; ma questo linguaggio è appropriato al suo modo di guardarsi intorno, si addice alla sua mentalità così lontana dagli estremismi, distaccata; egli è innamorato dei suoi simili, e nello stesso tempo guardingo nel giudicarne gli atti, i bisogni, le azioni, le reazioni. Il dubbio penzola sul suo capo come un ago magnetico che gli impedisce di travisare la realtà, di forzarla alla dimostrazione di teoremi. Questo è apparso come il suo lato debole, addirittura come il sintomo di un suo accondiscendere a certe pressioni. Ma allora, senza tener presente la sua formazione intellettuale, bisognerebbe dire che Lattuada è perennemente in crisi. In verità questo suo umanesimo irto di dubbi è proprio la sua forza, il carattere più genuino della personalità di Lattuada. Ed è perciò che mai come oggi egli ci sembra in pieno sviluppo, in

ferente chiarificazione. Trascorso il periodo più acutamente formalista ("Giacomo l'idealista"), bruciato dall'evolversi dei tempi un atteggiamento affaticato dalla crudezza dei personaggi ("Il bandito", "Senza pietà"), Lattuada, che periodicamente ritorna alla letteratura ("Il delitto di Giovanni Episcopo", "Il mulino del Po", "La Lupa") quasi per ritoccare le basi della sua origine, ha scoperto, pur attraverso, e vorremmo dire proprio attraverso la letteratura, una tematica e uno stile. Non si può dire che i risultati finora ottenuti da Lattuada siano stati perfetti. Pesa sui suoi film più indicativi in questo senso — "Il cappotto" e "La spiaggia" — la stasi limitata del bozzetto, il sostare alla battuta, il personaggio eccezionale colorato d'assurdo. Spetterà a lui chiarire questo particolare d'attrazione dello spettatore, eludere i facili sistemi che spezzano l'azione e il discorso; basterebbe legare maggiormente il superfluo con il necessario; e Chaplin, al quale non si può fare a meno di pensare assistendo a "Il cappotto" e riflettendo su "La spiaggia", può insegnare tanto in questo senso.

A parte comunque quei difetti, ciò che troviamo di genuino, di nuovo in Lattuada attraverso questi suoi due film è l'accostarsi alla realtà e la grande concretezza dei personaggi, alle loro piccole psicologie e ai loro grandi problemi; vi troviamo soprattutto un gusto meno distaccato e più sentito, affettuoso non più gelido. Questo accostamento alla realtà è la grande conquista di Lattuada, l'apertura di una nuova strada per lui, l'unica sulla cui base egli potrà realizzare una profonda opera di poesia. Una volta tanto un regista può anche ascoltare l'approvazione del pubblico. Ogni regista bisogna che scopra la sua carta d'identità, e Lattuada sembra l'abbia trovata proprio in questo flebile narrare di piccole cose, di personaggi minori, di problemi in tono minore, di storie prive di accadimenti eclatanti.

Ecco perché non bisogna stupirsi se Lattuada affronta oggi una questione così gravosa come quella della Scuola elementare e dei maestri con un film che viene annunciato dalle agenzie di stampa come "una storia patetica con una punta d'umorismo". Dalla crudeltà narrativa di uno Stroheim alla semplicità di De Sica, esistono infinite gradazioni; Lattuada ha scelto la maniera più vicina alla sua attuale posizione e, certamente, la più accetta al pubblico; dato, quest'ultimo, molto importante per allontanare una aristocrazia improduttiva del film di idee.

Certo, in questo caso, è tutt'altro che semplice filtrare la complessità della Scuola elementare attraverso una maglia narrativa intessuta di cadenze meno acide della realtà. Oltre ai problemi specifici dell'insegnamento — che Lattuada non affronta se non indirettamente quando presenta il maestro Trilli alle prese con la sua scolaresca (e lo vediamo impegnato nel tentativo di educarli all'autogoverno, alla respon-

sabilità individuale: "Ragazzi — egli dice a un certo punto — io vi ho trattato sempre come uomini"), oltre a ciò, esistono i problemi della categoria dei maestri; della loro posizione sociale ed economica; del dilemma davanti al quale spesso si arrestano: la scelta tra una vita piena di stenti che implica l'accettazione di una missione di cui la società li investe oppure il compromesso, grande o piccolo che esso sia; il miraggio di abbandonare un lavoro che non dona soddisfazioni immediate e clamorose, ma proiettate nel lontano futuro; la dura necessità di dover esercitare una professione per la quale si richiederebbero slancio e disinteresse e che, invece, viene praticata soltanto perché spinti dal bisogno e dalla mancanza di altre strade. E così via. A proposito della complessità dei problemi che si affacciano a chi intenda trattare un argomento così scottante come quello della posizione sociale del maestro ricordiamo quanto osservava recentemente Marco Agosti nel volume "La scuola e il nuovo profilo sociale del maestro": "Qual'è l'opinione che si ha del maestro? Cominciamo dall'opinione che i maestri hanno di sé stessi. In troppe occasioni mi è avvenuto di constatare nei giovani una certa peritanza nel dichiararsi maestri fuori dall'ambiente della scuola. Ho riflettuto a lungo sulle cause di questa specie di "complesso d'inferiorità" dei maestri. Sono molte. Ma almeno una, e non la più lieve, è l'opinione che il pubblico si è fatta di loro. La qualcosa verrebbe a dire che il maestro si lascia deplorabilmente suggestionare — ripeto, sempre in generale — da quell'apprezzamento anonimo e ingiustificato, da quell'opinione fatta che la gente si tramanda con coscienziosa passività. Ne segue che i primi a cambiare l'opinione sui maestri, devono essere proprio loro, gli interessati. Qui però la cosa si complica perché l'invocata reazione all'opinione corrente, in definitiva, deve avvenire nella coscienza dell'individuo, dove l'opinione generale e la stima personale mal si distinguono. L'orgoglio, o se volete anche solo l'amor proprio di ciascuno d'esser diverso e magari migliore degli altri, cela quel ch'è il denominatore comune. Ne nasce quel particolare atteggiamento di contrapposizione dell'individuo alla categoria, di cui si hanno troppi esempi. Questa contrapposizione sociale antisociale, esattamente agli antipodi dello spirito di corpo, forse rivela meglio di qualunque altro atteggiamento la causa principale della presunta inferiorità del maestro nel confronto con gli altri professionisti". Nello stesso volume c'è l'intervento di un maestro elementare di Sora, Vincenzo Paniccia, il quale scrive: "L'inferiorità della professione del maestro esiste, e questo non è un mistero né un pregiudizio: è un fatto reale, un prodotto della società e principalmente degli enti — oggi lo Stato — che hanno provveduto e provvedono alla formazione e all'impiego del maestro. Se ci mettiamo su questo terreno, riconoscendo onesta-

mente e apertamente una situazione di fatto, non certamente piacevole, della quale noi non possiamo avere alcuna colpa intenzionale, forse soltanto allora possiamo sperare di giovare alla causa, richiamando in altra sede l'attenzione di chi non può disinteressarsi della questione e additando nel contempo i possibili rimedi. L'umiliazione di una professione come la nostra rimbalza dai maestri alla scuola, aggravandone le conseguenze".

Sono, come si vede, questioni molte grosse delle quali di solito non ci accorgiamo; mentre un disastro minerario ci assale con la violenza delle sue conseguenze, mentre un'invasione di terre o uno sciopero ferroviario sono avvenimenti di cui ci si deve accorgere, risulta completamente atono, invece, e ignorato quel complesso di problemi che agita una categoria così importante come quella dei maestri. Il fatto è che perdura in tutti l'immagine di una retorica e deamicisiana figura del maestro elementare; mentre siamo portati più a compiangere la sua critica situazione economica che a preoccuparci delle conseguenze che questa situazione apporta alla scuola, all'educazione dei giovani, alla formazione delle nuove generazioni.

A volere estendere soltanto un poco il nostro sguardo, sarebbe da prendere in considerazione lo stato attuale della nostra scuola e il perché di certe sue arretratezze. Alessandro Marcucci, un appassionato, indipendente uomo di scuola che collaborò con Giovanni Cena per la creazione delle "Scuole dei contadini" scriveva nel '48 nel suo volume "La scuola di Giovanni Cena (Per la scuola popolare)": "Non sembrano esagerate queste considerazioni circa la scuola in molte plaghe dell'Italia centrale e meridionale. Si salvino pure le lodevoli eccezioni di qualche illuminato proprietario terriero e di qualche pubblica amministrazione e di non pochi maestri e dirigenti, veri educatori, ma in un tempo in cui il latifondo si estendeva su mezza Italia — e non può dirsi che al momento presente sia del tutto scomparso —, in cui la scuola era in mano alle amministrazioni comunali infeudate ai signori del luogo, in cui l'emigrazione oltre Oceano toglieva all'Italia uomini meno rassegnati, cioè le migliori energie lavoratrici, era evidente che l'ignoranza delle masse fosse una sicura garanzia di dominio in chi deteneva ricchezze e potere. In tali circostanze, la Scuola, la Scuola del popolo, non era voluta, non era amata, e a voler esser sinceri, a onta della solenne, solennissima dichiarazione di tutte le sue benemeritenze e dell'affermazione consacrata in leggi di tante sue prerogative, dopo i venti anni di un tramontato regime il cui capo era un maestro elementare, dovevasi constatare che, per quanto cammino si sia fatto, appena fuori dei grandi centri, dove si fa pompa di edifici scolastici, di Mostre che sanno alquanto di "Luna Park", di corti, di adunate, di provvidenze consacrate in film e fotomontaggi, la Scuola, intendiamo quella del popolo, ancora in troppa misura si trascina in locali repugnanti per ubicazione, per manutenzione e angustia di spazio, per sordità di arredamenti, per insufficienza di attrezzature; ancora si svolge in mezzo a difficoltà e resistenze di autorità locali, avere a concederle perfino i mezzi strettamente necessari per vivere una vita che tira avanti come può, con gli insegnanti e dirigenti mal pagati e non tutti preparati a un ufficio, che, tuttavia nei discorsi e nelle articolazioni si proclama nobile, supremo, santo!". Sono parole molte amare queste, parole di un uomo che ha trascorso la sua esistenza nella scuola, per la scuola. E le abbiamo riportate perché possono contribuire a illuminare e a inquadrare un serio problema che attende una risoluzione sollecita.

Non si può pretendere che Lattuada dica tutto questo nel suo film che è un racconto, non un pamphlet né un saggio. Ma è giusto diremmo pretendere da lui uno sguardo non superficiale né basato su abusati clichés a questo mondo modesto, ignorato, importante della nostra società. Per trasportare questa infuocata materia in un bagno dal quale potesse sortire un'immagine dai contorni sfumati, ma dal contenuto vivo e dai personaggi ben delineati storicamente e psicologicamente, Lattuada non ha incontrato quelle difficoltà di fronte alle quali certamente si sarebbe trovato un cineasta che della scuola ricorda soltanto la sua lontana esperienza infantile. "Scuola Elementare" è infatti per Lattuada la prima nota direttamente autobiografica che egli ponga in un suo film. Più che una documentazione fredda, fatta sui libri, egli conosce la vita del maestro per quella diretta esperienza personale che gli proviene dall'appartenere ad una famiglia d'insegnanti (maestri i nonni, la madre, ed anche il padre — prima di dedicarsi alla musica —). Lattuada confessa di avere un caro ricordo del suo mac-

In Scuola elementare Mario Riva interpreta la parte del bidello Pilade. Al suo fianco in questa inquadratura è Alberto Rabagliati (a sinistra), nella parte di Bonfanti, l'industriale.





(a sinistra) Lise Bourdin, una graziosa attrice francese, interpreta nel film di Lattuada la parte della maestrina amata da Trilli, la quale abbandona l'insegnamento per darsi alla carriera di indossatrice; (a destra) ancora Mario Riva.

stro Alfredo Fabietti, uno di quegli insegnanti appassionati del loro lavoro; Fabietti ha scritto anche libri per ragazzi ed ha collaborato alla "Fiera Letteraria". Fu dopo proprio un incontro con il suo vecchio maestro che Lattuada, il quale aveva sempre pensato ad un film sulla scuola elementare, ideò il soggetto al quale ha poi lavorato con Giorgio Prosperi e Jean Blondel — il commediografo e critico cinematografico francese che aveva collaborato per *La spiaggia* —. Il soggetto narra di un maestro quarantenne vissuto sempre nell'ovatta di un quieto paese, Palestina, che ad un certo punto, scomparsa la madre che lo aveva un po' coccolato e trattenuto nelle sue aspirazioni, ottiene il trasferimento per una grande città, Milano. Qui egli ritrova il bidello Pilade, un romano che si è adattato alla vita dinamica della capitale lombarda e che aumenta il suo magro stipendio con piccoli commerci. A Milano il maestro di provincia pieno di ideali sacrosanti e di amore per la scuola avverte i disagi di una penosa situazione economica. Un giorno, dopo aver cercato una camera in subaffitto ed averne constatato i prezzi, impossibili per le sue risorse, egli va ad abitare dal bidello che gli cede una camera. (Trilli: «E gli altri colleghi come fanno?». Pilade: «S'arrangiano...»). Trilli: «Arrangiarsi: il grande mestiere di noi italiani!...»). Ma poi si adatta anche lui, soprattutto quando conosce una giovane collega della quale quale egli s'innamora. Allora Trilli, quasi protetto e pieno di fiducia amando una donna e credendosi riamato, sente divampare la passione per il suo ufficio per il quale varrebbe la pena d'iniziare una battaglia. Sicché quando un maestro abbandona la scuola per dedicarsi ad attività più brillanti ed economicamente più allettanti, Trilli cerca di riscaldare i suoi colleghi in una scena che è utile riportare perché non è basata sul come si desidererebbero, ma quali i maestri realmente sono, con i loro pregi ed i loro difetti, con la loro maturità e la loro fedele ingenuità.

250. Carcano: Non è il primo a tagliare la corda e non sarà l'ultimo.

Trilli: E noi stiamo a guardare invece di muoverci...

Carcano: Bravo, abbiamo scioperato per sostenere

gli altri. Ma quando si è trattato di noi nessuno s'è mosso.

Trilli: Non è con lo sciopero... E poi non possiamo mica lasciare i bambini in mezzo alla strada...

251. Maestro Acido: Sapete cos'è che ci rovina a noi? Il sindacato autonomo. Roba da ridere. La gente si organizza a milioni a destra e a sinistra e noi no, noi vogliamo restare autonomi...

252. Trilli: Lo so, la nostra situazione è difficile, ma la condizione della cultura, se vuole essere veramente libera deve essere autonoma.

Micucci (con sincera ammirazione): Bravo! Fa piacere sentire queste parole!

253. Trilli (eccitandosi): Sapete quanti siamo in Italia? Duecentomila. Mettiamo una media di trenta alunni per maestro, moltiplichiamo per due quanti sono i genitori, fa dodici milioni. Quasi metà degli elettori. Ma la gente non sa...

Micucci: Lei dovrebbe fare degli articoli, delle conferenze...

Trilli: Li farò. Dobbiamo mobilitare la stampa, avere l'opinione pubblica dalla nostra... Vogliamo che i giovani non disertino.

Ma gli ideali e le battaglie che Trilli vorrebbe ingaggiare per il miglioramento delle condizioni della sua categoria, naufragano, quando la ragazza che egli ama, approfittando di una chance, parte come indossatrice di una casa di mode. Trilli allora sente il peso della sua condizione, avverte che questo non sarebbe accaduto se egli avesse potuto offrire alla ragazza una vita migliore che non un'esistenza fatta di molte ristrettezze anche se satura di quegli ideali ai quali egli ormai sta per rinunciare. Accettando infatti l'occasione offertagli da un industriale, egli sta per abbandonare la sua carriera d'insegnante. Ma quando è per compiere il passo decisivo che lo staccerebbe dalla sua missione — nella scuola hanno luogo le "Premiazioni al merito educativo" (e per questa cerimonia Lattuada si atterrà a quanto realmente accaduto nella primavera di quest'anno a Milano) — Trilli strappa il vantaggioso contratto di lavoro e torna tra i suoi ra-

gazzi.

«Vorrei narrare la conferma di una vocazione — dice Lattuada — l'esaltazione di un uomo che ha la coscienza di svolgere un'attività necessaria e fondamentale e che si comporta in conseguenza di questa sua ragione di vita». Alla lettura della sceneggiatura il risultato positivo non dovrebbe mancare allo scopo che il regista si è prefisso, soprattutto guardando alla evoluzione del protagonista il quale spinto da motivi individuali fuori dalla scuola vi ritorna, poi, irresistibilmente attirato dai motivi sociali della sua missione. Il "bombardamento" che il maestro Trilli ha subito con la suggestione del denaro, non potrà nulla contro la sua vocazione. Bisogna però che Lattuada tenga presente che, quella dell'insegnante, non è la fede di eremiti i quali vivono nel deserto mangiando locuste, è quella di uomini che vivono nella nostra società e hanno bisogno di una casa e di un vestito decente: di fronte alle necessità la fede vacilla e la "missione" non può né deve servire da ricatto morale. Questo speriamo sia anche detto nel film, pur se con un tono lontano, per necessità narrative, dalla polemica aspra. In questo senso "Scuola Elementare", dietro un'apparenza che poggia sulla situazione umoristica, potrà avere quel contenuto drammatico ed appassionato che la realtà delle cose presenta ad ogni piè sospinto e potrà avere un aspetto addirittura amaro e sarcastico attraverso la narrazione di episodi in chiave umoristica. E' prematuro anticipare un giudizio, anche dopo aver letto la sceneggiatura. "Scuola Elementare" potrà essere una sorpresa anche per lo stesso regista. Tra l'altro, gli attori Billi e Riva, del tutto nuovi ad interpretazioni impegnate, saranno una rivelazione come il Fabrizio di Il delitto di Giovanni Episcopo o il Rascel de Il cappotto o quello che sarebbe potuto essere Crococolo ne Un mulo e un cannone? Ciò che comunque Lattuada dovrà tener presente è che quattrocentomila occhi guarderanno e giudicheranno severamente il suo film, il primo sulla scuola, la buona occasione per presentarci quei maestri elementari che non vogliono più essere osservati con gli occhi di Edmondo De Amicis.

FILIPPO M. DE SANCTIS

Pierre Leprohon: CINQUANTE ANS DE CINÉMA FRANÇAIS - Ed. du Cerf, Parigi, 1954 - pagg. 192, ill., s. i. p.

H. Agel, J.-P. Barrot, A. Bazin, J. Doniol-Valcroze, D. Marion, J. Quéval, J.-L. Tallenay: SEPT ANS DE CINÉMA FRANÇAIS - Ed. du Cerf, Parigi, 1953 - pagg. 152, ill., s. i. p.

A. Bazin, J. Doniol-Valcroze, G. Lambert, C. Marker, J. Quéval, J.-L. Tallenay: CINÉMA '53 A TRAVERS LE MONDE - Ed. du Cerf, Parigi, 1954 - pagg. 196, ill., s. i. p.

Sono comparsi da non molto tempo nella collezione 7° Art, Editions du Cerf, tre volumi che, a causa della loro complementarità per lo meno esteriore, possono essere agevolmente considerati in un solo discorso generale.

Le tre opere sono: *Cinquante ans de Cinéma Français*, *Sept ans de Cinéma Français*, *Cinéma '53 à travers le monde*, e rappresentano — sia pure con le differenze di impostazione e di stile che chiariremo più oltre — uno sguardo alla produzione francese di un certo rilievo dai suoi inizi sino all'anno passato. A ciò non osta ovviamente il fatto che il terzo volume (come è chiarito pure dal titolo) si occupi anche delle altre cinematografiche.

Fatta questa necessaria premessa circa la discontinuità di stile riscontrabile fra i tre volumi, possiamo ad esaminarli brevemente in dettaglio. *Cinquante ans de Cinéma Français* è l'unico che consenta all'autore (Pierre Leprohon) un discorso storicamente sostenibile. Il libro, infatti, abbracciando nel proprio esame cinquanta anni di cinema, ha modo di descrivere compiutamente movimenti, tendenze e scuole che rappresentano esperienze ormai concluse e sono pertanto suscettibili di una chiara definizione e di un giudizio distaccato. Al tempo stesso, l'essere dovuto ad un solo compilatore, fa sì che lo studio risulti nel suo complesso più omogeneo, le conclusioni (accettabili o meno che siano) più coerenti, le valutazioni precedenti per lo meno da un angolo visuale che non muta ad ogni capitolo.

La piccola mole dell'opera e lo scarso spazio dedicato ai vari argomenti (raffrontati alla vastità del compito assunto) possono far sì che ad un primo esame questa storia "tascabile" del cinema francese, in qualche punto possa apparire inadeguata. Un simile giudizio, però, non sarebbe giustificato, dato che — a rigore — si dovrebbe parlare di stringatezza piuttosto che di insufficienza, in quanto l'opera è volutamente impostata in modo da rappresentare solamente una utile "guida", senza ambizioni sproporzionate alla sua mole.

Una riprova della sostanziale umiltà con cui l'opera è stata concepita può ritrovarsi nello spoglio schematico con cui vengono trattati i vari argomenti. Tre periodi: Gli inizi del Cinema - La Grande Epoca del Cinema muto - Quindici anni di Cinema sonoro. Ognuna delle tre partizioni si inizia con un breve saggio monografico sulle caratteristiche generali dell'epoca considerata, cui seguono gli esami dettagliati dei vari registi con una breve biografia ed un elenco dei più importanti film realizzati, con qualche dato di produzione e poche righe di commento. Il libro potrebbe definirsi scolastico se questa espressione non avesse ormai assunto un significato vagamente spregiativo che non voglio certamente attribuire all'operetta di Pierre Leprohon: dirò invece che si tratta di un volume il quale, mentre rappresenta un'utile introduzione alla storia del cinema francese per il lettore sprovvisto, non è al tempo stesso privo di utilità consultiva.

Conta sottolineare al riguardo che Leprohon mette in rilievo le caratteristiche più evidenti di ciascun regista, mirando al solo scopo di fornire pochi, chiari concetti, senza alcuna concessione a lungaggini estetiche.

Ecco Abel Gance: "Autore dei suoi soggetti, Gance è veramente il creatore della sua arte, ma egli viene tradito da una immaginazione disordinata, dalla confusione delle sue idee filosofiche, dalla sua mancanza assoluta di senso critico e ben spesso di misura e di gusto. Ma sul solo piano dell'espressione cinematografica è ammirevole".

E Marcel L'Herbier: "... è agli antipodi di Gance: spirito sottile, acuto, egli rasenta sovente la preziosità: ha, come tutti i cineasti della sua epoca impiegato il montaggio come sintassi del film, ma è soprattutto sull'immagine che egli porta la sua attenzione. E' un artista ed un esteta. Su temi sovente di ispirazione o di gusto letterario egli compone immagini originali usando per questo artifici tecnici, quali il *flou*, gli specchi deformanti ecc.; oppure chiede alla scenografia, ai costumi, al *maquillage* di creare un'estetica che dia al film il suo stile". (pag. 49).

Se si considera che i due giudizi sopra riportati sono contenuti in una sola pagina di testo, nella quale si parla pure in dettaglio di alcuni film di Gance, ci si può render conto facilmente della notevole facoltà di sintesi di Leprohon. Che questa caratteristica vada poi a scapito di un eventuale approfondimento critico è innegabile, ma da un punto di vista semplicemente culturale ed educativo essa è senz'altro dote e non difetto.

Se si aggiunge che lo studio di Leprohon non prescinde dalle "monumentali" storie del cinema dovute a francesi, e che le opinioni di Sadoul, ovvero quelle — sia pur meno attendibili — di Bardèche e Brasillach vengono citate abbastanza di frequente, si può avere una riprova della sostanziale serietà con cui è stata realizzata quest'opera.

Il secondo volume, *Sept ans de Cinéma Français*, è invece a carattere composito, e, d'altro canto, l'esame del fatto filmico dal dopoguerra al 1952 non poteva — a rigore — essere altro che di tipo antologico. In effetti trattandosi di un periodo arbitrariamente delimitato e non stilisticamente a sé stante, l'unica maniera di studiarlo doveva essere quella di considerarlo da un certo numero di punti di vista: il che è stato fatto con una varietà abbastanza soddisfacente. Dato che si tratta di saggi fra loro praticamente indipendenti, parlerò (assai brevemente) di tutti.

De l'*Avant-garde* di Jacques Doniol-Valcroze cerca di isolare dalla massa dei film usciti in questi anni, le opere che per una storia di domani rappresenteranno una parola nuova, quelle che — in altri termini — avranno fatto dell'avanguardia (intesa etimologicamente e non storicamente).

Alle conclusioni, forse discutibili dell'autore, si oppone Jean-Pierre Barrot, che, con *Une tradition de la qualité*, tenta di illustrare l'importanza dei film che, nello stesso periodo, hanno meritato (a suo modo di vedere) un giudizio positivo basato su criteri assoluti e non contingenti. Tale punto di vista può essere chiarito da una frase dell'Autore, meglio che dalle mie spiegazioni: "Nulla prova che la storia ricorderà anche soltanto un titolo tra i film che oggi ci sembrano iniziare una nuova via, dato che l'avvenire solamente potrà valutare la reale importanza di questa. Al contrario possiamo sin d'ora asserire senza troppi rischi di errore che le cinetecche del futuro non dimenticheranno alcune opere perfette che si inscrivono con onore in una tradizione della qualità" (pag. 27).

Il terzo saggio, *Réalisme noir et réalisme gris* rappresenta — che io sappia — il primo contributo storico, per ora limitato al cinema francese, a quella corrente filmica spietata di cui abbiamo avuto recentemente anche in America non pochi esempi. L'autore (Denis Marion) si riallaccia agli inizi del genere ritrovando elementi propri di questa specifica weltanschauung in qualche film dell'anteguerra ("La Chienne" e talune opere del binomio Carné-Prévert), compiendo in tal modo uno studio che per la sua ampiezza evade dal limitato orizzonte imposto dal tema del libro.

Les Français n'ont-ils pas la tête comique? di Jean-Louis Tallenay e *Les "films-documents"* di Jean-Pierre Barrot non sono che rassegne piuttosto brevi di due categorie di film, senza alcun apporto critico di particolare rilievo.

Intellectualisme et "films à idées" di Jean-Louis Tallenay considera un settore abbastanza importante del moderno cinema francese: quello dei film a tesi. "La maggior parte dei nostri soggettisti e sceneggiatori — nota l'autore — sembrano partire da una tesi e costruire poi un soggetto per illustrarla. Per comparazione si potrebbe dire, semplificando esagerata-

mente che i soggettisti americani partono da una storia (per lo più semplice) per montare un soggetto come si monta un motore e che i soggettisti del miglior cinema italiano trovano il punto di partenza in un fatto e fanno vivere i personaggi implicati da presso o da lontano in questo fatto" (pag. 67).

In questa schematizzazione, forse in verità un poco semplicistica — come non manca d'avvisare Tallenay —, è racchiuso un fondo di verità: il film di idee è un prodotto invero abbastanza tipico del cinema francese del dopoguerra, e l'articolo indugia specialmente sulle opere che maggiormente nobilitano il genere: quelle di A. Cayatte.

Ad André Bazin è dovuto *Le Théâtre filmé*: questa volta l'argomento non è stato trattato con quegli intenti strettamente tecnici ed estetici che avevano guidato l'autore in un precedente fondamentale saggio comparso in Italia su "Bianco e Nero" (n. 3-4, 1952): ora, più modestamente, egli si è limitato ad una breve storia del teatro filmato da Pagnol a Cocteau con alcune considerazioni interessanti e altre risapute. Francamente troviamo maggiormente stimolante il Bazin teorico che non lo storico.

Dopo *L'amour de la rhétorique ou l'enfer de l'adaptation* di Henri Agel (che prende in considerazione l'adattamento a film di vari romanzi di successo), il volume si chiude con un capitolo di Jean Quéval dedicato a problemi finanziari e statistici, cui fa seguito un utile elenco dei film presentati in Francia dal '45 al '52.

L'ultimo libro è — ahimè — il più inutile. Già per ragioni intrinseche l'esame di un anno di produzione mondiale è destinato ad una vita effimera. Prima di tutto per il fatto che il brevissimo periodo di tempo considerato, unitamente alla vastità ed eterogeneità della produzione esaminata, non consente alcuna conclusione critica che evada dalla genericità. In secondo luogo perché i rilievi sui vari film non sono stati articolati in un discorso più costruito, ma ci si è limitati a dare semplicemente dei giudizi su film già visti e largamente recensiti.

Il libro, che è dovuto a vari autori (Jean Quéval, Chris Marker, Gavin Lambert, Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin, Jean-Louis Tallenay) è stato suddiviso in capitoli intitolati alle varie cinematografie nazionali (quello sulla Francia potrebbe rappresentare l'ideale prosecuzione dei due volumi precedenti), oppure a fenomeni di interesse mondiale (Cinéma, cartoni animati, film di pupazzi, ecc.). In genere però anche gli articoli più interessanti informano su cose già conosciute, oppure si limitano a presentare dei condensati di precedenti studi. Il caso più evidente è dato dall'articolo di J. Doniol-Valcroze che non fa altro che ripetere in sunto il pur interessantissimo resoconto sul suo viaggio in Russia, relazione già presentata più in esteso su riviste francesi ed anche italiane.

Oltre a ciò, non si può tacere che sono riscontrabili nel corso dell'opera un certo numero di inesattezze le quali se talora possono essere dovute ad errori di stampa (ma spesso sorge il dubbio che così non sia), in non pochi casi esse sono dovute a palesi errori di informazione: secondo Doniol-Valcroze, per fare un esempio, *Till the End of Time* di Edward Dmytryk non sarebbe mai giunto sul continente europeo, mentre tale film è stato presentato in Italia in programmazione normale con il titolo *Anime ferite*.

Chiude il volume un elenco di film di tutte le nazioni presentati in Francia nel '53 ed è proprio su di esso che si possono fare i maggiori appunti: in primo luogo esistono scompensi fra i dati che sono forniti dei vari film senza che una evidente differenza qualitativa possa giustificare tale divario. Non ostante i compilatori abbiano cautamente premesso che a tale riguardo essi hanno provveduto in base a criteri strettamente personali, non si può mancare di raffrontare l'accuratissima indicazione di dati per *La Bergère et le Ramoneur* alla tranquilla indifferenza con cui viene sbrigato il "credit" di *Roma ore 11* (Sceneggiatura: Cesare Zavattini, Giuseppe De Santis e tre altri).

sono per esempio due film che, così indicati, non ho altri scompensi rinvenibili nei "cast" (per *I Vitelloni* è citata Arlette Sauvage e non Franco Fabrizi e per *Il cappotto* non è ricordato Giulio Stival) possiamo notare che i titoli originali hanno subito non poche manomissioni. *Stazione Terminus* e *La Tacca del Lupo* sono per esempio due film che, così indicati, non ho mai sentito nominare.

SERGIO DE SANTIS

Autant-Lara spiega Stendhal al popolo

Le rouge et le noir rappresenta per gli stendhaliani una sublimazione, nel personaggio di Julien Sorel, di quello che oggi verrebbe facilmente detto l'io psicanalitico — e lo usiamo come definizione di comodo — di Henry Beyle: Julien Sorel, il giovane ambizioso, e freddo in ogni manifestazione della sua ambizione, benché pieno d'odii e di disprezzi, perché calcolatore preciso senza la coscienza del calcolo, e in questo perciò quasi più astuto dei calcolatori senza scrupoli, ma indulgente soltanto, per assuefazione inconscia ai modi del tempo, a una breve ipocrisia, è il modello d'uomo che Stendhal avrebbe voluto seguire in tutta la sua vita. Senza mezzi termini; perché Stendhal si sarebbe trovato felice nelle stesse minime felicità del suo Sorel, si sarebbe trovato felice a constatare un gradino compiuto nell'appagamento di un'ambizione anche eccentrica, limitata argomento per argomento, volta per volta; ne fan fede e permettono d'asserirlo tanti passi del suo *Souvenirs d'egotisme*, del suo *De l'amour*, di *Promenades dans Rome*, la sua corrispondenza; il primo e l'ultima, in particolare modo. Dice, in una pagina di *Le rouge et le noir*:

Fin dall'infanzia aveva avuto dei momenti di esaltazione. Allora si beava al pensiero che un giorno sarebbe stato presentato alle belle donne di Parigi e avrebbe saputo attirare la loro attenzione, facendo parlare di sé con qualche azione sorprendente. Perché non avrebbe potuto farsi amare da una di loro, come Bonaparte, povero ancora, era stato amato dalla brillante signora di Beauharnais? Da molti e molti anni Giuliano non passava forse un'ora della sua vita senza darsi che Bonaparte, sottotenente oscuro e senza fortuna, era riuscito con la sua spada a diventare padrone del mondo. Quest'idea lo consolava nelle sue disgrazie, che credeva grandi, e raddoppiava la sua gioia, quando ne aveva.

e nel dichiaratamente autobiografico *Vie d'Henry Brulard* osserva:

La mia idea, giungendo a Parigi, era che una bella donna, una donna di Parigi, ben diversamente bella da quelle di Grenoble, poteva un giorno scivolare davanti a me o cadere in qualche pericolo grave dal quale l'avrei salvata, e, partendo di qui, sarei diventato il suo amante.

Non c'è da leggere tra le righe; è la dichiarazione di un atteggiamento che viene voltato in chiave femminilistica (quasi avesse, in argomento, le stesse convinzioni d'un brano del diario di Pavese, dove le donne assommano a tutto, trascurate poi però, allo stesso modo di Pavese, per diversi interessi), ma che riappare meno lampante e tuttavia evidenterissimo in quasi tutte le sue pagine. Quando Stendhal nel 1801 (se non erro) giunse a Milano con i dragoni di Napoleone era ricco solo dell'ambizione di ben figurare secondo i canoni dell'epoca, anche a mezzo dell'ipocrisia, come un Julien Sorel di quindici anni dopo, al suo primo arrivo a Parigi; era un sunto in potenza di tutte le attitudini del suo personaggio. Queste attitudini le perse poi per strada: non seppe realizzarle, personalmente, che scrivendo *Le rouge et le noir*.

Sotto questo punto di vista va veduta,

a mio parere, ogni interpretazione, sia critica sia artistica, di quel romanzo. Interpretazione che Autant-Lara va tentando, col film che ha appena finito di girare. Non dimentichiamoci che Autant-Lara ha fatto con *Le diable au corps* uno dei più bei film del dopoguerra, e che l'ha tratto da uno dei più bei romanzi francesi (forse il più bello) dell'epoca moderna. In assoluta fedeltà. Fedeltà alla storia, nel suo svolgimento; fedeltà al contenuto, il più riposto (tra la timidezza e l'eroismo dell'adolescenza, che tanto nel romanzo come nel film non vengono mai detti); fedeltà all'autore.

Il problema della fedeltà è il primo che si presenti a un regista attento alla sostanza culturale di una narrazione quando si accinga a trascrivere cinematograficamente un romanzo — e non soltanto un solido e complesso romanzo come *Le rouge et le noir* del caso in questione, ma un semplice e piano romanzo, che offra tuttavia una maturità di struttura e un congegno psicologico-narrativo tali da escludere qualsiasi soluzione diversa da quella prescelta dal romanziere, qualora si voglia raggiungere, se non lo stesso, un simile, significato contenutistico; parlo, per esempio, più che di *Cronache di poveri amanti*, il quale già, essendo più corposo, si presentava difficile a una costruzione narrativa diversa dal romanzo, di *Graziella*, di *From here to eternity*, di *Le blé en herbe*, sempre per restare sul piano di una vaga attualità. Poiché, se in fatto di presunzione delle possibilità traduttive dalla letteratura (dico "tradurre" per "ridurre", e penso che sia più adatto) il cinema è stato quanto di più vanesio si possa concepire, dove un romanzo appariva valido per quel che superficialmente raccontava in fatti accaduti, oggi che il riconoscimento della sua pienezza d'espressione è universale, un lavoro di, appunto, tale traduzione, viene condotto con maggiore ponderazione, con dovizia di studio critico, quasi con umiltà, poiché ormai non vi dev'essere più battaglia per imporre l'arte cinematografica, e allora i registi lavorano con impegno a quello che è, e pure a loro pare, una costruzione in linguaggio diverso di un'opera già parlata, cercando il modo migliore per mantenere, pur in questa nuova lingua, i contenuti della primitiva. Di qui il problema della fedeltà. Ma proprio sulla questione dell'umiltà, della stessa coscienza culturale, il problema della fedeltà non mi pare possa essere affrontato (come nessun altro problema, senza commettere comunque un'adulterazione) a petto di autori come Tolstoj, per esempio, come Dostoevskij, per esempio, come Nievo, per esempio, come lo stesso Stendhal.

A meno di abbordare tali autori, e i loro romanzi, sul piano di un onesto artigiano, senza la pretesa di renderne il mondo in alcun modo, ma solo quella di ripetere fatti forse interessanti come tali; forse perché, senza la costruzione nar-

rativa che gli sta intorno nelle opere originali, il più delle volte sono banali, e frutto anche di luoghi comuni, come tutto Stendhal, a proposito e per esempio, sta a dimostrare.

E allora? « Bon! Ça peut être un truc pour expliquer Stendhal au peuple », direbbero i francesi nel caso in questione di *Le rouge et le noir*.

Ma Autant-Lara, l'autore di questo *Rouge et noir*, realizzò *Le diable au corps*, pur nel senso indicato, con estrema modestia, come se invece che di Autant-Lara, avesse dovuto essere un film di Radiguet; con questa modestia seppe essere assolutamente fedele, non soltanto al testo, e questa fedeltà fu frutto della comprensione oppure si tramutò in comprensione; comprensione del mondo dell'autore e dello spirito dell'autore mentre scriveva il libro, questo è il punto. Sotto l'insegna di quest'esempio va considerato il suo nuovo lavoro. Con la stessa modestia, con la stessa precisione, con la stessa "fedeltà" è stato intrapreso *Le rouge et le noir*. Ma la fedeltà a questo romanzo va interpretata, come ho già detto, soltanto sotto l'aspetto del riconoscimento Sorel-Stendhal.

Si riconoscerebbe Stendhal nel Sorel di Autant-Lara? Per ora possiamo giudicare solo sulle premesse, e sulla base di queste, un rigorista critico direbbe certamente di no. La trascrizione del testo gli parrebbe troppo pedissequa per avere un simile sostrato. Ma un critico, e particolarmente un critico stendhaliano, ha troppe esigenze, che sfociano nell'erudizione; al pubblico, pure a quello colto, l'importante apparirà ritrovare la narrazione di *Le rouge et le noir* con lo stesso spirito nel sottofondo, di un sogno non

Gérard Philipe e Danielle Darrieux sono i protagonisti di *L'uomo e il diavolo* di Claude Autant-Lara, film basato sul romanzo dello scrittore francese Stendhal *Le rouge et le noir*.





raggiunto, di un'ambizione mancata — e perciò tanto più precisa, e più valida, e più costruita, in quanto l'unica realizzazione di sogno e di ambizione. E d'altro. C'è di che spiegarsi. E questa spiegazione già si può trovare nella sceneggiatura del film.

Al momento in cui Julien, nel romanzo, si trova a combattersi per il possesso della mano della signora di Renal, nella sceneggiatura troviamo questo monologo.

Voce dura e tesa come se Giuliano fosse stato offeso.

GIULIANO (interiore) - Ah no! prego... che cos'ha la mia mano?... la toccherete, signora, e terrò la vostra se lo voglio.

Si vede la mano di Giuliano molto vicina a quella della signora di Renal.

VOCE DEL SIGNOR DI RENAL - Al programma: il Re si recherà a venerare la reliquia di San Clemente. Chiederò un vescovo. E lo otterrò. State a vedere che avremo più gente che per la fiera: cose che si fanno a Parigi....

GIULIANO (interiore) - Sì ma... se ritira ancora la sua mano? Avrò io il coraggio di riprenderla e di tenerla? (con forza) Sì, l'avrò. E se urla? E già... se urla, quello lì mi salta addosso... È un dovere. Devo prendere questa mano e tenerla. Punto e basta... Hai fisa, Giuliano?

Le due mani sono sempre vicine.

Su, coraggio... Un momento.. Le dieci e mezzo stanno per scoccare...

quando suona l'orologio prendo la mano... non prima... saremo forse già andati...

Il signor di Renal piega il suo giornale.

SIGNOR DI RENAL - Secondo me, non fa più tanto caldo...

GIULIANO (interiore) - L'ora non è suonata... non è suonata, non è suonata...

SIGNOR DI RENAL (alla moglie) - voi venite?

La mano della signora di Renal non si è mossa. Sembra che Giuliano stia per alzarsi. Il signor di Renal si alza. I due colpi della mezza. Giuliano rinuncia ad alzarsi.

GIULIANO (interiore) - Suonata.

La mano di Giuliano ha preso in fretta quella della signora di Renal, la quale si ritira ma rimane sul bracciolo. Giuliano riprende la mano e la stringe forte.

La prima impressione è quella di una sciatteria, che a me però sembra più apparente che sostanziale, nella riduzione da testo letterario a testo cinematografico. Ho detto apparente: tutta la sceneggiatura presenta la stessa simile sciatteria, nella semplificazione psicologica della storia, necessaria secondo canoni non soltanto di un conformismo narrativo cinematografico, ma pure di grammatica e sintassi del film; e così come qui non ritroviamo la paura di Giuliano, e la sua speranza che i Renal se ne vadano prima che scocchi l'ora fissata, ovunque si voglia fare un confronto non troviamo, ol-



Intimo particolare, quella linea d'ironia che è la causticizzazione verso i suoi impulsi di mo- h'egli ha passato eguali (potrem- lare dei suoi amori per Angela rua, per Metilde Dembowska, da so narrati qua e là per le sue e che spesso ritroviamo in episodi so e nero) quando i sentimenti i che descrive combattersi in Ju- anno avuto nel suo caso la meglio. a quest'apparente sciatteria e voluta semplificazione tradiscono ecenza del problema di fondo, e ante le permutazioni del tono e ile, non si può negare la rimanen- isa dello spirito stendhaliano. Più semplificazione si potrebbe parlare ensazione: la scena che abbiamo ra riportato equivale nel romanzo oli IX e XI, e vi si svolge in due serate; condensazione fruttuosa, erto senso, e precisa, tanto precisa si tutti i dialoghi, — e, cosa stra- etti su una sceneggiatura paiono non autentici, tanto che dovetti una volta andare a controllarmeli tratti di peso dal romanzo.

Questo senso, a tutt'oggi, a film cioè ito e non veduto, e con tutte le ri- del caso, quindi, penso che Sten- otrebbe riconoscersi nel Sorel di -Lara. Anche, se non soprattutto, sopravvivenza, come figura psico- del solo Sorel, mentre tutti gli al- sonaggi, più tipicamente vividi in al, vengono distrutti nel film; an- può rimanere il dubbio che la so-

sopravvivenza di Sorel, sullo schermo, pos- sa essere completa col giovare dei fre- quenti "ritorni" e della voce "interio- re"; che comunque era il mezzo più evi- dente (ma il più facile) per esprimere il fuoco antipocrita dell'ipocrita Julien.

A questo proposito, però, Autant-Lara ha commesso, nello sceneggiare il film, un errore; ha voluto mantenersi su un piano di "obiettività"; quella tipica obiettività di un autore che non vuole impegnarsi in idee, soprattutto idee poli- tiche democratiche, altro che con la scel- ta dell'argomento e del personaggio, mentre non ne vuole partecipare lo spi- rito. Sicché tutto il lato napoleonico di Sorel, che a Stendhal serviva di spunto, era, anzi, il *truc*, sotto la cui maschera apparivano tutte le sue idee anticonfor- miste, antimonarchiche, antiborghesi, de- mocratiche, si è perduto sotto quell'eti- chetta di "osservazione ma non parteci- pazione". E il non portare innanzi questa bandiera napoleonica di Stendhal (quan- do il bonapartismo, in Francia, era il ve- lame ammesso, dopo i moti del luglio 1830, con la monarchia orleanista, per esprimere le simpatie per la rivoluzione) potrebbe essere una forma d'infedeltà, pur nella fedeltà del rispetto al testo. Che appare mutato, praticamente, solo nel finale — quando la marchesa de La Mole si porta via la testa di Julien — per ovvie ragioni di censura.

Per cui il film si presenta, oggi, a chi ne legge la sceneggiatura, e a volerlo giudicare su questa base, dati i prece- denti letterari di contenuto, indipenden- temente da Stendhal, — se non come un mitico "soggettista" qualunque e non il grandissimo romanziere che è, un Ben Hecht, un Aurenche, dei tempi nostri — come una cosa che si offre bene alla rea- lizzazione. Ben congegnato, assai cinema- tografico, pronto a una buona realizzazio- ne, che potrebbe essere un po' fredda sebbene precisa, formale ma attenta. E, su questo piano, resterà, comunque e se non altro, "une explication de Stendhal au peuple".

GIUSTO VITTORINI



(a sinistra) in alto, Philippe nella parte di Julien Sorel; in basso, Antonella Lualdi, la seconda partner femminile del protagonista; (sopra) a sinistra, ancora Philippe; a destra, la scena del Tribunale; (a destra) in alto, di nuovo Gérard Philippe e Danielle Darrieux; in basso, il protagonista.



LA PAROLA AI GIURISTI

III.

DOMANDE

- 1) Presumiamo che Ella sia al corrente degli inconvenienti determinati e dell'insoddisfazione provocata, negli ambienti del cinema, dall'attuale regolamentazione giuridica dell'istituto della censura cinematografica in Italia. Ritiene che detta regolamentazione debba essere trasformata?
- 2) Quale è la Sua opinione circa la proposta contenuta nella mozione approvata dalla recente assemblea straordinaria del Circolo Romano del Cinema, proposta tendente ad ottenere che "il controllo sul cinema sia regolato da norme giuridiche e procedurali analogamente a quanto avviene per la stampa?"
- 3) Ella concorderebbe circa l'opportunità che l'esercizio della attività di censura venga demandato alla Magistratura? Ed in tal caso ravvisa l'opportunità di affiancare alle commissioni di revisione, delle commissioni consultive tecniche, composte da rappresentanti della critica, non che dei quadri produttivi ed artistici del cinema?
- 4) Ritiene che le commissioni debbano giudicare il film una volta reso pubblico, con eventuale sequestro, come per la stampa, o ritiene preferibile che esse visionino il film e giudichino prima che il film sia immesso nei circuiti di proiezione?
- 5) Ritiene che il giudizio delle commissioni debba basarsi esclusivamente sul Codice Penale ed essere motivato in fatto e diritto come una sentenza giudiziaria?
- 6) Si impegnerebbe ad appoggiare in tal senso, sia in Parlamento sia in altre sedi (conferenze, lezioni universitarie, articoli su riviste giuridiche) eventuali progetti di legge?
- 7) Ha proposte o suggerimenti da avanzare?

RISPOSTE

1) Fortunatamente la legge del 16 maggio 1947 sull'ordinamento dell'industria cinematografica nazionale, richiamandosi all'art. 14 — per la concessione del nulla osta alla proiezione pubblica dei film — del regolamento del 24 settembre 1923 ha implicitamente abolito le norme politicamente molto più gravi portate dall'art. 127 del regolamento della legge fascista di Pubblica sicurezza (testo unico 18 giugno 1931).

Ma tuttavia l'art. 3 del regolamento del 1923 ha una larghezza e indeterminatezza che può dar luogo agli abusi della censura e alla violazione delle più elementari libertà.

Per quanto anche questo possa dar luogo ad interpretazioni arbitrarie, specialmente se intervengano preconcetti di ordine religioso, si può capire che sia vietata la rappresentazione di pellicole che rappresentino soggetti offensivi del pudore della morale del buon costume e della pubblica decenza. Anche in questo campo, dicevamo, è possibile l'arbitrio e lo sconfinamento, quando si pensi che fu recentemente sequestrato un romanzo di Lawrence perché ritenuto osceno: e tale lo ritenne il Carnelutti pur confessando di non averlo letto.

Dove l'arbitrio è più facile è nel giudizio se il soggetto della pellicola sia contrario "alla reputazione e al decoro nazionale e all'ordine pubblico o possa turbare i rapporti internazionali, od offenda il prestigio delle autorità o delle istituzioni, dei funzionari ed agenti della forza pubblica, dell'esercito e dell'armata".

Questo capoverso ci ricorda recenti polemiche, troppo note e che furono quasi unanimi nel protestare contro un'applicazione aberrante. Vi è un altro capoverso: quello che vieta i soggetti che fanno l'apologia di un reato o incitano all'odio tra le classi sociali.

Mentre, sia pure con criteri diversi da quelli moralistici del Carnelutti, non è difficile la distinzione tra arte ed oscenità, è assai più difficile la distinzione tra la descrizione di un reato (quasi tutte le pellicole, specie le americane, ne sono piene) e l'apologia del reato. E' assai più difficile la distinzione tra la narrazione di un fatto storico e l'offesa al prestigio dei protagonisti del fatto storico o delle istituzioni di cui fanno parte, tra la descrizione di attività di ufficiali o di loro gesta non eroiche e l'incitamento al disprezzo dell'esercito, e via dicendo.

Abbiamo esposto queste norme per osservare che i confini tra la morale e l'arte, tra la censura artistica e la censura etica, tra la censura politica e quella non politica sono spesso difficili a determinarsi ed è a nostro avviso impossibile una distinzione teorica che possa essere soddisfacente. Il giudizio nei singoli casi è troppo facilmente influenzato dalla conce-

zione politica, religiosa, artistica di coloro che devono esercitare la censura.

D'altra parte in democrazia non si può vietare nemmeno alla pellicola una funzione di censura (in altro senso) degli avvenimenti politici o storici o delle istituzioni.

2) La conclusione è un dilemma: o si abolisce la censura preventiva o si deve tollerare coi suoi inconvenienti.

Abolirla del tutto per ovvie ragioni non è possibile, perché sarebbe troppo facile l'incitamento a sollecitare i bassi istinti e una remora è necessaria.

Quindi bisogna conservarla ma renderla tollerabile costituendo le commissioni di censura in guisa che non possa prevalere in essi la passione o il preconcetto etico e politico individuale.

In queste commissioni certamente può avere la magistratura una funzione moderatrice ed essere garanzia di imparzialità. Moderatrice sì, ma garanzia di imparzialità solo fino a un certo punto, perché anche il magistrato in materie parzialmente estranee all'ambito e alla tecnica del diritto risente nel suo giudizio della sua mentalità personale e politica e difficilmente può spogliarsene. Vedemmo in materia politica esempi, per quanto non frequenti, di mancanza assoluta di imparzialità che influenzarono sinistramente certe sentenze, nei giudizi di merito ed anche nei giudizi di puro diritto.

Sembra pertanto che l'unico rimedio agli inconvenienti sia nella composizione composta (si scusi il bisticcio) delle commissioni di censura, in cui le diverse influenze delle singole passioni e delle opposte mentalità possano controbilanciarsi. L'intervento dei critici, quando siano scelti tra i più sereni, e dei produttori, quando siano esclusi quelli troppo sensibili agli interessi della concorrenza, può essere un utile correttivo alle storture individuali.

3) Si potrebbe studiare un sistema elettivo delle commissioni da parte dei singoli produttori che costituiscono nel loro complesso il corpo più adatto a crearsi dei giudici imparziali: tema che merita un esame più approfondito. Certamente, data la enorme mole degli interessi in gioco per la produzione di un film, è prudente, più ancora che la visione preventiva anteriore all'ammissione nei circuiti, la discussione e l'esame di quello che il regolamento del 1923 chiama copione o scenario, che consente maggior libertà di discussione senza la preoccupazione delle spese già fatte.

E la decisione dovrà esser motivata per dar luogo, con conoscenza di causa e senza misteri, alla possibilità di un giudizio superiore di revisione.

Maggior libertà e maggiori diritti avrà la produzione cinematografica quando potrà liberarsi dalla cappa di piombo delle sovvenzioni.

La discussione potrebbe prolungarsi all'infinito su un tema così interessante e suggestivo.

Avv. RAFFAELLO LEVI

LETTERE

Egregio Direttore,

Giorgio Moscon illustra e poi riassume quelle che secondo lui potrebbero essere le proposte più adatte in ordine al problema della censura, dopo aver premesso la lodevole intenzione di considerare ogni possibile ipotesi alla luce dell'attuale situazione politica e di voler essere tanto consapevole della realtà da pensare inattuale e quindi sterile la proposta dell'abolizione completa ed improvvisa della censura.

Tralascio la prima parte dell'articolo ricca di note interessanti che in parte condanno (da un punto di vista di principio però mi sembra eccessiva la presa di posizione contro l'istituzione della commissione di censura dell'Anica che non mi pare debba essere interpretata come un gesto di suprema rassegnazione), e passo ad esaminare in concreto le proposte di modificazioni giuridiche che, secondo l'articolista, potrebbe costituire un accettabile compromesso tra le tendenze governative at-

tuali e le esigenze di libertà del cinema.

La prima riguarda l'istituzione di commissioni di censura composte esclusivamente di Magistrati e affiancate da commissioni consultive di critici, produttori, eccetera.

La proposta, vista sotto un riflesso giuridico è piuttosto equivoca. Non è chiaro infatti se si voglia costituire un organo della Magistratura con funzioni anomale (un'anomalia macroscopica perché non si tratta solo di giurisdizione speciale, vietata dalla Costituzione, ma addirittura di un organo della Magistratura con funzioni non giurisdizionali) e mi sembra non sia assolutamente ammissibile secondo il nostro ordinamento e soprattutto incostituzionale, oppure, se a far parte della commissione di censura, rimanendo inalterata la sua natura di organo amministrativo, debbano essere posti esclusivamente dei Magistrati, ma anche in questo caso la proposta mi sembra che debba essere considerata inaccettabile per due motivi: 1) per un motivo giuridico, perché non è conforme all'ordinamento giudiziario che dei Magistrati vengano distolti dalle loro funzioni, ciascuna nel suo genere sovrano, per essere preposti ad un organo amministrativo e sottoposti quindi nella loro opera e nel loro giudizio all'autorità del potere esecutivo; 2) perché questi Magistrati, una volta preposti ad un organo amministrativo, e quindi, come abbiamo detto, sottoposti al potere esecutivo, non offrono alcuna garanzia maggiore di qualsiasi altra persona che Magistrato non sia, per la ragione che la fiducia che possiamo ragionevolmente riporre nell'indipendenza della Magistratura non è una fiducia che riposi su degli uomini ma su delle strutture.

È un discorso di carattere generale che si può fare per chiarire e giustificare gli appelli alla sottoposizione alla Magistratura di qualunque materia che sia attualmente arbitrariamente coartata dal potere esecutivo: la Magistratura è indipendente da qualsiasi altro potere e per questo l'organo più qualificato all'applicazione della legge ma ciò per la sua stessa struttura e non per gli uomini che ne fanno parte.

Gli uomini sono quello che sono in tutti i campi, per tutte le professioni e in tutte le funzioni, con la identica percentuale di onesti e disonesti, di faziosi e di imparziali.

La nostra fiducia nella Magistratura non è altro che la fiducia in una istituzione che ha dimostrato in molte occasioni di essere una interprete fedele, se non proprio storicamente perspicace delle norme giuridiche. Una fiducia riposta nei Magistrati come uomini, potrebbe essere, se rivolta su singole persone individuate, un'opinione privata e discutibilissima. Assolutamente antiggiuridico pensare ad una difesa ad oltranza del proprio giudizio da parte del Magistrato inserito in un organo amministrativo e come tale privato della propria indipendenza e sottoposto al vincolo della gerarchia.

Questo fenomeno del frequente ricorso alla Costituzione da parte delle forze politiche più progredite è sintomatico perché ci porta alla considerazione che siamo ancora ad augurarci l'applicazione della Carta Costituzionale, mentre sarebbe stato auspicabile che dopo sette anni si sentisse piuttosto la necessità di nuove norme nel senso di cancellare quanto di residuo e superato esiste nella Costituzione stessa.

È un fatto comunque che nonostante i suoi difetti derivante dai compromessi da cui è nata la Costituzione rappresenta oggi in Italia una meta ancora da raggiungere, il documento espresso in un momento di libertà che bisogna ancora applicare per tornare a raggiungere questa libertà.

Ma, chiusa la parentesi, torniamo al contenuto di questa Costituzione. Due articoli riguardano il nostro argomento: l'art. 33:

L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento. L'art. 21: Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e altro mezzo di diffusione.

E un limite: Art. 21, ultimo comma: Sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume. (Non all'ordine pubblico e al buon costume). Ecco il punto che mi preme sottolineare toccato anche dall'on. Ariosto; e prosegue: La legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e a reprimere le violazioni.

L'articolo in parola è stato, penso, formulato con sufficiente coscienza dai parlamentari che hanno redatto la Costituzione da dover ritenere che se l'ordine pubblico non è stato menzionato, ciò non è avvenuto casualmente ma è stato voluto con estrema consapevolezza.

E più che consapevolezza direi esperienza politica, quella esperienza che probabilmente i parlamentari di allora si erano formata in periodo di regime fascista constatando che sotto la formula ordine pubblico si può praticamente giustificare qualsiasi arbitrio.

Non così invece certamente per il buon costume, che pur con la sua generica locuzione, per prassi di lunga data, è rivolto più che altro nelle interpretazioni giurisprudenziali ad indicare al morale sessuale.

Dunque, costituzionalmente, unico limite il buon costume.

Non quindi, come dice Moscon, richiamo alla legge di P.S. e neppure all'art. 668 C. P. che alla stessa legge di P.S. si riferisce, ma solo e unicamente il limite degli art. 528 e 529 C.P., gli unici che possono oggi considerarsi conformi alla costituzione e quindi non abrogati. Ma per finire l'indagine, secondo l'art. 21 della Costituzione, due tipi di limiti sono sanciti relativamente al buon costume, prevenzione e repressione.

Nell'articolo della Costituzione non c'era certo alcun riferimento alla legge di P.S. fascista dato che fu scritto in un periodo, vale la pena di rammentarlo, in cui la parola fascista veniva usata come insulto nei dibattiti politici, comunque un riferimento a leggi che avrebbero dovuto contemplare una forma di prevenzione oltre che di repressione (a questa bastava e basta tuttora il codice penale e la Magistratura ordinaria) esiste nella Costituzione e pertanto l'abolizione di qualsiasi forma di prevenzione è incostituzionale, ma non sarebbe incostituzionale l'abolizione della censura preventiva proposta tra l'altro nell'articolo di Moscon, quando a questa fosse sostituita una forma di prevenzione diversa che offrisse maggiori garanzie.

Ma oggi le possibilità di formulare una legge per l'applicazione della Costituzione e quindi anche per la regolamentazione dell'organo con funzioni preventive di cui all'art. 21 ultimo comma, non sembrano troppo attuali.

Ci sarebbe solo una proposta da fare, così modesta da rispondere pienamente alle esigenze di praticità richieste dal nostro contraddittore: che cioè nelle disposizioni governative che vengono impartite alla commissione di censura s'imponga di seguire il criterio prescritto dalla Costituzione: unico limite il buon costume.

Anche qui, come in tanti altri casi la Costituzione potrebbe bastare. Solo che chiederne l'applicazione, oggi, sembra quasi troppo, e probabilmente è troppo. È già fuori dalla realtà.

Grazie dell'attenzione e distinti saluti.
Suo

PAOLO GOZZI

Le osservazioni mosse dal lettore Gozzi, pur non prive di interesse, peccano di eccessiva astrattezza. Due sono i punti che meritano qualche attenzione: la critica alla proposta di affidare alla Magistratura il compito di revisione cinematografica, e l'e-

clusione della possibilità di divieto di un film per motivi di ordine pubblico.

Tralasciando considerazioni giuridiche che ci porterebbero troppo lontano, basterà osservare sul primo punto che la condizione essenziale per un retto ordinamento della revisione cinematografica è che non siano più i funzionari governativi chiamati a giudicare, né più alla base del giudizio vi sia il regolamento pubblicato con R.D. 21-9-1923 n. 3287.

Sostituito a detto regolamento il codice penale, ne viene di conseguenza che ad applicarlo non può essere che la Magistratura: la quale (con la garanzia di indipendenza che prima o dopo non potrà non esserle data con la troppe volte rinviata creazione del Consiglio Superiore della Magistratura) non è organo governativo, né diverrebbero funzionari del potere esecutivo e soggetti ad ordini e controlli del Governo i Magistrati chiamati a far parte della Commissione di revisione, così come non lo è attualmente quel Magistrato che già siede nelle attuali Commissioni (e che

appunto vi rappresenta il potere giudiziario dal quale solo dipende) ma che, per essere in minoranza di fronte ai burocrati governativi, nulla può fare per una non arbitraria applicazione della legge.

In un certo senso più delicata la seconda osservazione del Gozzi: non essendo previsti dalla Costituzione eventuali divieti di spettacoli per motivi di ordine pubblico, sarebbe errato il richiamo del mio articolo alla Legge di P.S. ed all'art. 668 C. P. che si riferiscono appunto all'ordine pubblico. In linea di principio nessuno più di me d'accordo: ma avvertii subito che non dobbiamo farci illusioni ed occorre tener conto della situazione politica esistente nel nostro Paese, oggi. Per cui sperare che si possa giungere ad una abolizione generale dei divieti per motivi di ordine pubblico (evidentemente per qualsiasi manifestazione, dal divieto di comizi a quello di manifesti) mi pare peccare di troppo ottimismo. Il che con i tempi che corrono significa essere al di fuori di ogni realtà.

g. m.

I GIOVANI E IL CINEMA

UNO SPECCHIO CURVO

Bisogna riconoscere al cinema il merito di aver dimostrato negli ultimi anni un notevole interesse per il problema dei giovani. In questo caso, come in molti altri, il cinema ha dimostrato di poter essere uno strumento delicato che sa riflettere con estrema immediatezza i problemi della nostra società. Detto questo, però, si deve anche aggiungere che, proprio nel caso dei giovani, il cinema si è dimostrato uno specchio curvo, che ci ha dato e continua a darci una immagine qualche volta grottescamente deformata degli adolescenti e dei giovani.

Mi pare che Luigi Chiarini abbia ben chiaramente definito questo atteggiamento del cinema di fronte alla gioventù, affermando che esso non è stato capace che di darci aspetti estremi ed eccezionali del problema dei giovani, i casi di cronaca nera, le deviazioni morali più lontane dalla vita di tutti i giorni. Non so se la situazione attuale della nostra società, malgrado il ripetersi di drammi dolorosi che senza dubbio stanno a dimostrare quanto labili e fragili siano le radici della vita morale di molti dei giovani di oggi, sia suf-

ficiente a giustificare la visione pessimistica della gioventù che si ripete sui nostri schermi da *Gioventù perduta* di Germi a *I vinti* di Antonioni. In realtà dai tempi di *Sciuscià* e di *Germania anno zero*, nonostante tutti i pessimismi, il clima morale della gioventù è, come del resto c'era da aspettarsi, sensibilmente modificato e certo in meglio. Siamo più o meno tutti convinti che *I vinti* di Antonioni non sono i "nostri figli". E non rappresentano, per di più, che una frazione del tutto isolata, e ben determinata socialmente, del mondo dei giovani. La gioventù traviata dei nostri schermi appartiene infatti tutta alla borghesia, o meglio ad una borghesia di maniera costituita o da nuovi ricchi tutti presi dai loro loschi affari e dimentichi, alla ricerca del successo finanziario, dell'umanità dei loro figli, o da intellettuali inetti e delusi, incapaci di vivere. Le madri poi sono, analogamente, o donne mondane prese dalla cura della loro bellezza al tramonto, o piccole donne di casa assolutamente incapaci di comprendere ed educare i propri figli.

Ci si può domandare perché gli uomini del cinema continuano a sfruttare questi clichés (e ne è un esempio l'ultimo film francese sulla gioventù *Avant le déluge*, preceduto da *Le blé en herbe*). Mi pare che anche in questo caso come in tanti altri bisogna ricercarne la spiegazione nell'amore per le formule, per cui, dopo il successo di un film, i produttori continuano a seguirne la scia, almeno fino a quando, per un miracolo insperato, non riesca ad affermarsi un nuovo successo, basato su una formula nuova. Però questa ragione non basterebbe forse da sola a spiegare questa incapacità dimostrata dal cinema a darci una immagine persuasiva e veramente tale da scoprirne un aspetto vitale e universale, della nostra gioventù. La verità è che in fondo non siamo ancora riusciti a liberarci dalla convinzione che il film è spettacolo, e solo spettacolo e che, come tale, deve mirare solo alle grandi emozioni, alla tragedia, all'aspetto inconsueto e drammatico della vita. La poesia delle cose facili, della vita di tutti i giorni è estremamente difficile. Ed è anche difficile amare e conoscere da vicino davvero i giovani. I giovani che attirano perciò l'attenzione dei cineasti sono solo quelli di cui parlano le cronache nere e i settimanali a rotocalco. Probabilmente oggi ci

Ferdinando Cappabianca, il giovane "progressista" di Terza liceo, il film di Luciano Emmer cui si riferisce l'inchiesta svolta da E. Tarroni.



saranno già dieci soggetti depositati e due o tre produttori disposti a impiegare i loro capitali sul dramma di Wilma Montesi con contorno di barette e traffico di stupefacenti, ma nessuno avrà pensato a studiare le reazioni e i sentimenti del 98 % dei giovani e degli adolescenti normali di fronte a questi fatti. Così come la "jeunesse dorée" dei Parioli e dintorni ha destato l'interesse del cinema, ma nessun regista o produttore ha degnato del minimo interesse i problemi e le difficoltà, i sentimenti e le vicende dei ragazzi che lavorano.

Con Terza Liceo una volta tanto, un gruppo di ragazzi normali, senza vizi né tendenze al delitto, è apparso sugli schermi. Di questa normalità non ci sarebbe che da rallegrarsi. Ma, anche questa volta, la tendenza a "fare spettacolo" ha tradito in parte le intenzioni del regista. Molti giovani non sono riusciti a ritrovarsi, a ritrovare l'eco delle loro ansie e delle loro aspirazioni nei personaggi che occupano i banchi della terza liceo di Emmer. Trascrivo qui alcuni giudizi di un gruppo di studenti, i quali tuttavia erano forse troppo vicini, per la loro classe sociale, ai personaggi di Emmer. Sarebbe perciò interessante, ritengo, poter confrontare con questi giudizi i giudizi di altri ragazzi, per esempio, di giovani lavoratori che non avessero mai frequentato le classi di un liceo.

OPINIONI DI UN GRUPPO DI RAGAZZI SUL FILM "TERZA LICEO"

M.T., anni 19.

Mi sembra che "Terza Liceo" sia un film fatto male, infatti volendo fare un film che riguardava l'ambiente della scuola ha tralasciato i problemi più importanti, quelli che sono i veri drammi della scuola. Il riuscire o il non riuscire nello studio è la

cosa che più conta. E quello che più ci fa soffrire è il fatto di non trovare comprensione sufficiente e aiuto da parte dei professori e dei genitori.

G.P., anni 19.

Il film non è fatto male ma è superficiale. Ci sono delle scenette divertenti come quella della fotografia. Ma in quell'ambiente c'era da tirar fuori ben altro non quelle scemenze.

N.T., anni 18.

Hanno dato troppa importanza agli amori. Se volevano trattare quell'argomento non si doveva ambientare il film nella scuola. Molto retorica la trovata del ragazzo buono, bravo, intelligente ma povero e della ragazza ricca messa lì solo per tirare fuori il contrasto tra l'ambiente ricco, ma volgare e stupido, della seconda e l'ambiente povero semplice e sano dell'altro.

B.C., anni 20.

I professori erano tutti delle macchiette, nessuno di loro era una persona viva perché ognuno era esagerato in un senso o in un altro. Ne è risultata così una commedia divertente che ha la scuola solo per sfondo con degli amorette superficiali e niente altro.

A.B., anni 18.

Non mi sembra che il giudizio negativo che il film dà della scuola sia ben giustificato. Il lato negativo della scuola nel film è espresso soprattutto attraverso l'episodio del giornale di classe che non ha poi in realtà nella vita scolastica quella importanza che gli attribuisce il film.

M.T., anni 19.

Il vecchio professore deluso e scontento e fondamentalmente nemico dei ragazzi è una macchietta gustosa ma in realtà esagerata. Una certa comprensione dei ragazzi in fondo la si trova sempre soprattutto in

un professore che da tanti anni frequenta la scuola.

B.B., anni 19.

Mi sembra che la vita della scuola e il rapporto dei giovani con la scuola siano visti nel film solo di scorcio. È vero che ci interessiamo di tante altre cose ma anche lo studio e soprattutto nel liceo, e in III liceo poi, ha un interesse per noi. Di questo sembra che l'autore del film non si sia proprio accorto. I ragazzi sembrano piuttosto i frequentatori di un club che non gli alunni di una vera scuola. È un errore credere che noi giovani non pensiamo che a fare all'amore.

Il giudizio di questo gruppo di ragazzi sembra piuttosto severo. Evidentemente il film li ha delusi nella loro aspettativa di vedere proiettare sullo schermo i loro problemi e le loro ansie.

In realtà il merito del film di Emmer era proprio quello di aver scelto come argomento la vita di un gruppo di ragazzi normali senza compiacenze per i fatti di cronaca nera e per la tendenza, manifestatasi in tutta una serie di film, di vedere solo gli aspetti estremi ed eccezionali del problema della gioventù di oggi. Sembra però che Emmer sia caduto nell'eccesso opposto di vedere della vita dei giovani solo gli aspetti più frivoli e inconsistenti senza riuscire a penetrare nel vero dramma dei giovani e di questi giovani di oggi, che è quello di comprendere e riuscire ad accettare la realtà sociale di oggi, superando le acque morte delle incertezze, delle crisi di coscienza, degli smarrimenti della generazione precedente.

E. TARRONI

della Cineteca Autonoma del Ministero alla Pubblica Istruzione

Risposta per il signor Renzo Pacini - Livorno.

1) Non esiste limitazione alla ripresa cinematografica di soggetti in forte movimento soltanto nel caso che la direzione nella quale il soggetto si muove coincida, o quasi, con l'asse ottico dell'obiettivo.

In tutti gli altri casi, essendo ogni fotogramma impressionato con una esposizione di circa 1/50 di secondo (quando la ripresa è effettuata con la cadenza di 24 fotogrammi) è evidente che un soggetto in movimento verrà riprodotto nitidamente in ogni sua fase soltanto quando la sua velocità sarà abbastanza ridotta da poter essere "fermata" da questo tempo di esposizione.

Occorre tener presente che l'obiettivo della macchina da presa proietta sulla pellicola negativa nei vari istanti di esposizione, corrispondenti ai successivi fotogrammi, una immagine del soggetto da riprendere che è anch'essa in movimento.

Soltanto quando lo spostamento di questa immagine sulla pellicola è abbastanza piccolo da poter essere "fermato" in ogni fotogramma dal tempo di esposizione della macchina da presa si avrà la possibilità di riprodurre perfettamente il movimento.

Generalmente non si riesce a superare la difficoltà neanche ricorrendo per ogni fotogramma ad un tempo di esposizione più breve ottenuto diminuendo l'apertura dell'otturatore.

Infatti, anche ammettendo che il movimento possa essere fermato in ogni singolo fotogramma, la differenza tra due successive posizioni del soggetto risulterà probabilmente troppo grande da un fotogramma a quello successivo e in proiezione si vedrà il soggetto muoversi quasi a scatti.

A questi inconvenienti si aggiunge il fatto che quando si muove anche la macchina da presa lo spostamento dell'obiettivo, durante il tempo in cui ogni fotogramma viene esposto, rende quasi impossibile l'ottenere dei fotogrammi nitidi. Provi a fare delle fotografie muovendo la macchina al momento dello scatto!

Le cose migliorano se il soggetto in movimento viene seguito in panoramica in modo da tenerlo sempre centrato nel fotogramma. In questo caso infatti il soggetto, rispetto alla macchina da presa, si comporta come se fosse fermo.

2) E' bene che lei si abitui ad avere tutte le indicazioni sulla intensità di luce occorrente per una giusta esposizione di un determinato tipo di pellicola ricorrendo all'uso di un buon fotometro. Le consiglio, fra i tanti, il Weston Master II.

La curva caratteristica di un determinato tipo di pellicola negativa è ottenuta, come lei saprà, impressionandone un tratto vergine in uno speciale apparecchio costituito da una sorgente di luce, perfettamente tarata, e da un cilindro rotante sul suo asse con velocità costante. Questo cilindro porta una serie di aperture perimetrali, tutte della stessa altezza ma di lunghezza regolarmente crescente da un minimo ad un massimo.

In tal modo, tenendo costante la sorgente luminosa e variando invece il tempo di esposizione, il pezzo di negativo è sottoposto ad una serie di illuminazioni regolarmente crescenti. Le prime sono in genere nella sottoposizione e corrispondono al "pie-de", poi seguono quelle che cor-

rispondono al «tratto rettilineo» e che definiamo regolari e infine quelle nella sovraesposizione che formano la «spalla» della curva caratteristica.

Tutte le illuminazioni, e sono un discreto numero, che corrispondono al tratto rettilineo della curva sono riprodotte perfettamente dal negativo considerato. Nella pratica però al fine di ottenere un negativo che ci consenta di avere una immagine positiva plastica e morbida occorre mantenere le intensità dell'illuminazione della scena in limiti molto più ristretti di quelli teorici.

In genere si fissa una determinata intensità di illuminazione che, in base al sistema di sviluppo del negativo e del positivo a nostra disposizione, ci dà in proiezione un bianco ancora ben dettagliato e che riteniamo sia il massimo accettabile. Questa luce viene detta «Key light» cioè luce chiave. A partire da questo massimo lei dovrà scegliere intensità di illuminazione sempre minori (fino ad un minimo corrispondente a circa 1/8 della luce chiave) per tutte le parti della scena che lei vorrà far risultare in ombra.

Soltanto graduando opportunamente queste differenze fra la luce chiave e le altre, lei sarà in grado di ottenere l'effetto di illuminazione desiderato.

3) In quasi tutte le macchine da presa 35 mm. professionali l'otturatore è regolabile. Fanno in genere eccezione i nuovi tipi «reflex» nei quali l'otturatore è ricoperto di superfici speculari.

Variando l'apertura dell'otturatore, che è segnata in gradi, si possono ottenere i seguenti tem-

pi di esposizione per una cadenza di riprese di 24 fotogrammi al secondo:

180°	1/48 sec	60°	1/144 sec
170°	1/51 sec	50°	1/182 sec
140°	1/60 sec	40°	1/216 sec
120°	1/72 sec	30°	1/288 sec
100°	1/87 sec	20°	1/432 sec
90°	1/96 sec	10°	1/864 sec
80°	1/108 sec	5°	1/1738 sec
70°	1/123 sec		

Come vede con una apertura dell'otturatore di soli 5 gradi si può esporre ogni singolo fotogramma per il brevissimo tempo di 1/1738 di secondo.

Naturalmente variando, durante la ripresa, l'apertura dell'otturatore da un massimo fino alla sua chiusura totale o viceversa si ottengono le dissolvenze in chiusura o in apertura.

4) Le unità di misura della luce generalmente usate in cinematografia sono le seguenti: LUMEN è l'unità di misura del flusso luminoso;

LUX è l'illuminazione proiettata da 1 lumen sull'area di un metro quadrato;

FOOT CANDLE corrisponde a 10,76 lux.

5) Pubblicazioni di natura strettamente tecnica che riguardino il lavoro dell'operatore professionista si può dire che non esistono, almeno per quanto mi risulta. E' possibile invece scegliere per la ripresa in 16 mm. diverse pubblicazioni americane, inglesi e francesi.

Le consiglio l'«American Cinematographer Hand Book and Reference Guide» di Jackson Rose dell'A.S.C. nel quale lei potrà trovare sotto forma di tabelle molto chiare tutte le informazioni necessarie per il suo lavoro di operatore.

Le preparerò in un secondo tempo una bibliografia di quanto lei potrà trovare sugli argomenti che mi ha indicato.

PIERO PORTALUPI

PANFOCUS

PARLANO I DIRETTORI

V
DOMANDE

1) D. — Qual'è la funzione (estetica, politica, educativa del gusto e del costume) che attribuisce alla critica cinematografica?

2) D. — Oltre alla rubrica giornaliera, quale altro spazio viene concesso sul Suo giornale alla trattazione di argomenti e di problemi cinematografici?

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

4) D. — Quali sono le reazioni del pubblico?

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

6) — Secondo quale criterio è stato scelto il critico cinematografico del Suo giornale?

RISPOSTE

1) Bisogna ricordare prima di tutto che il film oltre essere arte, quando è arte, è prevalentemente industria e bisogna ricordare altresì che i giornali quotidiani attingono larga parte dei loro proventi pubblicitari dall'industria del film. Ciò detto è ovvio che la critica cinematografica ha sui quotidiani una funzione forzosamente limitata il che non esclude che io abbia ammirato la acuta penetrazione di molte critiche e il loro valido contributo al miglioramento della produzione.

2) Ho sempre dato il maggior spazio possibile su "Paese" e "Paese-sera" alla critica cinematografica e ne fanno fede i larghi resoconti che vi vengono ogni anno pubblicati delle varie manifestazioni cinematografiche nazionali e internazionali.

3) Nel campo dell'informazione il più costantemente aggiornato ho sempre desiderato che i miei due suddetti giornali non siano mai secondi a nessuno onde il pubblico sia sempre tenuto al corrente dei problemi e degli sviluppi del cinema.

4) Il pubblico segue con evidente interesse tutto quello che cinematograficamente parlando viene sottoposto alla sua attenzione, né potrebbe essere diversamente quando si consideri che il cinema è divenuto uno degli aspetti più particolari della nostra vita sociale. Penso che come sarebbe oramai impossibile vivere senza telefono, senza radio e senza automobile non si potrebbe vivere senza cinema il quale, avendo in parte sostituito il teatro ed il libro, è divenuto un autentico strumento di cultura.

5) Ho accennato già nella prima risposta a questo problema. Esso purtroppo esiste e dipende sia dall'accortezza del critico che dalle direttive d'ordine generale l'attuare la portata.

6) Secondo la provata competenza e la certezza delle più assolute obiettività e indipendenza da ogni e qualunque suggestione.

On. TOMASO SMITH

Direttore di "Paese" e "Paese-sera"

sentati e pubblicati, tra i quali *Sotto i ponti di New York*, *Incantesimo*, *L'ombra e la sostanza*, *Il corsiero bianco*, *Il povero a cavallo*, *Differenze*, *L'opera dei mendicanti*, *Donne*, *La brava gente*, *Catene*, *Una volta nella vita*, *Via cieca*, *Il bar del crepuscolo*, *Arsenico e vecchi merletti*, *Spirito allegro*, *Lo specchio lungo*, *Il maestro e il discepolo*. Saggista e critico su *Il Dramma* dal 1942 al 1943, critico teatrale de *Il Momento* dal 1946 al 1948. Autore del romanzo *La porta a fianco* (Macchia, 1954), ha pubblicato racconti e poesie. Ha tradotto il romanzo *Tribby* di George Du Maurier, liriche di Emily Brönte. Redattore capo del settimanale *Folla* nel 1945.

Soggettista e sceneggiatore cinematografico, ha collaborato, dal 1948, agli scenari di quindici film, tra i quali *Altura*, *Il fuorilegge*, *Angelo tra la folla*, *Cavalcata di mezzo secolo*, *Altri tempi*, *Canzoni di mezzo secolo*, *Amori di mezzo secolo*, *Gran varietà*. Ha elaborato il testo italiano del doppiaggio di *Rascio-mon*. Ha vinto, nel 1952, il premio per un cortometraggio esaltante l'idea democratica.



CHI È?

DEI CRITICI ITALIANI

IV



VITTORIO SALA (*Il Popolo*). - Nato a Palermo il 1° luglio 1918. Laureato in giurisprudenza. Giornalista professionista. Nel 1939-40 è stato allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia. Ha collaborato a *L'Ora* di Palermo, a *Sequenze*, a *Film* e ad altri quotidiani e periodici con articoli di carattere cinematografico. E' stato aiuto-regista di Francesco De Robertis ed ha collaborato alla regia di due film di G. M. Scotese. Ha preso parte alle sceneggiature di *Fiamme sulla Laguna* e di *Carmen proibita*. Ha realizzato circa 50 documentari tra i quali: *Immagini e colore*, *Corali Senesi*, *Linee e volumi*, *La luce negli impressionisti*, *Notturmo* (Nastro d'Argento, 1° Premio Mostra d'Arte di Venezia, Diploma Edimburgo), *Pioggia*, *Mattino a Piazza Navona*, *Intermezzo veneziano*, *D. V. 133*, *Quartieri alti*, *Palermo Normanna*, *Cordiali saluti*.

E' componente del consiglio direttivo del Sindacato Nazionale dei Giornalisti Cinematografici. Ha fatto



VINICIO MARINUCCI (*Momento-Sera*). - Nato ad Ancona il 26 giugno 1916. Laureato in giurisprudenza. Giornalista professionista. Si è occupato di critica e sagistica cinematografica su periodici italiani e stranieri dal 1931. Ha seguito, nel 1934, il corso di regia alla Scuola Nazionale Cinematografica (pre-Centro Sperimentale). Dal 1945 al 1952 critico cinematografico del quotidiano *Il Momento* e dal 1953, de *Il Momento-Sera*. Componente, nel 1946, 1948, 1951, e presidente, nel 1947, della giuria della Mostra d'arte cinematografica di Venezia. Ha rappresentato l'Italia in varie giurie di festival internazionali e come delegato ufficiale, al Festival dell'India nel 1952. Dirigente del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici dal 1947. E' sua l'idea dei "Nastri d'argento". Autore della commedia *La nostra via*, rappresentata nel 1941, e del dramma *Assalto al cielo*, segnalato dall'IDI. Ha adattato e tradotto circa trenta lavori teatrali americani, inglesi, irlandesi e giapponesi, quasi tutti rappre-

PASQUALE OJETTI (*Il Quotidiano*). Nato a Roma il 20 novembre 1914. Laureato in giurisprudenza. Assistente volontario di Storia del Diritto Italiano nell'Università di Roma dal 1937 al 1939. Assistente straordinario di Diritto Comune dal 1938 al 1944. Nel 1940, in collaborazione con Alberto Sciolle, compila il "Corso di Diritto Comune", libro di testo in uso nell'anno accademico 1941. L'anno successivo pubblica "Lineamenti di Storia del Diritto Comune" scritto in collaborazione con Vittorio Solmi. Nel 1938 collabora alla terza pagina de "Il Giornale d'Italia". Chiamato a far parte della Commissione per la Riforma degli Usi Civili, pubblica un opuscolo su *Gli usi civili nel Viterbese*. Nel 1951 collabora a "L'Arcobaleno". Al termine della guerra, abbandonata la carriera universitaria, si dedica alla libera professione; supera gli esami d'ammissione all'Albo degli Avvocati e procuratori e frequenta un corso di specializzazione in Diritto Penale. Per guadagnarsi da vivere fa il fotografo ambulante trovando infine sistemazione come fotoreporter in un club riservato ai soldati alleati. Per un breve periodo dirige anche un'azienda bar. Nel 1948 riprende l'attività giornalistica pubblicando alcune novelle su "Il Popolo" e frequenta, in qualità di praticante, la redazione del giornale. Nel 1949 assume l'ufficio stampa dell'Ente Nazionale per la Protezione Morale del Fanciullo e cura la pubblicazione di un volume sull'attività dell'Ente e sui pericoli che minacciano la gioventù nella società moderna. Nel 1950 è chiamato alla critica cinematografica de "La Libertà d'Italia". Nel '53 è redattore-capo de "L'eco del cinema" dove rimane fino al dicembre 1953. Dal gennaio '54 è critico cinematografico de "Il Quotidiano". Dal '52 è segretario del Concorso permanente soggetti cinematografici presso il Centro Sperimentale. Dal marzo '54 è membro supplente del Comitato Tecnico della Cinematografia. Collaboratore di "Bianco e nero" e de "La rivista del Cinematografo", nel 1954 membro della giuria della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia (negli anni precedenti aveva fatta parte della giuria della Mostra del documentario).

I REGISTI HANNO FAMIGLIA

INCHIESTA SUI FILM DI CATEGORIA B

III

Vi fu un bello spirito il quale asserì che sulla bandiera italiana, al posto lasciato vacante dallo stemma sarebbe opportuno scrivere un motto quanto mai rappresentativo: "Ho famiglia". Interpretata in senso buono la boutade vuole rendere scherzoso omaggio allo spirito di adattabilità del nostro popolo, nel quale è facile il perdono delle colpe e l'oblio delle offese, sono frequenti i compromessi per amore di quieto vivere, e l'intransigenza cede spesso il posto alla dura necessità del pane quotidiano.

Abbiamo voluto applicare il motto a molti registi italiani, troppo facili al compromesso commerciale: ne abbiamo incontrati molti nel corso della nostra inchiesta, e sono stati con noi di una sincerità che non ci aspettavamo. Ci hanno dichiarato con disarmante candore che i loro film sono brutti, che se ne rendono perfettamente conto e che se ne vergognano; ma che non possono far altrimenti. Avevamo preparato per i nostri intervistati una serie di domande; invece i nostri incontri si sono sempre trasformati in colloqui lunghi e confidenziali, durante i quali con una certa difficoltà siamo riusciti a riportare i nostri interlocutori agli argomenti che ci interessavano. Quanto volevamo sapere era pressapoco questo: I film che fate vi piacciono? Credete che piacciono al pubblico? Che genere o epoca preferite di solito? Le esigenze e le economie della produzione influiscono molto sul risultato artistico? E le risposte sono state all'incirca le stesse ad ogni incontro.

...

Renato Borraccetti non è più giovane: è stato nel "Teatro del Duemila" con Bragaglia, Gallian, Marinetti; ha fatto l'attore, ha lavorato all'Ufa, alla Incom, ed ha firmato due film: Femmina senza cuore e Cuore di spia. Ha prestato la propria opera anche ad un terzo: Serenata ovvero Guapperia, tratto dalla canzone di Bovio. «La colpa dei film brutti — dice — non è di nessuno. Se il produttore rifiuta un soggetto ottimo, ha delle buone ragioni: deve cedere alle imposizioni del noleggiatore. E il noleggiatore segue i gusti del pubblico. Al regista perciò non rimane che giocare d'astuzia proprio su quegli effetti che piacciono al pubblico».

«Ma lei è proprio convinto che al pubblico piacciono certi film? I romanzi d'appendice e le tinte forti?»

«Sì. Più canzoni ci sono e meglio è. M'è capitato col produttore Amoroso: in un film il cui soggetto non prevedeva né cantanti né canzoni è riuscito a infilare cinque. No; — aggiunge Borraccetti — i film che ho fatto non mi piacciono: sono film che ho dovuto fare. Sono un piccolo regista e non mi posso permettere di fare film che corrano rischi o che richiedano una certa cifra».

«Il fatto di girare con capitali molto piccoli è veramente un impedimento alla buona riuscita del film?»

«Lei sa come si gira "alla garibaldina"? — risponde Borraccetti — Nelle grandi produzioni occorrono cinque o sei mesi per girare un film: non è necessario, ma è snob. Si potrebbe fare molto più presto e girare meno pellicola, ma, se un regista non fa così, non è un grande regista. Da noi invece si girano trenta inquadrature al giorno, occorre fare una rinuncia ad ogni momento, ed il film risulta quello che si immagina. Sa come lavorano certi registi improvvisati? Sono furbi: si circondano di gente che sa il mestiere, un buon operatore, attori che ormai vanno da soli. All'operatore fa molto comodo un regista che non se ne intenda, che non disturbi, che non pretenda di guardare in macchina per controllare l'inquadratura. Del resto non importa che questi registi sappiano il loro mestiere: da noi il regista si misura esclusivamente col metro degli incassi del film».

Borraccetti continua a raccontare di sé e del proprio lavoro e noi non lo interrompiamo con domande. «Delle rinunce non si parla — continua. — Dovevo girare una scena che riproduceva un dormitorio di minatori italiani in Belgio; si doveva fare a Cinecittà: si trattava di una lunga carellata sui volti di operai di vari paesi, mentre una chitarra accennava i motivi tipici del paese d'origine. All'ultimo momento dovetti accontentarmi di girarla in una caserma: i soldati senza neppure il trucco sul viso, distesi sulle brande militari si prestarono nella parte dei minatori. La lunga carellata prevista si ridusse ad una breve cosa di trenta metri. Non vi sono molte possibilità di scelta: o fare questo mestiere con amore o lasciarsi trasportare dalla corrente. A me dispiace vedere tanti giovani che non sentono nessun amore per il proprio lavoro; oggi

si ragiona in un'unica maniera: a milioni, a danaro. Io cerco quanto posso di resistere alla corrente, alle richieste dei produttori, ma alla fine, che devo dire: è il mio mestiere, facciamolo».

Poi ci parla del genere popolare. Dice che il pubblico è assetato di sentimenti elevati, di bontà, d'amore. Che cerca soprattutto quei sentimenti che ha dentro di sé, ma che si vergogna di dimostrare. Il torto è quindi di parlare di questi sentimenti mescolandoli a storie truculente, a situazioni irreali, impossibili, mentre si dovrebbe parlarne con purezza, con lealtà. «Ma sa cosa fanno questi film? — esclama — Sfruttano l'ignoranza della gente. È veramente un delitto. E prendono anche il 18 per cento».

Dichiarazioni molto realistiche, quelle di Borraccetti, molto sincere. Un po' tristi e scoraggianti: l'ambiente del cinema, così variopinto, ricco se non d'altro almeno d'allegria e di divertimenti fatui, cede il posto nella categoria B ad un'atmosfera completamente diversa. V'è molta amarezza nei registi di questi film; hanno subito molte delusioni ed ormai è subentrata una certa rassegnazione. Molto spesso non nuotano neppure nell'oro.

...

Filippo Ratti ci ha raccontato come ha realizzato il film Amore e smarrimento: è una storia molto, ma molto istruttiva. Qualche tempo fa alcune persone pensarono di rimettere in circolazione il film I trecento della Settimana, un film di guerra del periodo fascista. Una volta tanto la censura ebbe un'idea luminosa e lo respinse. Allora le persone che avevano avuto tale iniziativa pensarono di usarlo per fare un altro film: ristretto e rimesso a nuovo I trecento della Settimana sarebbe diventato la prima parte di un nuovo film: Smarrimento. Il soggetto doveva essere all'incirca questo: Paolo, un giovane il cui padre è morto in guerra, s'è perduto innamorate di una soubrette o ballerina che sia. Naturalmente per lei commette follie, e quando non ha più soldi è costretto a rubare. Ma il gesto criminale non è sfuggito ad un sacerdote amico, che scopre in Paolo il figlio di quell'ufficiale degli alpini morti tra le braccia tanti anni prima. Ed è questo ricordo che redime Paolo e pone fine allo smarrimento.

Infatti con meno di venti milioni Ratti girò tutta la parte relativa allo smarrimento al ritmo di trenta

(A sinistra) Il regista Renato Borraccetti mentre sta girando una scena del film Cuore di spia. (A destra) Una scena del medesimo film.





(A sinistra) Antonella Lualdi e Raf Vallone in una drammatica scena di *Perdonami!* di Mario Costa. (A destra) Un'inquadratura "d'atmosfera" di *Non è mai troppo tardi*, di Filippo Ratti, uno dei registi dei film di categoria B a cui non piacciono le proprie realizzazioni cinematografiche.

inquadrature al giorno. Attori erano Flora Lillo, che quale debuttante nel cinema si accontentò di un semplice rimborso spese e del lancio pubblicitario, e Piero Palermi. Al momento di includere l'abbondante pezzo di repertorio costituito dalla prima parte, il Ministero rifiutò che si superasse l'otto per cento prescritto dalla legge. I nostri non si persero d'animo: scrissero velocemente la prima parte del film, partirono per Campo Catino e in due giorni la girarono tutta. Anzi in undici ore di lavoro, precisa il regista. Il film così ottenuto è stato proiettato ai distributori ed ha ottenuto subito 30 milioni di minimo garantito.

Neppure a Filippo Ratti piacciono i film finora realizzati, soprattutto per le difficoltà del lavoro. «Quando si gira così — dice — non si ha tempo di pensare. Il produttore non può permettersi il lusso che il regista pensi; il regista deve girare, non perdere un solo minuto. Una volta stavo girando *Non è mai troppo tardi*, l'unico film che mi stia a cuore, ed ero giunto all'ultima settimana di lavoro. Il produttore piomba in teatro e mi annuncia: "Per giovedì deve essere tutto finito". Io protesto, gli mostro il piano di lavorazione; niente da fare, il produttore aveva soldi solo fino a giovedì, poi non poteva più pagare nessuno. Almeno di una cosa posso vantarmi, di non aver mai fatto fallire nessun produttore e di non aver nessun disastro sulla coscienza. I miei film hanno sempre recuperato il capitale impiegato».

«E Condannato a vivere — interrompiamo — rimase interrotto per qualche incidente?»

«Condannato a vivere venne interrotto dopo una settimana di lavorazione per mancanza di soldi. Il produttore contava su una certa operazione di sconto che avrebbe dovuto fornirgli 18 milioni. L'operazione non ci fu ed il film dovette essere sospeso».

«Un'ultima domanda: perché non le piacciono i film finora realizzati?»

«Per il genere di storia che raccontano — risponde Ratti. — L'unico che si salva è *Non è mai troppo tardi*, che ho tratto da *Christmas Carol* di Dickens. Mi sembra che sia proprio buono, e l'interpretazione di Stoppa nella parte dell'avaro è veramente ottima.

Ma negli altri sono proprio i soggetti che condannano i film».

«E lei crede che siano i soggetti di questo genere che piacciono al grosso pubblico?»

«Ne sono convinto; non c'è che da leggere i bollettini degli incassi presso la Società Autori e Editori. Del resto l'ho constatato io stesso domenica scorsa a Castelgandolfo, dove Prigioniera della Torre di fuoco di Chili riscuoteva un successo di pubblico enorme, mentre un giallo americano si proiettava a sala vuota».

Quanto Ratti è vivace, Mario Costa è calmo e dignitoso. Un uomo di mezza età, che non richiama alla mente l'idea di un regista. Sentite le nostre spiegazioni, lo scopo dell'inchiesta (e non è sempre facile domandare ad un regista: "scusi, perché fa dei brutti film?") si mette a parlare lentamente, forse un po' riluttante.

«Sono poco considerato dalla critica. — dice — Sì, io non ho la fortuna di poter fare la grande produzione, ma se il cinema italiano non è soltanto quei dieci grandi film dei nostri maggiori registi, ho il vanto di essere una delle poche colonne del cinema italiano. Io ho fatto tredici film perché i produttori per cui li ho fatti hanno sempre guadagnato. Credo che la mia attività sia stata utile all'industria cinematografica; e ciononostante sono da undici anni vituperato per il mio lavoro. La stampa ignora i sacrifici di chi lavora nelle nostre condizioni. Io ho detto di no a trenta proposte di film, perché erano veramente soggetti orribili. Però ad un dato momento bisogna assolutamente fare un film perché ormai è giunto il mese di giugno, e non si può restar tutto l'anno senza lavorare».

Poi ci racconta il soggetto di *Pietà* per chi cade, il suo ultimo film. Una storia che è accaduta tante volte: un prigioniero, ritornando dopo undici anni, trova la moglie sposata ad un altro. Ne segue una situazione drammatica in seguito alla quale il primo marito ammazza il secondo.

«L'ho girato senza economie e senza rinunce. La produzione non mi fa altre imposizioni oltre a quella

del soggetto. Il film è costato più di cento milioni, ed è fatto con ogni cura. Non è il filmaccio fatto da gente improvvisata, è solo il film destinato ad una certa categoria di pubblico. Al pubblico piace questo genere e perciò i produttori lo preferiscono: così non sono mai riuscito a varare qualcosa di più originale. In fondo però non me ne importa niente. Tiro a campare e faccio il mio lavoro; dicano di me quello che vogliono».

Gli chiediamo quali sono i generi che preferisce e quali crede siano più cari al pubblico. Sempre imperturbabile e solo un po' annoiato Costa ci risponde:

«Farei film di ogni genere; basta che il soggetto mi interessi. Anzi cerco di cambiare; adesso per esempio farei volentieri delle opere. Credo che cambiare di tanto in tanto sia una necessità. Di questo genere — ed indica il cartellone di *Pietà* per chi cade — ne ho già fatti quattro ed ormai ho paura di ripetermi. Ho cominciato con *Perdonami* nel 1952 ed ormai credo che debbo cambiare».

«Di che genere sarà allora il suo prossimo film?»

«Sarà Gli amori di Manon Lescaut».

«In costume?»

«Sì, dal romanzo dell'abate Prevost. Già altri l'hanno portato sullo schermo, ma credo che si possa fare ancora».

Nel congedarci Costa vuole aggiungere qualcosa: «Come conclusione di questa intervista — dice — si può dire una sola cosa, che forse avrei dovuto dire subito: unica risposta a tutte queste domande è il bollettino della SIAE; non c'è altro da dire, è l'incasso del film che dice tutto. E da parte mia, le assicuro, né ambizioni, né miti, ma molto distacco da tutto».

Dopo Costa, che ora dirige film popolari ma che costano più di cento milioni, siamo subito ritornati in mezzo ai "nostri", i poveri registi da quattro soldi, che girano solo diecimila metri di pellicola, trenta inquadrature al giorno, non hanno l'automobile e si accontentano di qualsiasi film pur di lavorare. In fondo i film di Costa sono soltanto indicativi per il gu-

so che li informa, per il genere, ma non sono veri e propri film di categoria B. Sono un anello di passaggio e per questo ci è sembrato interessante parlarne. Ma soprattutto ci è sembrato che valesse la pena di raccogliere le dichiarazioni del regista, perché in esse c'era quello spirito di rassegnazione che abbiamo constatato in tutti coloro che lavorano nella categoria B. « Siamo povera gente; — dicono — noi non siamo celebri, non possiamo aver pretese come i grandi registi; i film che facciamo noi devono costare poco e guadagnare molto, altrimenti non lavoreremo più. Gli altri possono permettersi il lusso di fare film che non incassano una lira, noi no ». Dicono: gli altri, noi. Sentono che tra loro e quelli della grossa produzione vi è un solco che non si può attraversare; che chi è dalla parte più bassa dovrà restarci per sempre. Ed allora tanto vale rinunciare a qualsiasi pretesa e tirare a campare.

È quanto ci ha detto Giuseppe Accatino, che fu regista, qualche anno fa, di uno sfortunatissimo film: Buffalo Bill a Roma. Gli sembrava che dovesse essere un tentativo interessante, ed aveva tentato di fare del western in Italia, rievocando la sfida tra i cow boy di Buffalo Bill e i butteri romani. Ma il film era stato un fiasco solenne. Accatino non ha come gli altri registi l'esperienza di vari film girati alla gari-baldina, di soggetti tratti da romanzi d'appendice, di film napoletani. Ci parla invece d'una sua interessante iniziativa. Ha pensato che per fare con dignità il piccolo film di poco costo, destinato al pubblico di provincia, occorre essere veramente indipendenti. È in-

dispensabile girare con calma, non affannarsi a terminare 30 inquadrature al giorno, poter curare con amore il proprio modesto prodotto artigianale. Perciò si sta costruendo un piccolo stabilimento.

« Naturalmente — aggiunge — non vi girerò solo i miei film. Uno stabilimento per essere attivo dovrebbe produrre almeno sei film all'anno. Ma quando girerò io, potrò farlo senza preoccuparmi del tempo, che è un fattore così determinante nel nostro lavoro. Lo stabilimento potrà funzionare entro settembre ».

L'iniziativa ci è parsa degna di essere ricordata. Forse la via giusta è proprio che l'industria si adatti alle dimensioni del prodotto che deve sfornare, e per film di piccole dimensioni occorre un'industria di piccole dimensioni. Sarebbe augurabile che qualcun altro seguisse l'esempio per produrre film non più di dubbio gusto, ma film che si distacchino dalla consueta formula e non ricorranzo al nome altisonante dell'attore per cercare il successo.

...

L'ultimo regista incontrato è stato G.W. Chili. Poiché aveva già avuto occasione di dichiarare che i suoi film erano tutti brutti non è stato difficile domandargli perché li ha fatti.

« Capisco benissimo che sono brutti, ma preferisco far quelli, che mandare sul lastrico tanta gente. Sono questi brutti film che permettono a De Sica di fare l'opera d'arte. Noi facciamo quel che facciamo ma con la nostra opera teniamo in piedi il cinema italiano.



(Sopra) Milly Vitale in Disonorata di G.W. Chili, che ha incassato 500 milioni. (A sinistra: dall'alto in basso) Andrea Checchi in una scena di Pietà per chi cade di Mario Costa e la Cegani in una scena del film La prigioniera della torre di fuoco, pure del regista G.W. Chili.



Lo sa che Disonorata incassa 500 milioni e che Prigioniera della torre di fuoco ha fatto quattro settimane di prima visione a Parigi?

Lascio al nostro regista la responsabilità dell'affermazione che la categoria B sia indispensabile al nostro cinema, almeno come è organizzata attualmente, e resto ad ascoltarlo. Racconta di essere stato in gioventù burattinaio a Bologna e di aver fatto tesoro del contatto col pubblico. « Lo vado a sentire, il pubblico. — dice — Ne conosco i gusti. Non gli interessa se il film è in costume oppure moderno, se si tratti di personaggi maschili o femminili. Sa che vuole veramente il pubblico? Vuole bontà e poesia. Questo è il segreto del successo. Vuole anche il lieto fine, vuole che la bontà trionfi sul male; in poche parole il pubblico torna al romanticismo ».

« Crede perciò che successo e romanzo d'appendice siano un binomio inscindibile? »

« Senza dubbio. Però, attenzione: i film devono essere tecnicamente perfetti. Io giro come si deve, con tutte le carte in regola. Il genere popolare non vuol dire che si possa raccontare una storia come si vuole. Bisogna saper raccontare, il pubblico non ammette errori. Perciò i miei film sono sempre dignitosi, senza economie o compromessi con la produzione ».

« Ma come fa a non cedere alle esigenze del produttore? »

« La produzione la faccio io. Sono io l'organizzatore dei miei film. È molto importante: in questi casi si può fare una cosa dignitosa solo a patto di essere anche l'organizzatore del film. In poche parole, bisogna farselo su misura ».

Il regista burattinaio sembra molto soddisfatto. Dice che l'ultimo film, Disonorata, gli ha fatto guadagnare un mucchio di milioni e che ora ne farà un altro, sempre con la stessa protagonista, Milly Vitale. Una storia ambientata nel 1848 a Roma, durante la repubblica romana. Titolo: Ripudiata.

...

I registi non hanno più nulla da dirci: continuare ad interrogarne degli altri diventerebbe monotono, le dichiarazioni su per giù sarebbero ancora le stesse. C'è soltanto una cosa di cui ci si deve meravigliare: nonostante le ricerche fatte, non abbiamo trovato nessuno dei registi della categoria B che creda nel proprio lavoro, che si illuda di fare dei capolavori. E veramente non so se ciò sia consolante o ancora più avvilente. Forse sarebbe stato meglio che questi film fossero il frutto di molta ingenuità e non del consapevole compromesso.

RICCARDO REDI



È sera quando Moraldo esce dal cinema con Amilcare e la bambina. Commentano lo spettacolo, ma tutta la loro buona volontà non è servita a superare l'imbarazzo di quel pomeriggio passato insieme. Quando Moraldo saluta Amilcare e sua figlia, alla fermata dell'autobus, appare chiaro che il gentile pensiero di Amilcare era dettato più da compassione per il giovane che da vero desiderio di stringere amicizia con lui.

«Arrivederla, signorino» dice: è tornato improvvisamente cameriere.

Ora davvero Moraldo è solo. Non ha potuto ingannare il tempo, con quel diversivo. Che fare? La sera incombe, tra poco si presenterà il problema della cena, poi la notte. C'è da impazzire. È quasi senza volerlo che Moraldo si trova in un caffè a telefonare alla signora Contini.

Risponde proprio la signora. Sulle prime non ricorda chi è Moraldo e, poi gli chiede che cosa vuole.

«Volevo parlarle».

«È una cosa urgente?».

«Sì, signora, molto urgente».

La signora tace per un attimo. Pensa. Infine si decide.

«Venga a casa, allora. Ma subito, che devo uscire».

XIV

La signora è sola in casa e si sta preparando per uscire. È molto sicura, gira per casa, da una stanza all'altra imponendo così a Moraldo di seguirlo.

«Che doveva dirmi di tanto urgente?».

Ora Moraldo non sa che dire. Ma ha il coraggio di chiederle un prestito, forse non è nemmeno di soldi che ha bisogno, ora. Comincia a parlare di sé, di quella terribile domenica, del bisogno che ha sentito di telefonare a una persona amica e togliersi dalla strada. Ma forse ha fatto male a disturbare la signora Contini.

«No, no» protesta cortesemente la signora. Tuttavia nei suoi occhi c'è ancora un po' di freddezza.

«Lei mi aveva detto di telefonarle, e non ho



Fellini si ricorda di essere stato anche lui un "vitellone".

MORALDO IN CITTA'

di FEDERICO FELLINI, ENNIO FLAJANO • TULLIO PINELLI

II

saputo resistere. E' colpa della domenica, ora le tolgo il disturbo».

«Capisco» dice la signora Contini, seria, guardandolo. Anche lei ha passato di questi momenti, ne passa tuttora, e sente il mondo crollare addosso. La solitudine, che cosa grande e terribile, vero? La si desidera tanto, e poi, quando viene, uccide. Anche lei ha passato tutto il pomeriggio chiusa in casa, ha tentato di buttare giù qualche pagina del suo romanzo, ma, infine, ha dovuto rinunziarvi. Non si sentiva sincera. E la sincerità è tutto, vero? per un artista.

«Bene, adesso si faccia coraggio. Lei è molto giovane».

Moraldo guarda la signora Contini che, sedendosi, ha accavallate le gambe. Sono gambe lunghe, ben tornite, la vestaglia non le copre che fino al ginocchio. Di colpo sente di desiderare quella donna e il suo sguardo si fa leggermente duro, insistente. La signora Contini se ne accorge, tocca leggermente con la mano il bordo della vestaglia.

«Che cosa fa stasera?».

Moraldo alza le spalle, non fa nulla, è solo, disperato. Adesso giuoca anche un po' la commedia. Vuole andare sino in fondo.

«Peccato che abbia un appuntamento — dice la signora Contini —. Gente che lei non conosce». Ma il giovane le piace, lo ha già pesato, va bene. Si alza, si passa una mano tra i capelli, entra decisa nella sua camera da letto.

«Le dispiace aspettarmi mentre mi vesto?».

«No, signora».

La signora Contini comincia a infilarsi le calze, cantarellando. Toca la lampada del comodino e la luce si spegne. Un corto circuito.

«Oh! E adesso?».

Moraldo si offre di riparare il guasto. Va in cucina, prende gli arnesi dal cassetto, stacca la valvola fulminata, mentre la signora sembra ammirata dalla sua abilità in queste faccende. Dopo un po' la luce torna.

«Ma che bravo! — dice la signora Contini. D'improvviso afferra per il braccio Moraldo — Senta ho un'idea! Telefono agli amici che ritardo un po', non mi piace vederla così triste». E, mentre telefona, prende la mano di Moraldo, la stringe in segno di intesa.

Riattacca il ricevitore: «Vede — dice — lei mi fa anche dire le bugie».

Sorride, minacciandolo col dito; e poiché Moraldo le sembra ancora malinconico, aggiunge: «Su, non sia così triste. Sapesse quanti motivi ho io di essere triste! E, invece, vede, cerco di reagire».

Pensa ancora un attimo, scuote la testa, energicamente sospira: «Sì, bisogna reagire».

Fissa Moraldo negli occhi, siede sul letto, fa la

donna che ha toccato il fondo di tutte le esperienze: «Ragazzo» mormora.

Un istante dopo Moraldo è accanto a lei, la stringe e la signora Contini si lascia stringere, inarcando il busto, dilatando le natiche, dicendo:

«No, no, ma lei è pazzo!» e cercando con la mano la peretta della luce.

XV

Due ore dopo, Moraldo è nel bagno a darsi una rinvigita: si pettina, si spruzza un po' d'acqua di colonia, medita sull'uso che la signora Contini può fare di un pennello da barba che è sulla mensola. C'è anche un rasoio. Probabilmente un uomo capita ogni tanto per casa.

Un rumore proveniente dall'anticamera lo distrae da queste considerazioni. Chi è entrato?

«C'è qualcuno, signora» dice Moraldo alla signora Contini affacciandosi sulla soglia della stanza da letto. La signora è in vestaglia e si sta facendo le unghie.

«Niente, la cameriera» risponde. Non dà evidentemente importanza al fatto che la cameriera veda Moraldo in maniche di camicia. E, infatti, la cameriera quando vede Moraldo, abbozza un saluto di semplice cortesia, non sembra nemmeno sorpresa.

«Buona sera, signora» dice la cameriera ad alta voce.

«Ciao, Lina. Io non ceno a casa, prepara solo per te».

Poi rivolgendosi a Moraldo:

«Raggiungo gli amici, tu vai a casa, non è vero?».

Ora la signora Contini ha ripreso il dominio di sé stessa, si sente daccapo la signora Direttrice, vorrebbe rimettere le distanze. D'altra parte il giovane le piace ed è inutile disgustarselo con un contegno freddo.

«Ci rivedremo mercoledì, va bene? Telefona prima, all'ora di colazione».

Moraldo è d'accordo. Si sente timido, impacciato, non è capace di dare del «tu» alla donna che poco fa era nelle sue braccia. Se ne va e prima di uscire dà un'ultima occhiata ai mucchi di «Vita e Lettere» che ingombrano l'ingresso.

Non è neanche molto soddisfatto di sé, ma insomma la domenica è passata, e molto meglio di quanto prevedeva. Forse sarebbe più contento se la cameriera non l'avesse accompagnato alla porta, senza parlare, guardandolo con un certo stanco disprezzo.

XVI

E' passata una settimana, Moraldo ha rivisto la signora Contini, ma non ha parlato della sua avventura con gli amici.

Gattone è ancora suo ospite, è riuscito a convincere la padrona che pagherà immancabilmente

te allo scadere dei quindici giorni. E' simpatico. Gattone, ha saputo far valere la sua lunga esperienza in materia di affittacamere, ha elogiato il marito defunto della padrona, ha fatto dei piccoli servizi. L'ozio e un nutrimento parco, ma regolare, gli hanno fatto bene, è sempre pieno di idee, e ruba regolarmente nell'armadio.

«Bisogna sopravvivere, mio caro» dice a Moraldo che teme di venire scoperto.

Quel giorno Gattone ha rubato addirittura mezzo pollo. Se lo stanno mangiando in silenzio, lui e Moraldo, quando la padrona entra, senza bussare. Restano tutti e due col loro quarto di pollo in mano, veramente sorpresi.

La padrona sulle prime non dice nulla. Avanza sino al centro della stanza, guarda bene «il suo pollo» in mani estranee, scrolla la testa, finge di essere soddisfatta:

«Ma bene, ma bene!».

Di colpo, scoppia:

«Ladri, mascalzoni, farabutti! Via subito da casa mia o vi denunzio immediatamente!».

Moraldo tenta di protestare, benché non sia affatto convinto della sua ragione. La padrona, con un colpo, gli fa saltare il quarto di pollo dalle mani.

«Zitto lei, o finisce dentro!».

Gattone si affretta a finire il suo quarto di pollo e parla a bocca piena, cercando anche lui di spiegare che si è trattato di un equivoco, che lui credeva che il pollo fosse di Moraldo.

Gli urli della padrona fanno accorrere gli altri inquilini. La scena diventa penosa e nemmeno Gattone, con la sua diplomatica abilità, può dominarla.

«Via subito o telefono, ladri, mascalzoni! Vi dò dieci minuti per lasciare la mia casa. E' una settimana che mi rubano in cucina questi due!».

Tutto il rancore accumulato contro Moraldo, che ha sempre nicchiato alle sue velate proposte amorose scoppia con tremenda volgarità. Per farla tacere Moraldo prende la valigia e comincia a riempirla. Gattone, che non ha nulla da portare via, lo aiuta.

«Si calmi, andiamo via. Non è questa la maniera di trattare due gentiluomini, per un sospetto infondato che lei ha!».

XVII

Ora c'è il problema di dove andare, ma Gattone lo risolve subito chiamando un tassì e dando all'autista l'indirizzo dell'Hotel Savoia. A Moraldo, che lo guarda stupefatto, spiega:

«Bisogna bruciare i vascelli, caro mio. Staremo un giorno o due all'Hotel Savoia, prenderemo i nostri pasti in camera, il tassì lo pagherà il portiere e intanto qualcosa salterà fuori. Non sei convinto?».

Moraldo non è affatto convinto, ma Gattone

sembra talmente sicuro di sé stesso che non aggiunge parola. D'altra parte, l'idea dell'Hotel Savoia gli piace.

Mezz'ora dopo sono, infatti, installati in una magnifica camera a due letti, con bagno. Gattone si è fatta una doccia, ha ordinato del vino ghiaccio ed è completamente felice. Lange, che è stato chiamato d'urgenza per telefono a consiglio di guerra, approva la decisione, ma fa presente che non ha un soldo da prestare. Il trucco delle vetrine si è fermato al secondo giorno. Il mese non è propizio agli affari.

«Ci vorrebbe un grosso prestito, ma chi può farcelo?»

«E' più facile trovare in prestito una grossa somma che una piccola somma» sentenza Gattone.

«In teoria, sono d'accordo con te. Però, siamo d'agosto, c'è di mezzo la villeggiatura. Sono tutti fuori».

«Facciamo un elenco degli amici» suggerisce Gattone.

Lange prende la matita e comincia l'elenco. Al terzo nome si ferma.

«E' un guaio — dice. Poi aggiunge — Facciamo prima un preventivo di quanto vi serve».

Il preventivo è presto fatto: due giorni d'albergo, quattro pasti, tassi, mance, eccetera, non meno di quindicimila lire. Chi può prestare quindicimila lire a due sfaccendati come loro? Lentamente, lo spettro dello scandalo, della prigione, forse, si fa strada nell'animo di tutti. La situazione è grave.

«Sapete che si fa in questi casi?» — dice Gattone — «Si fa venire su un'altra bottiglia e magari si telefona a un paio di ragazze!».

Moraldo e Lange non hanno nemmeno voglia di ridere. Entra un cameriere che porta del sandwich, ordinati da Gattone.

«Si sta bene in quest'albergo, eh?» domanda Gattone. Il cameriere, molto riservato, dà una occhiata al tre come per dire che quasi ha capito il loro giuoco: sono «morti di fame». Se ne va, freddo, lasciando i nostri amici molto giù. Lange, che non è in causa, dice: «Be' troverete un modo per cavarvela. Peccato che io debbo andarmene».

«Potrei scrivere a casa — dice Moraldo. Ma subito si pente di quanto ha detto. — No a casa mai, è partito promettendo a sé stesso solennemente che non avrebbe mai chiesto un soldo. Ha dovuto già cedere una volta, chiederli alla madre, di nascosto e ora non oserà più scrivere una lettera per bussare a denaro».

«E allora?»

Gattone non ha crediti da riscuotere, ma soltanto debiti da pagare. Le collaborazioni...

«Un momento! — esclama Gattone rivolto a Moraldo — C'è sempre il tuo articolo. La signora Contini l'ha preso, no?».

Moraldo ammette che la signora Contini ha preso l'articolo, ma la rivista non è ancora uscita. Non può chiedere un anticipo, e per di più così forte.

«Quanti scrupoli! — dice Lange — si usa chiedere anticipi, la signora Contini capirà».

Moraldo si difende e, infine, per far tacere i suoi amici, allude a qualcosa che corre tra lei e la signora Contini. Non può ricorrere a lei. Gattone tace, ma Lange urla che è una pazzia non servirsi di una persona che ci è doppiamente amica. Egli non esiterebbe un attimo. Incoraggia Moraldo a parlare apertamente alla signora Contini.

«Se ti vuol bene, capirà!».

Gattone tace. La materia è troppo delicata, lascia decidere a Moraldo. Lange è al telefono: «Che numero ha la signora Contini?».

Moraldo dice il numero e Lange lo ripete alla telefonista.

XVIII

«Allora?» chiede la signora Contini. E' nel suo studio e Moraldo le è davanti, seduto su una poltrona. Non sa da che parte incominciare.

«Il mio articolo...» comincia, ma si ferma.

«Il tuo articolo? Ah! L'ho letto».

«Volevo sapere; lo pubblicherai?».

«Credo proprio di sì. Soltanto, vedi, non so se andrà nel prossimo numero. E' già quasi tutto composto».

Moraldo guarda il pavimento. Prende il coraggio a due mani: «Insomma, lo pubblicherai?».

«Sì, caro, certo».

«Bene, allora... Scusami, sal, è molto difficile...».

«Che c'è?» La signora Contini è incuriosita. E allora Moraldo le racconta ogni cosa, del suo bisogno urgente di denaro di come spera di farlo anticipare da lei, sull'articolo che ha già dato. Si confonde, parlando, ricomincia daccapo, si scusa.

«Quanto ti serve? — l'interrompe con dolcezza la signora Contini. E poiché Moraldo esita a rispondere — Ventimila?».

Moraldo abbassa il capo: «Sì».

La signora Contini chiama la cameriera, le consegna una chiave:

«Caro, vai a prendere la mia borsa nel comò. La cameriera va via e nello studio segue un lungo silenzio».

«Dove conti di andare, adesso?» dice, infine, la signora Contini.

«Non so, troverò un'altra stanza».

La signora Contini pensa un poco:

«Puoi restare qui per qualche giorno».

«Qui?».

«Ti faccio preparare la stanzetta, di là. Vuoi?».

E' una proposta troppo chiara. La signora Contini non paga l'articolo, ma dà del denaro, così, per far capire a Moraldo che ormai i rapporti sono cambiati. E' inutile dire parole grosse; ma, insomma, la signora Contini vuole «aiutare» Moraldo.

La cameriera ritorna con la borsa, senza guardare Moraldo. La signora prende dalla borsa due biglietti da diecimila.

«Debo firmare la ricevuta, per l'amministrazione?» dice Moraldo timidamente.

«Non occorre. Questo è denaro mio, non è denaro della rivista — precisa la signora Contini. Poi aggiunge: — Puoi venire stasera stessa, va bene? Inutile spendere altri soldi per l'albergo. — E aggiunge: — Visto che pago io!».

Moraldo prende il denaro. La signora Contini per sottolineare maggiormente la sua donazione gli fa una carezza.

«Allora — gli dice — sistema i tuoi affari e viene subito, qui. Ti aspetto».

Ha ritrovato il tono di comando della signora Direttrice.

XIX

Uscendo da casa Contini, Moraldo è al limite della resistenza. Non immaginava che sarebbe stato così difficile, e che tutto si sarebbe risolto in questa specie di mercato.

Una «topolino» sgangherata frena di colpo e qualcuno lo chiama. Moraldo per riconoscere la persona che ha gridato il suo nome deve avvicinarsi sino ai vetri della macchina.

Sdraiato al volante c'è Enrico Ricci, l'inquilino del mezzanino. Sorride sempre, soddisfatto di rivedere Moraldo, sempre misteriosamente allusivo nei suoi sorrisi, sempre pieno di calda, umana, simpatia.

«Ma se po' sape' che fai?».

«Niente» risponde Moraldo, evasivo.

Ricci ha la macchina piena di articoli di cancelleria. Li vende al minuto.

«Che te serve un po' di carta carbone?».

Moraldo ringrazia, non sa che farsene. Ricci scende faticosamente dalla topolino e vanno a prendere un caffè.

Ricci è contento di vivere. Vuol pagare lui i caffè, insiste che Moraldo prenda anche una pasta, lo guarda, sorride, insomma è proprio contento di questo incontro.

«Io adesso vado sempre fuori Roma, lavoro molto. — Dà a Moraldo il suo numero di telefono — Se hai bisogno di me...».

Moraldo ringrazia.

Poco dopo Moraldo va in albergo, salda il conto, divide il denaro che gli è rimasto con Gattone e lo saluta.

«Sono ospite di certi amici di papà, per qualche giorno».

Il distacco dispiace a Gattone. Ora si sentirà più solo. Tuttavia, quelle poche migliaia di lire che Moraldo gli ha dato lo riempiono di gioia, gli danno la certezza che tutto domani sarà bello e andrà bene.

XX

E' così Moraldo si è «sistemato» con la «tardona», come dice Lange, che tutto sommato è un po' invidioso delle fortune amorose del suo amico. Sì, Moraldo si è proprio sistemato. La signora Contini in cambio del vitto e dell'alloggio gli fa fare un po' di lavoro in ufficio, roba da poco, riservando il lavoro maggiore per la camera da letto. E Moraldo non ha neanche la forza di giudicarsi, si lascia trasportare, oggi accetta un accendisigaro, domani una cravatta, dopodomani un piccolo rimprovero in presenza della cameriera.

Una sera, tornando a casa all'improvviso, trova in istudio un altro giovanotto, robusto, un tipo di bagnino. La signora Contini glielo presenta come uno scrittore, ma il giovane lo ha guardato con una certa aria di rivalità...

Quando la signora Contini accompagna il giovane alla porta ci sta un pochino di più del necessario.

«Chi era quel tipo?» le chiede Moraldo dopo, a cena.

«Un amico».

«Un amico?» insiste ironicamente Moraldo.

«Mio caro — dice seccamente la signora Contini — non ti dà il diritto di giudicare gli amici che voglio avere attorno a me. Siamo intesi?».

Moraldo tace. Quella sera la cameriera, lavando i piatti, canta trionfalmente.

XXI

Il salotto, lo studio, l'anticamera di casa Contini sono pieni di invitati.

«Commendatore carissimo!».

«Maestro!».

«Oh, signora Bellotti. Lei sa che è un amore!».

«Avvocato, non dica».

Per festeggiare l'uscita del secondo numero di «Vita e Lettere» la signora Contini ha riaperto il salotto. Ormai la stagione calda è passata, tutti gli amici sono tornati in città. E una domenica

pomeriggio ha luogo il cocktail offerto da «Vita e Lettere» agli Amici e alle Amiche dell'Arca di Noè. Così, infatti, si chiama la società letteraria di cui la signora Contini è magna pars.

Moraldo per l'occasione indossa un vestito blu nuovo, regalo della signora Contini, e sorveglia che il buffet sia in ordine. La signora ha incaricato una nota pasticceria di Prati di fare le cose per bene. E' venuto anche un cameriere in giacca bianca.

Uno stuolo di invitati hanno invaso lo studio, l'anticamera, il salotto e persino la camera da letto della signora. E la signora Contini, in un abito di velluto nero con pizzi, truccata come un soprano, va da un capannello all'altro, felice, distribuendo sorrisi larghi un palmo, strette di mano, persino qualche bacio.

Diamo un'occhiata agli invitati: sono tutti oltre la quarantina. Donne con cappellini, grasse, golose, le solite mangiatrici di panna. Uomini «artisti», un po' calvi, con pancetta, oppure altissimi tipi di avvocati con la chioma leonina. Tutti sono «nella letteratura»: chi ha scritto e chi medita di scrivere; chi tiene conferenze e chi s'intende di musica.

«Le dico, un mostro, sembrava un Picasso!».

«Poi, il suo libro non me lo ha mandato, eh!».

«Senta questa storiella. Un milanese...».

Il cocktail si svolge con magnifica animazione. Tutti bevono e discutono. Dopo un po' le signore sono già scatenate:

«No, avvocato, si allontani questa è una storiella per sole donne».

«E allora lui...» e tutti ridono.

«Ma è terribile! Sapete quella del maggiordomo?».

Gli uomini più seri parlano di cose semplici:

«Sì, ma l'Alfa Romeo ha più riprese».

«Ci si sta in cinque, comodamente, e, poi, se le capita un'avventura...».

Moraldo passa da un capannello all'altro, senza soffermarsi. Sente che non potrà legare con nessuno, va in cerca di una faccia che gli ispiri simpatia, ma non ne trova. La sua sorpresa è enorme quando, dalla porta dell'anticamera, vede entrare Gattone, felice come uno scolaro in vacanza.

«Gattone» e i due si abbracciano.

«Ho l'invito, mio caro. Poi, sapevo di trovarti e sono venuto!».

Sì, la signora Contini ha mandato l'invito anche a Gattone, che per l'occasione si è fatto i capelli e la barba, ha una camicia pulita insomma sembra un altro. Dichiarò subito che ha una gran voglia di bere e di prendersi una «sbronza solenne». Il suo ingresso ha prodotto una certa sensazione tra gli invitati: finalmente un tipo che ha l'aria dell'artista stravagante, vissuto! La signora Contini è molto lieta di conoscerlo. Moraldo, invece, non avrebbe voluto farsi sorprendere là, in funzioni di «segretario». Gattone dopo un quarto d'ora è già brillo e incomincia a scandalizzare le signore, coi suoi discorsi. Ma lo lasciano fare: è così «divertente!».

Infine, prende da parte Moraldo e con l'aria di confidargli un gran segreto:

«Stai bene, vero, qui?» gli dice Gattone.

«Ti prego...».

«Mi piace la tua signora. Deve fare l'amore molto bene».

La signora Contini sopraggiunge:

«Cosa dice il nostro poeta?».

«Niente, stavo dicendo a Moraldino che lei...».

«Ti prego, smettitela!» interrompe Moraldo.

«Ma che c'è di male! Gli stavo dicendo che lei deve essere una donna in gamba, sì, insomma... ci capiamo!» e Gattone strizza l'occhio, scoppiando in una risata fragorosa.

La signora Contini ride verde e si allontana. Moraldo lascia Gattone e va a prendere un whisky.

Beve per far andar giù la rabbia. Sorprende così il dialogo di un capannello.

«Avete visto il nuovo tipetto della signora?».

«Bel ragazzo».

«Sì, ma non l'invidio. Deve lavorare parecchio con quella».

Moraldo si allontana. Due signore che stanno parlando fittamente, al suo avvicinarsi restano silenziose, un po' impacciate. Sorridono a Moraldo, che si allontana.

Un avvocato dalla chioma leonina insiste per brindare con Moraldo. Lo fa per rendersi grato alla signora Contini. Moraldo è sempre più sulle spine. Va nel corridoio, cerca di isolarsi, ma ha sempre la sensazione che ovunque si parli di lui, e si alluda alla sua «fortuna».

La signora Contini lo raggiunge:

«Ti annoi?».

«No, anzi...».

«Non essere così scontroso con i miei amici. Devi farti apprezzare, forti voler bene. E' molto importante per la tua carriera».

«Sì».

«Sai che cosa ho pensato? Che sabato prossimo andiamo per una settimana a Taormina. Ti va? C'è un congresso e ti porto con me. Sarà bellissimo. Ma devi meritartelo».

Così dicendo, la signora Contini fa una rapida carezza a Moraldo e si allontana.

Il cocktail prosegue. Nella stanza da letto della signora Contini stazionano delle signore e dei signori che parlano animatamente. Vedono entrare Moraldo uno dei signori tossisce e gli altri continuano a parlare, ma troppo ad alta voce. Moraldo esce dalla camera da letto e sente che una risata sta scoppiando, fragorosa, alle sue spalle.

(Continua)

Quindici giorni



I FILM • I CORTOMETRAGGI

Il masnadiero denuncia l'eccezionalità di un impegno produttivo attraverso dei credits davvero cospicui: come produttore figura, accanto a Herbert Wilcox, Laurence Olivier; come scenarista un commediografo alla moda quale Dennis Cannan; come autore delle interpolazioni al testo teatrale d'origine un altro commediografo non soltanto alla moda, ma dalle singolari virtù poetiche, quale Christopher Fry; come scenografo e costumista un artista cosmopolita e di preziose virtù decorative quale Georges Wakhévitch; come musicista un compositore di qualche notorietà quale Arthur Bliss; come regista un uomo di teatro, assurto assai giovane a posizioni preminenti nel mondo londinese più à la page, quale Peter Brook, responsabile delle messe in scena più "brillanti", più chic del dopoguerra britannico, il cui nome è legato sopra tutto a testi di Anouilh, del già citato Fry, dello stesso Shakespeare. Quanto al cast, è dato incontrarvi i nomi, oltre che di Olivier medesimo, di Stanley Holloway, di George Devine, dell'incantevole Dorothy Tutin, astro nascente della scena e dello schermo d'oltre Manica. Titoli del genere erano più che sufficienti per far prevedere un film raffinato ed elegante, un film forse un tantino "snobistico", ma dalle indubbie garanzie culturali. Garanzie tanto più necessarie date le origini dello scenario, il quale voleva essere la traduzione cinematografica di un classico della scena inglese: quella *Beggar's Opera* di John Gay (1728), cui doveva rifarsi, due secoli dopo, Bertolt Brecht per la sua, più consapevolmente ed aspramente polemica, *Dreigroschenoper* (1928), dalla quale Georg Wilhelm Pabst doveva trarre diretta e feconda ispirazione per uno dei suoi film più ricchi e maturi (1931).

The Beggar's Opera, teatralmente nota anche in Italia, è una "ballad opera", vale a dire un melodramma che sfrutta ampiamente canti popolari, adattati allo scopo da John Christopher Pepusch. Nata sotto l'influsso dello Swift (quest'ultimo aveva suggerito al Gay di scrivere una "pastorale di Newgate" — la prigione londinese —, come parodia dei poemi arcadici allora in auge) e del Pope, assunse fin dal suo apparire un'importanza ragguardevole sotto vario aspetto: da un lato questa parodia del melodramma italiano dell'epoca si impose come l'esempio più considerevole del melodramma inglese settecentesco, dall'altro la sua satira sociale e di costume, sia pur ovviamente lontana dal giungere a conseguenze estreme ("il popolo più basso ha i suoi vizi nello stesso grado dei ricchi: ma, soltanto, è punito per averli") apparve spregiudicata e coraggiosa, nel riferimento alla corruzione diffusa in campo sia politico sia burocratico (in taluni tratti o figure si individuò un'allusione diretta e caustica a personalità ben in vista della più elevata società inglese, non escluso il primo ministro Sir Robert Walpole). *The Beggar's Opera*, andata in scena tra lo scetticismo di molti (tra questi, pare, gli stessi Pope e Swift), si iscrisse, dunque, sotto più rispetti, nella storia del teatro inglese, come un lavoro singolare e solitario. I secoli sono passati senza che sia stata scalfità la vivacità mordace dei suoi dialoghi, oltre che il suo valore quale testimonianza deformata su un clima sociale.

Protagonista dell'opera, si sa, è un prestigioso brigante, Macheath, disinvoltato così nell'alleggerire le borse altrui come nel sedurre belle fanciulle con più o meno va-

IL MASNADIERO

(The Beggar's Opera)

ne lusinghe matrimoniali. Il nucleo del soggetto è dato dalla rivalità tra Polly e Lucy due di tali fanciulle "compromesse", e dai loro risentimenti verso il bandito, non che dalle trame dei loro rispettivi padri, il ricettatore Peachum ed il custode della prigione Lockit, per riuscire a farlo giustiziare. Con l'impiccagione di Macheath, rimesso in gabbia in seguito al tradimento di una ex amante, dopo che Lucy era riuscita a farlo evadere da Newgate, avrebbe dovuto concludersi la vicenda. Ma il Gay preferì mantenere al lavoro il suo carattere ambivalente, denunciato dall'alternanza della graffiante pittura di costume con la pastorale melodicità delle parti cantate su ritmi popolari: e lo inquadrò entro una cornice — prologo ed epilogo —, affidata ad un "mendicante" e ad un "attore" e tale da giustificare una conclusione festosamente arbitraria, con la sospensione della esecuzione in seguito a compatta richiesta del popolo, che porta poi Macheath in trionfo.

Anche la riduzione cinematografica è incorniciata in modo non troppo dissimile;

di

Giulio Cesare Castello

tuttavia, per consentire al racconto una conclusione non soltanto ottimistica, ma più dinamica, si è pensato di offrire a Macheath l'opportunità per una nuova e pittoresca evasione. Qui — come altrove — è dato ammirare la squisita chiave pittorico-ballettistica con cui Peter Brook, memore delle sue esperienze teatrali, ha — con il prezioso ausilio di Wakhévitch — interpretato lo sfondo corale dell'opera. Tale ritmo di balletto, sostenuto da cadenze rapide ed infallibili di montaggio, è riscontrabile, oltre che nella scena dell'evasione finale, in cui la confusione è regolata sapientissimamente secondo un ordine impeccabile, nella scena chiasmosa dell'osteria, non che in quella, squillante nei toni, della casa da gioco, con relativo inseguimento e cattura del bandito. A questi tre nuclei fondamentali un quarto se ne deve aggiungere, la iniziale descrizione in carretto-panoramica della prigione di Newgate, con quel suo aspetto da "corte dei miracoli", posto in luce da una squisita scelta di particolari umani, contemplati in funzione puramente decorativa. Sia in questa scena intimamente "statica", sia nelle altre tre, con la loro concitazione, la puntualità del movimento di macchina o del montaggio di pezzi brevi o dell'uno e l'altro combinati insieme è in relazione con una magistrale consapevolezza dei valori pittorici, ispirati sopra tutto alla lezione di William Hogarth (illustratore, tra l'altro, della *Beggar's Opera*, oltre che esponente principe della pittura satirica inglese dell'epoca), in un montaggio del colore (operatore Guy Green) sempre coscientissimo, in una lucida ricerca del tono fondamentale per ciascuna scena (l'opacità per la prigione, la fumosità per l'osteria, la nettezza aggressiva per la casa da gioco, con quei rossi e il verde di quel tappeto, avvalorati da un astuto gioco di specchi).

Considerato quindi su un piano formalistico, *Il masnadiero*, ad onta della resa assai meno soddisfacente del colore in certi esterni e sopra tutto nelle scene non puramente descrittive, va considerato uno dei film più pregevoli di questi anni, destinato senza dubbio a rimanere nella storia del cinema a colori. Purtroppo a tali virtù fanno riscontro difetti intrinseci piuttosto pesanti: che il Brook ha denunciato le proprie origini ed i propri interessi eminentemente teatrali con il concentrare ogni attenzione su questa o quella isolata scena di balletto, trascurando di curare la struttura narrativa del film. Che il racconto abbia subito diverse modifiche, peraltro non sostanziali, rispetto all'originale, come il suo accentramento più deciso, fin dall'inizio, intorno al personaggio di Macheath oppure la soppressione del tentativo di avvelenamento di Polly da parte di Lucy, a noi importa poco. Quello che importa è che tutte le parti drammatiche si siano inesorabilmente scolorite, fino ad apparire poco più che intermezzi tra una rutilante scena di balletto ed un'altra. Il film manca così di una sua unità, di una sua coerenza, di una sua consistenza. I caratteri che vi compaiono risultano generici e fiacchi, a dispetto della statura degli interpreti, non riescono a conseguire un valore, sia pur epidermico, di incisione di costume. Ciò valga, in misura forse anche più grave che per i suoi colleghi, per Laurence Olivier, di cui è fin troppo agevole (e pericoloso) ipotizzare un apporto alla regia nei suoi aspetti più validi. Del resto, vuotaggine dello scenario a parte, per incarnare Macheath gli mancavano in partenza numeri essenziali: una comunicativa più estrosa, più pittoresca, più scanzonata.

Resta da osservare, con costernazione, come sia problematico ogni giudizio definitivo sul film formulato in base alla versione italiana: scomparsa infatti ogni traccia delle musiche originali, le quali, col loro accento tra popolare e sofisticato, dovevano sottolineare il carattere ambivalente del testo, esse sono state sostituite — e con esse, ahimé, le parole — da canzoncine idiote, di un'orecchiabilità tra operettistica in senso deteriore e rivistaiola, i cui banali ritmi, in netto contrasto con lo stile del film, sono fatica del maestro Paul Abel. Fra i molti misfatti commessi dai riduttori di film stranieri, in venticinque anni di sonoro, questo è certo uno fra i più clamorosi. E gratuiti.

MISCELLANEA

Il seduttore è una commedia (1951) che, nell'opera severa e coerente di Diego Fabbrì, occupa un posto a parte. Essa giunge sì a conclusioni mistiche, ambisce sì ad assumere carattere di "mistero" moderno, ma dopo aver sviluppato i suoi tre atti secondo le forme di un teatro borghese, accettato anche nei suoi aspetti più convenzionali ed apparentemente frivoli. Il suo protagonista è un uomo il quale ama, con eguale sincerità, tre donne, le quali rappresentano per lui i tre aspetti inscindibili e tutti necessari dell'amore *tout court*: la moglie rappresenta di esso l'aspetto più sicuro, più quieto, quello coniugale; la segretaria l'aspetto spirituale; un'indossatrice quello sensuale. Il dramma dell'uomo risiede nella verificata impossibilità di creare un'effettiva unità anche esteriore tra questi tre amori, unità per la quale sareb-

be indispensabile un'accettazione di tale sua posizione paradossale da parte delle interessate. Constatata l'impossibilità di realizzare in terra la vagheggiata unità, il seduttore si uccide, con la fede che essa sia realizzabile oltre la vita terrena, in altre parole in Dio. Un'opera sbagliata ed ibrida, ma coraggiosa, specie in quanto proveniente da un autore di dichiarata fede cattolica.

Di una simile concezione nulla è rimasto nel film *IL SEDUTTORE* di Franco Rossi, che appare debitore verso la commedia soltanto per il titolo e per la figura del protagonista, il quale pure, ma su tutt'altro piano, cerca di dividersi fra tre donne: la paziente e comprensiva moglie, qui divenuta gerente di una trattoria; una vistosa cocotte francese ed una delicata americanina, sposata con un uomo non degno di lei. I tre elementi dell'amore sono, apparentemente, rimasti, ma trasferiti su di un piano decisamente farsesco, non senza lo sfruttamento di *ficelles* care alla vecchia *po-chade*. Siamo, per programma, al di fuori di ogni impegno a carattere, non diciamo morale o addirittura metafisico, ma perfino psicologico e di critica del costume. Gli autori — numerosi ed alcuni assai stimabili — della sceneggiatura hanno puntato sul "divertimento", sulla tessitura scaltra e fitta di avventure, intrecciate secondo un disegno convulso e regolarmente improbabile, ma decisamente godibile. In tale tessitura si inseriscono figurette di maniera, come il colonnello a riposo, afflitto da ernie, ma anche figurette colte con una certa puntualità di osservazione dal vivo, come il capo ufficio bovino, in perpetua e vana ricerca di una qualsivoglia avventura amorosa. Quello che conta è però il protagonista, perno unico intorno a cui ruota l'amina girandola dell'azione. Ed occorre riconoscere che lo scenario appare assai accortamente calibrato sulla misura effervescente di un Alberto Sordi, assunto ormai a dignità di personaggio, di cui si sono qui sviluppati gli aspetti salienti, in perfetta coerenza, sul piano, sia pure, della farsa. Gli aspetti di vitellonismo, di garrula irruenza, di beata e cattivante incoscienza. E Sordi ha raccolto al volo l'occasione offertagli con una virtuosa e pur sorvegliata piacevolezza di gioco, assai opportunamente coadiuvato dalle sue *partners*, nell'ordine la sempre limpida Lea Padovani, Jacqueline Pierreux e Lia Amanda. A questa amabile bolla di sapone, a questo scattante conge-

gno — fondato su un assortito campionario di imbrogli, di equivoci, di volute coincidenze, e concludentesi, secondo la più facile morale, con la riscoperta della vita coniugale e delle sue attrattive da parte dell'impenitente e non troppo fortunato seduttore — Franco Rossi, il regista radiofonico, già fattosi notare per certo suo nitore realizzativo con *Solo per te*, *Lucia* (1953), ha conferito una piana scorrevolezza, dimostrando di aver compreso su che si basa un meccanismo del genere e di avere conseguito una maturità di mestiere, tale da indurre ad attenderlo con una certa fiducia a prove di più preciso impegno.

Ambizioni di critico del costume contemporaneo non ha invece nascosto Marcello Pagliero, regista di *VERGINE MODERNA*, la cui protagonista è una "vergine professionista", di un genere tuttavia assai diverso da quello cui apparteneva la protagonista di *La Vergine sotto il tetto* (*The Moon is Blue*, 1953) di Otto Preminger. Al candore ostentato ma non privo di attrattive nella sua petulanza, d'altronde accortamente modulata dall'autore secondo un infallibile schema teatrale, di quel personaggio fa riscontro la natura calcolatrice di questo, studiato sulla scorta della realtà del nostro tempo. L'eroina di *Vergine moderna* è una ragazza piccolo-borghese (May Britt) che, accettata la corte di un ricco direttore di giornale (Vittorio Sanipoli) con la speranza di una meta matrimoniale, la quale non tarda a rivelarsi ben lungi dai propositi dell'uomo (già sposato), scopre ed applica con convinzione, in complicità con una equivoca amica (Teresa Pelati) pronta a sfruttarla, l'arma del ricatto. Vittima del complotto è un maturo ed importante banchiere (Vittorio De Sica). Al quale altre vittime sarebbero forse destinate a seguire, se la ragazza, tanto freddamente consapevole del prezzo della propria verginità, non si imbattesse in un altro e più giovane individuo (Gabriele Ferretti), un produttore cinematografico, anche più danaroso — vedi caso — dei precedenti. Questa volta, per lei pure, è la folgorazione amorosa. Ma, ricattata a proprio turno dall'amica infida, essa congederà con una scusa il fidanzato (sposato ma deciso a divorziare), affinché non scopra la verità, e si accingerà a proseguire la sua proficua attività "professionistica". Senonché interverrà, imprevedutamente e del tutto immotivatamente, il di lei fratellino, mascalzoncello in erba, improvvisamente colto da

crisi morale, il quale la ricondurrà all'ovile paterno, persuadendola in quattro parole a rinunziare ad una vita per la quale una piccola borghese non è tagliata. Proprio in questo finale, sbrigativamente ottimistico (non manca la vaga prospettiva di riuscire a recuperare il fidanzato danaroso), in questo retorico ritorno nell'ordine, dopo la molteplice esperienza immorale, il film mostra tutta la sua corda. Ad un'analisi appena attenta, del resto, il tessuto del suo scenario, pur dovuto ad un uomo antiretorico come Flajano, denuncia le molte improbabilità su cui è fondato. Troppo romanzesche sono certe trovate, troppo intrisi di dabbenaggine certi personaggi, troppo furba, forse, la stessa protagonista. Senza contare la pietosa ridicolaggine di quel padre "bue da lavoro", il quale interviene a sproposito, da buon professore a cliché, citando saggi filologici sull'*Odissea*.

Pure, non si tratta di un film sgradevole. A parte l'estrema dignità della sua fattura, a parte il fascino aspro e suavis di May Britt, la sicurezza sottile di Sanipoli, la presenza non casuale di Ferretti, la caratterizzazione qua e là un po' compiaciuta, ma spesso saporitissima, di De Sica, in un personaggio che gli è congeniale di vecchio ganimede, rimangono, pur nella fondamentale inaccettabilità del disegno generale, una apprezzabile tendenza all'osservazione spregiudicata di taluni tipi ed ambienti altoborghesi (sotto questo aspetto *Vergine moderna* può ricordare, alla lontana, *Le infedeli* — 1952 — di Steno e Monicelli), una frequente causticità di dialogo, il taglio pungente di certe scene (vedi, per esempio, la squallida cena nel lussuoso locale notturno del trio-De Sica-Britt-Pelati). Un'opera, insomma, non banale, anche se inficiata dalla sua limitata attendibilità — pur nell'autenticità (e, in tempi di "capocottismo", attualità) del fenomeno denunciato.

INDIA FAVOLOSA di Giulio Macchi è un lungo documentario, che vorrebbe proseguire la rivelazione di aspetti più o meno inediti di quel poliforme paese, iniziata da Jean Renoir nelle parti descrittive di *Il fiume* (*The River*, 1951). Non a caso l'operatore è il medesimo: Claude Renoir, il quale ha anche stavolta saputo trarre dal colore (ferrinacolor) un partito vario e dovizioso, i cui esempi più vividi sono forse costituiti dai primi piani di certi volti, tramutati in maschere, attraverso un minuzioso trattamento pittorico, in vista di determinate rappresentazioni rituali. In simili particolari folkloristici, così come nella descrizione di certe cerimonie religiose di massa, risiede il meglio del film, che ha il torto di non condensare la sua materia in una mezz'ora di proiezione, ma di diluirla fino al metraggio normale, attraverso una prolissa insistenza su questo o quell'aspetto della realtà osservata. Si aggiunga che l'opera è priva di un disegno narrativo qualsiasi e, dopo avere, con discutibile espediente, iniziato, raccontando "in prima persona" la storia di un elefante, trascorre dall'uno all'altro argomento senza preoccuparsi di stabilire nessi di sorta. *India favolosa* finisce così per ingenerare, a dispetto del suo notevole e spesso eccellente standard fotografico, un certo senso di noia e per non fornire un'immagine coerente ed esauriente del paese presentato. Di tutto ciò un certo carico va fatto anche al commento parlato di Luigi Barzini jr., indulgente spesso alle solite leziosità.

IL CASO MAURIZIUS — L'AFFAIRE MAURIZIUS di Julien Duvivier affronta, nella scia, puntigliosamente seguita, di un ponderoso romanzo dell'austriaco Jakob Wassermann (1928), problemi assai grossi: quello della giustizia, quello del dovere. Si tratta della crisi morale, che colpisce un

Alberto Sordi e Lea Padovani ne *Il seduttore* di Franco Rossi. (Nella foto grande di pag. 595) Laurence Olivier e Dorothy Tutin ne *Il Masnadiero* di Peter Brook.



ragazzo sedicenne, figlio di un alto magistrato, il quale viene a scoprire l'innocenza di un uomo, fatto condannare da suo padre all'ergastolo diciotto anni prima sotto accusa di uxoricidio. Da tale processo aveva avuto inizio la brillante ascesa del magistrato, creatosi fama di uomo sopra ogni altro integerrimo. Ora il ragazzo, dominato da un senso rigido ed ossessivo del dovere, sente crollare dentro di sé, di fronte alla scoperta, ogni fiducia nella giustizia, che fino ad allora suo padre aveva per lui incarnato. Egli riesce a scuotere l'orgogliosa compattezza delle convinzioni paterne, ma i suoi ideali si infrangono definitivamente allorché il magistrato, lungi dal chiedere la riapertura del caso, si limita, per ragioni di opportunità, a chiedere ed ottenere la grazia per l'ergastolano, il quale riavrà la libertà, ma non l'onore, e dovrà comunque tentare di riprendere a vivere in ben aspre condizioni. Il tema era suggestivo, specie in quanto riflesso attraverso una inquieta coscienza adolescente. Ma la sua enunciazione, sia per quanto riguarda il ragazzo sia per quanto riguarda il magistrato, è rimasta nel film generica. E il racconto, concernente nel suo nucleo centrale le indagini che il ragazzo compie per far affiorare intera la verità, ha assunto una decisa vernice giallastra di dubbio gusto, accentuata dalla costruzione dello scenario, faticosamente e fastidiosamente congegnato ad incastri e ad incastri entro gli incastri. A questa tecnica ansimante della sceneggiatura fa riscontro un tono di realizzazione vagamente *demodé*, con reminiscenze, espressionistiche e non, di certo vecchio cinema tedesco muto. Dal naufragio si salvano soltanto, in buona parte, gli interpreti: da Anton Walbrook (la cui metamorfosi fisica avviene tuttavia grazie ad una truccatura troppo vistosa) a Daniel Gélin, da Eleonora Rossi Drago a Madeleine Robinson, da Charles Vanel al giovanissimo Jacques Chabassol, già apparso in *Prima del diluvio*. Fa eccezione, con i suoi incomposti manierismi, Denis d'Inès, decano della Comédie Française (nella parte del padre dell'ergastolano).

4 IN MEDICINA (*Doctor in the House*, 1953) di Ralph Thomas è una commediolina britannica, riguardante le mattane e gli amori di un quartetto di studenti in medicina durante il corso degli studi in un college. A dir il vero, se si eccettuino qualche modesto gag e qualche spiritosa battuta di dialogo, scarso è il sale che è dato spremere da questa collana di piccoli luoghi comuni, cari alla letteratura spicciola sugli universitari. In fondo, l'Inghilterra è il paese de *La zia di Carlo*. Ciò non impedisce che la confezione del filmetto, a colori, sia decorosa e che esso giunga in porto senza danno, grazie anche alla solerzia di un gruppo di interpreti, capitanato da Dirk Bogarde, attore che eravamo avvezzi ad incontrare in parti drammatiche, ma che non è sprovvisto di una sua tenue vena comica.

La serie Spillane continua. Dopo *LA MIA LEGGE* (*I, the Jury*, 1953) di Harry Essex, ecco *LA LUNGA NOTTE* (*The Long Wait*, 1954) di Victor Saville, basato sul romanzo omonimo (in italiano *La lunga attesa*). Lo spunto non è privo di ingegnosità: riguarda un tale che, perduta la memoria in un incidente, si trova costretto a ricostruire pezzo per pezzo il proprio passato, tramutandosi fra l'altro in investigatore per portare alla luce la verità intorno ad un assassinio che gli era stato attribuito e per il quale è ricercato, assassinio che era stato invece commesso da un banchiere in combutta con una banda di *gangsters*. In particolare, il protagonista si impone di individuare, in un mazzo di belle donne, la propria ex amante, la quale per ragioni "tattiche" si era fatta modificare il volto

con una plastica e la cui testimonianza dovrebbe essere decisiva ai fini del ristabilimento della verità. Il film segue all'ingrosso la falsariga del romanzo, discostandosi tuttavia in molti particolari e rinunciando, s'intende, a riprodurre troppo fedelmente i compiacimenti pornografici, di cui questo, come tutti i testi di Spillane, era costellato. (Non mancava neppure la solita ninfomane, la quale aveva sulle labbra l'invocazione: "Spogliami" anche in punto di morte). Lo scenario trascura, come spesso accade in questi casi, di chiarire, alla fine, in che modo il protagonista sia giunto a completare il mosaico della verità. La tecnica narrativa del Saville rispetta le asciutte e vibranti consuetudini del film poliziesco, con, verso la fine, una curiosa parentesi di pretto stile espressionistico (scena buia, col gruppo dei personaggi al centro isolato in un cono di luce). Il protagonista è Anthony Quinn, vigoroso pur in un certo immobilismo mimico a lui peculiare; gli fanno corona un efficiente gruppo di caratteristici ed un piccante sciame femminile.

HONDO (id., 1954) di John Farrow è un sottoprodotto di *Il cavaliere della valle solitaria* (*Shane*, 1953) di George Stevens. Protagonista ne è infatti un singolare tipo di avventuriero "indipendente", sebbene al servizio dell'esercito statunitense in lotta contro gli Apaches, rientrati sul sentiero di guerra, dopo la rottura del patto da parte dei bianchi. Questo tale capita in una fattoria isolata, dove si innamora, corrisposto, di una giovane donna, rimasta sola col figlioletto in territorio ormai invaso dai pellerossa. Il marito di lei, un violento ubriaccone, finisce ucciso dal protagonista per legittima difesa. Di qui un conflitto quasi corneiliano nell'animo di lui, conflitto risolto dal più prevedibile dei lieti fini. Il racconto segue con una certa fiacca convenzionalità moduli risaputi, e non basta a riscattarne i limiti una schietta interpretazione di John Wayne. Pare che il vero pregio del film consistesse nella fotografia tridimensionale (oltre che a colori). Ma in Italia è ormai invalso l'uso di presentare, per ragioni di economia e di prudenza, i film in "3-D" nella edizione piatta. Per cui non ci resta che archiviare *Hondo* nello scaffale dei *westerns* di serie, con pretese psicologiche del tutto irrisolte (1).

(1) Per 1° Aprile 2000! (1 April 2000, 1952) di Wolfgang Liebeneiner, v. Cinema, n.s., n. 106 (Cannes 1953); per *Sinha Moça la dea bianca* (*Sinha Moça*, 1953) di Tom Payne, v. n. 116 (Venezia 1953); per *Da qui all'eternità* (*From Here to Eternity*, 1953) di Fred Zinnemann, v. n. 131 (Cannes 1954); per *Carosello napoletano* (1954) di Ettore Giannini e *Per ritrovarti* (*Little Boy Lost*, 1953) di George Seaton, v. n. 132 (Cannes 1954); per *La grande speranza* (1954) di Duilio Coletti, v. Cinema, t.s., n. 138 (Locarno 1954); per *Sesto continente* (1954) di Folco Quilici, *La strada* (1954) di Federico Fellini, *Tre soldi nella fontana* (*Three Coins in the Fountain*, 1954) di Jean Negulesco, *La sete del potere* (*Executive Suite*, 1954) di Robert Wise, *Grisbi* (*Touchez pas au grisbi*, 1954) di Jacques Becker, v. n. 141 (Venezia 1954).

NON SPARARE, BACIAMMI! (*Calamity Jane*, 1953) di David Butler riporta sullo schermo due delle figure più tipiche del west americano: lo sceriffo Wild Bill Hickock e la cowgirl Martha Jane Canary, detta Calamity Jane. Due figure non certo inedite, ma che in questo caso, hanno volutamente abbandonato i toni seri ed avventurosi per mutarsi nei piacevoli interpreti di un film musicale che, dimentico di ogni attendibilità storica, si è solamente curato degli effetti spettacolari, rivistaioli, si potrebbe anche dire, per certi brani puntando sulla bravura e sulla vivace grazia della piacente Doris Day. Un musical dunque, cui i personaggi offrono l'occasione

per una trama movimentata a sufficienza e l'opportunità per una rievocazione sempre gradevole. Il meccanismo è ovviamente quello dell'operetta, così come da "operetta" sono gli indiani, i bad-men, i cowboys, i soldati, che incontriamo lungo le pagine, colorate, del racconto. Insomma uno spettacolo gradevole — pur nei suoi limiti — e vivificato in massima parte dalla prestazione ammiccante della Day che, pur ricordando a tratti la più "agitata" Betty Hutton, ha mostrato insospettite e gustose qualità caricaturali.

La vicenda di ATTO D'AMORE (*Act of Love*, 1953) diretto da Anatole Litvak, film che si ispira ad un romanzo di Alfred Hayes, "La ragazza della Via Flaminia", era originariamente ambientata in Italia, ma esigenze di produzione hanno voluto che l'azione venisse spostata in Francia con le conseguenze del caso. Dati i risultati decisamente mediocri della trascrizione cinematografica, alla cui sceneggiatura ha partecipato Irving Shaw, riteniamo sia del tutto superfluo che si vadano a rivedere le pagine di Hayes per mettere a fuoco le varianti che sono state introdotte. Al film manca assolutamente il clima e l'ambiente appare pertanto sempre gratuito e pedissequamente ricopiato su un ormai logoro cliché "alla francese". E dicendo questo non alludiamo, evidentemente, al fatto che la maggior parte delle scenografie sia chiaramente "ricostruita" in studio. *Atto d'amore* è un'opera cui fa difetto la sincerità, la spontaneità di un momento storico facilmente localizzabile. I rapporti tra le truppe liberatrici e le popolazioni liberate sono aridamente rinchiusi in uno schema troppo lontano dalla verità, quando, addirittura, non sottostano alla retorica, di ben dubbio gusto, della borsa nera, della prostituzione organizzata, dei commerci più umilianti. Solamente a tratti questa anonima rappresentazione prende vita in un repentino frammento poetico; sono le pagine più autentiche della relazione tra Robert, il soldato americano, e Lisa, la ragazza francese che si è data a lui, inizialmente, in cambio di una confortevole sistemazione. Ed è sempre il volto puro e ricco di sincera commozione di Dany Robin a rischiarare questi istanti, che Kirk Douglas si mantiene, monotonicamente, su toni ed espressioni ormai largamente sfruttati.

VICE



IL MASNADIERO (The Beggar's Opera)

- regia: Peter Brook - soggetto: dall'omonima opera lirica di John Gay - adattamento: Dennis Cannan - aggiunte: Christopher Fry - fotografia (technicolor): Guy Green - musiche: Arthur Bliss (edizione italiana: Paul Abel) - scenografia: William C. Andrews - arredamento e costumi: George Wakhévitch - interpreti: Laurence Olivier, Doroty Tutin, Mary Clare, Stanley Holloway, George Devine, Hugh Griffith, Athene Seyler, Daphne Anderson - produttori: Laurence Olivier, Herbert Wilcox - produzione: London Film, 1953.

IL SEDUTTORE

- regia: Franco Rossi - soggetto: dalla commedia omonima di Diego Fabbri - sceneggiatura: L. Benvenuti, D. Fabbri, U. Guerra, G. Leoni, G. Prosperi, R. Radice, A. Sonego, F. Frosi - fotografia: Alfieri Canavero - musica: Carlo Innocenzi - scenografia: Gianni Polidori - interpreti: Alberto Sordi, Lea Padovani, Lia Amanda, Denise Gray, Mino Doro, Jacqueline Pierreux - produttore: Franco Cristaldi - produzione: Vides Film, 1954.

VERGINE MODERNA

- regia: Marcello Pagliero - soggetto: Catherine Desage - sceneggiatura: Ennio Flaiano - fotografia: Mario Montuori - musica: Nino Rota - scenografia: Carlo Egidi - interpreti: May Britt, Gabriele Ferzetti, Vittorio De Sica, Vittorio Sanipoli, Teresa Pellati, Mirko Ellis, Tina Lattanzi, Angiolo Nosi, Luca Ronconi - produttore: Giuseppe Driussi - produzione: Sirio Film, 1954.

INDIA FAVOLOSA

- ideato e diretto da Giulio Macchi - fotografia (ferraniacolor): Claude Renoir - musica: Roman Vlad - produzione: Titanus, 1954.

IL CASO MAURIZIUS - L'AFFAIRE MAURIZIUS

- regia: Julien Duvivier - soggetto: dal romanzo omonimo di Jacob Wassermann - adattamento, sceneggiatura e dialoghi: Julien Duvivier - fotografia: Robert Le Febvre - musica: Georges Van Parys - scenografia: Max Douy - interpreti: Daniel Gelin, Anton Walbrook, Eleonora Rossi-Drago, Jacques Chabassol, Madeleine Robinson, Charles Vanel, Denis D'Inès - produzione: Franco-London Film, Jolly Film, 1954.

4 IN MEDICINA (Doctor in the House)

- regia: Ralph Thomas - soggetto: dal romanzo di Richard Gordon - sceneggiatura: Nicholas Phipps - fotografia (technicolor): Ernie Stewart - musica: Bruce Montgomery - interpreti: Dirk Bogarde, Muriel Pavlow, Kenneth More, Suzanne Cloutier, Donald Sinden, Kay Kendall, J. Robertson Justice, Donald Houston - produttore: Betty E. Box - produzione: Box, 1954.

Forme nelle tenebre (regia: Giampiero Pucci; produzione: G.S.G.) prende in esame un gruppo di disegni e di schizzi tracciati da alcuni alienati sottoposti ad una particolare indagine scientifica. Dei "test" a rovescio, quindi, attraverso i quali il neurologo cerca di penetrare a fondo nella mente sconvolta dell'infermo e di ricavarne, nel contempo, vantaggiose indicazioni per la conoscenza del trauma psichico che può essere all'origine del male. Il soggetto era indubbiamente molto interessante, ma, vuoi per il commento parlato troppo elementare, vuoi per la trattazione del tutto sommaria ed assolutamente inadatta ad una meditata ricerca scientifica, il materiale a disposizione si è ridotto ad una pura e semplice "curiosità". Si veda, a conferma, quella parte del film nella quale gli autori, volendo indagare in particolare modo su un caso clinico del tutto eccezionale, si sono soffermati più a lungo per descrivere quel vastissimo pannello che un internato ha composto a matita, disegnando, per tutta l'altezza del rivestimento, sulle pareti della sua camera. Se l'impostazione fosse stata più rigorosa questo singolare affresco avrebbe offerto, da solo, sufficiente materia e non vi sarebbe stata allora la necessità di ricorrere, con risultati quanto mai discutibili, alle opere di Vincent Van Gogh,



(Nella pagina precedente) John Wayne in Hondo di John Farrow.
(Sopra) Vittorio De Sica in Vergine moderna di Marcello Pagliero.

LA LUNGA NOTTE (The Long Wait)

- regia: Victor Saville - soggetto: dall'omonimo romanzo di Mickey Spillane - sceneggiatura: Alan Green, Lesser Samuels - fotografia: Frank Planer - musica: Mario Castelnuovo Tedesco - scenografia: Boris Leven - interpreti: Anthony Quinn, Charles Coburn, Gene Evans, Peggie Castle, Marie Ellen Kay, Shawn Smith, Dolores Donlon, Barry Kelly - produttore: Lesser Samuels - produzione: United Artists, 1954.

HONDO (Hondo)

- regia: John Farrow - soggetto: da un racconto di Louis L'Amour - sceneggiatura: James Edward Grant - fotografia (warnercolor 3D): Robert Burks, Archie Stout - musica: Hugo Friedhofer, Emil Newman - scenografia: Al Ybarra - interpreti: John Wayne, Geraldine Page, Ward Bond, James Arness, Michael Pate, Rodolfo Acosta, Leo Gordon - produttore: Robert Fellows - produzione: Wayne-Fellows per la Warner Bros., 1954.

NON SPARARE, BACIAMMI! (Calamity Jane)

- regia: David Butler - soggetto e sceneggiatura:

ra: James O'Hanlon - fotografia (technicolor): Wilfrid M. Cline - musica: Frank Comstock - canzoni: Sammy Fain, Paul Francis Webster - scenografia: John Beckman - coreografia: Jack Donohue - costumi: Howard Shoup - interpreti: Doris Day, Howard Keel, Allyn McLerie, Philip Carey, Dick Wesson, Paul Harvey, Chubby Johnson, Gail Robbins - produttore: William Jacobs - produzione: Warner Bros., 1953.

ATTO D'AMORE (Act of Love)

- regia: Anatole Litvak - soggetto: dal romanzo "La ragazza della Via Flaminia" di Alfred Hayes - adattamento e dialoghi: Joseph Kessel - sceneggiatura: Irving Shaw - fotografia: Armand Thirard - musica: Michel Emer, Joe Hajos - scenografia: Maurice Trauner - interpreti: Kirk Douglas, Dany Robin, Serge Reggiani, Gabrielle Dorziat, Fernand Ledoux, Robert Strauss, Richard Benedict, Barbara Laage, Gregoire Aslam, Marthe Mercadier - produttore: Anatole Litvak - produttore associato: Georges Maurer - produzione: United Artists, 1953.

FUORI PROGRAMMA

opere scelte per citare un caso "celebre" nel quale l'ispirazione e la pazzia hanno influito reciprocamente. La fotografia a colori (ferraniacolor) di Renato Sinistri è, come di consueto, particolarmente accurata e si rivela sopra tutto utile nella suggestiva documentazione di certi strani ed irrazionali accostamenti voluti dagli "originali" autori.

Giorno di festa a Castelrotto (regia: Aldo Nascimben; produzione: Rossini-Spitoni). Più che di un film si tratta di una modesta successione di fotografie a colori (ferraniacolor) nella quale l'intento folcloristico è tale da annullare ogni altro impegno. Se pure la ripetizione di un cliché era già parzialmente scontata sin dalle primissime immagini, il nome del regista faceva però sperare, quanto meno, in una realizzazione più accurata. Nascimben, compiacendosi di quegli elementi che sono ormai divenuti rituali ogni qual volta si parli di un paesino delle Dolomiti (il lindore delle casette infiorate, i costumi sgargianti ma garbati e l'immane "pezzo" del matrimonio), si è invece accontentato di registrarli in maniera del tutto anonima.

Guide delle Crode (regia: Emilio Marsili;

produzione: Documento Film) ripete con consuete parole ed immagini ormai standardizzate il solito raccontino d'alta montagna. Prendendo lo spunto da un giovane rocciatore che deve superare l'ultima prova, la più difficile, per essere ammesso tra le guide professioniste il film segue la recluta nella sua scalata di esame e successivamente lo riaccompagna tra quelle vette quando ormai si è laureato "accompagnatore". Com'è facile prevedere il commento parlato si esalta nella retorica dei sentimenti "puri" ed in una fiorita prosa di circostanza. La fotografia in ferraniacolor (operatore Enrico Sandri) si adegua a tale impostazione puntando con insistenza su visioni già largamente sfruttate e compiacendosi di vedute invernali tipiche di certi calendari illustrati.

Accademia militare (regia: Adolfo Baruffi; produzione: Documento Film). È sufficiente la maldestra introduzione del racconto per chiarire gli scopi, non più che generici, di questo film dal piglio "militaresco" che si accoda sennolentemente a quanti lo hanno preceduto sull'argomento. Siamo in treno ed un allievo dell'Accademia di Modena, auspice un fortuito incontro con una viaggiatrice, non trova di meglio che raccontarle la sua vita di collegio informandola dettagliatamente su come vengono alternate le ore di studio con quelle di ricreazione, su come sono svolte le lezioni, per finire poi descrivendo il famoso ballo annuale del MAC P. 100. Una desolante sciattezza a cui l'operatore Antonio Sturla si è adeguato con una sbiaditissima fotografia.

CLAUDIO BERTIERI



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

CULEX PIPIENS (Siracusa). - Essere interrogati dai lettori come "un confidente di famiglia" (uso i tuoi termini) non mi dispiace. Mi dispiace invece mancare all'attesa, come in questo caso, poiché sul Centro Sperimentale di Cinematografia sono in grado di dirti poco. So che distribuiscono borse di studio, so che molti allievi godono di questi soccorsi finanziari, ma il criterio esatto nell'elargire i denari, giuro, non lo conosco. Perché non indirizzi una lettera con tutte le tue domande al direttore della scuola (anziché rivolgerti alla segreteria)? Potresti anche domandargli — come hai fatto con me — se gli esami degli aspiranti avvengono con il "candidato innanzi agli esaminatori, senza dover salire su un palcoscenico". Personalmente non voglio usare né entusiasmo né ironia (come tu erroneamente asserisci) quando parlo del Centro; la considero una scuola importante perché oggi in Italia non ce ne sono altre che possano superarla in quanto a mezzi. Auguri.

S. CASINI (Firenze). - Non mi risulta che, stando a Firenze, tu possa seguire corsi da attore.

L. C. (Reggio Emilia). - Ti sei assoggettato a una forte spesa, a quel che leggo; hai trovato due libri interessanti (la storia del cinema da te citata però non è una meraviglia) e altri ti converrà comprarne, appena potrai. Vuoi che non capisca che cosa significa — come tu dici — "non essere facoltosi"? Cura soprattutto di leggere, volta per volta, le buone critiche, con attenzione accentuata soprattutto se si riferiscono a film che tu hai visto o hai intenzione di vedere: il confronto tra le varie opinioni, e le nozioni che nel frattempo si possono catturare, costituiscono un eccellente bagaglio per chi vuol rompere la scorza del cinema. E passiamo al tuo canovaccio. Renditi conto, amico, che non si tratta che di vaghi appunti; c'è una struttura? c'è qualche suggerimento visivo? No, sono solo coriandoli di idee; tuttavia non allontanarti dal progetto. Prova a stendere, a puro titolo di esercizio, una sceneggiatura; una traccia vaga, si intende, perché il documentario è fatto in gran parte di occasioni, di pretesti, di elementi fortuiti. Tuttavia prova. Mettici dentro la fiera del paese come tu la vedi, i tipi

che mi hai descritto, le annotazioni di cui è pieno il tuo canovaccio. Dai un ordine alla materia, arrischiati a studiare anche un commento, il "commento parlato" come oggi comunemente — e con brutta frase — si definisce la chiacchieratina da tenere fuori campo. No, credo che sarà impossibile incontrarci, alla tua venuta a Milano.

GIANCARLO PIGLIA (Torino). - Rintracciare quelle pubblicazioni non è impresa da leoni; basta indirizzare la richiesta ai rispettivi circoli del cinema che hanno edito i fascicoli. Sarà sufficiente l'indicazione nuda e cruda, con il nome della città. Se le tue ricerche non avranno buon esito, dovrai semplicemente scrivermi una cartolina e io elencherò le tue richieste in "Cambi e acquisti".

VINICIO BURCHIELLI (Pisa). - La filmografia di Franz Waxman? Una parola! In qualche modo vedrò di darti l'essenziale, a cominciare dal lato biografico. Nasce in Germania nel 1906 dove lavora fino al 1935; si trasferisce nello stesso anno a Hollywood dove tuttora compone commenti musicali. Ti elenco alcuni dei suoi film più importanti: La Petite de Montparnasse ('32), Liliom ('34), Fury ("Furia", del '36), Test Pilot (Gli arditi dell'aria), A Christmas Carol, The Young in Heart (Quattro in Paradiso, 1938), The Philadelphia Story (Scandalo a Filadelfia), Rebecca, The Two Mrs. Carrolls, Nora Prentiss, Possessed, Objective Burma. Suo è anche il commento di Sunset Boulevard.

P. G. (Firenze). - Andiamo con ordine. No, non posso credere che in "Duello al sole" Jennifer Jones abbia fatto il bagno nel laghetto vestita unicamente della sua pelle. La censura americana è ferocissima (del resto lo fai notare anche tu) e il produttore Selznick non era tipo da farsi boicottare un film costato

quattro volte un normale lavoro solo per insinuare una scena che ben poco avrebbe aggiunto al lato "spettacolare". «Ida Lupino si è data completamente alla regia? Non recita più?» Le notizie da Hollywood facevano sospettare una ritirata sui colli della regia da parte dell'ex dream girl del cinema inglese trapiantata in America. Ma una recentissima nota critica su un settimanale di Nuova York riporta Ida davanti alla macchina da presa, in un film a conduzione familiare. Uso il termine commerciale a ragion veduta perché Private Hell 36 (questo è il titolo della pellicola) ha per interpreti Ida Lupino e Howard Duff, marito e moglie nella vita reale; la regia è della Lupino; la produzione è della Lupino e di Collier Young, suo ex marito. Se ami perdersi in questi labirinti, prendi il caso di The Bigamist, presentato in America nello scorso aprile: produzione di Collier Young e Ida Lupino (ex coniugi, come s'è visto); regia e interpretazione di Ida Lupino; altra interprete femminile è Joan Fontaine, attuale moglie di Collier Young. Meno male che conosco a Milano ex coniugi che non solo non si salutano più ma rabbividiscono all'idea di rivedersi, sia pure di lontano. Il tocco finale al cast di The Bigamist lo apporta la presenza di Lillian Fontaine nel ruolo della "padrona di casa". La suddetta signora è madre di Joan Fontaine, quindi suocera del produttore Collier Young. Non ti fa venire in mente le trattorie toscane del circuito Altopascio-Chiesina Uzzanese-Pescia, trasferite a Milano e grevi di parenti, tutti con una specifica funzione, tutti disperatamente "ammanigliati"?

UNO SCHEDATORE IN IMBARAZZO (Venezia). - Curioso pseudonimo; potrebbe far da titolo a una comica per intellettuali. Ma passiamo al dunque ossia a Roberto Chiti. A quanto mi si dice — non sono mai stato in casa sua — il Chiti ha uno schedario da far paura. Dati, informazioni, riviste: tutto si troverebbe in casa Chiti. E sebbene il proprietario compili filmografie col criterio di una normale collaborazione per i giornali (economicamente parlando, ed è legittimo criterio) non è avaro di informazioni in via amichevole. Più di una volta sono stato tentato di chiedere un'intervista con Genova per chiarire un dubbio o farmi illuminare su una data. Eccoti ad ogni buon conto l'indirizzo del Chiti: via Pagano Doria 17/2 Genova; no, «non ti manderà a farti benedire» se gli scriverai, non temere. Conosco la signorina Liana Dozzi solo di nome; sì, credo che anche lei abbia uno schedario. E dacché siamo in argomento, non credo — nonostante le particolareggiate informazioni — che l'archivio Chiti sia il più completo d'Italia. Ho il sospetto che nessuno sia ancora riuscito a superare in dati e in organizzazione il prodigioso schedario di Daria Angeleri, un vero e proprio laboratorio.

GIOVANNI CANALE (Napoli). - «Il signore e la signora Smith» era nell'originale Mr. and Mrs. Smith, un divertente filmetto, non "thriller", di Alfred Hitchcock (pare che egli intenda lasciare il genere del

brivido solo il giorno in cui non vi saranno più sullo schermo Giovanni d'Arco con la frangetta). Girato nel 1941 per la R.K.O., il film aveva il soggetto e la sceneggiatura di Norman Krasna e la interpretazione di Carole Lombard, Robert Montgomery, Gene Raymond, Jack Carson, Philip Merivale, Lucile Watson, William Tracy, Charles Halton, Esther Dale ed Emma Dunn. La fotografia? Al momento non mi soccorrono i dati; sospetto però che fosse di Ted Tetzlaff. «La scala a chiocciola» è The Spiral Staircase presentata in America nel 1946, con la regia di Robert Siodmak e l'interpretazione di Dorothy McGuire (Helen, la serva muta), Ethel Barrymore (la signora Warren), George Brent (il professor Warren), Kent Smith (dottor Parry).

NICK BIANCO (Genova). - Leggere soggetti non è precisamente il lavoro più gradito per chi tiene questa rubrica. Ma rientra negli obblighi dell'ospitalità, e tanto vale far buon viso. Manda pure, visto che la faccenda ti sta terribilmente a cuore. Manda e sarò sincero nel dirti quel che penso; un'opinione, ci tengo a precisare, che non ha la minima relazione con i criteri impiegati dai produttori, quindi non dovrai fare sulle mie parole il minimo affidamento.

SEBASTIANO BUSINELLO (Tangeri). - La questione Rossellini è chiusa: ma io non mi trovo completamente d'accordo con te. Quanto ad Antonioni non credo che abbia, oggi, bisogno di un assistente; come tu sai, ogni regista dispone di una équipe propria, talvolta immutabile. Tuttavia non perderti di coraggio, ascolta il mio consiglio e scrivi direttamente alla persona. L'indirizzo è: via Archimede 44, Roma. Usa, per la corrispondenza, un foglio di carta regolare, senza quadrettatura, e non strapparla da un quaderno (come avviene per la "stationery" cui ricorri quando devi scrivere a me).

IL POSTIGLIONE

ERRATA CORRIGE

Nello scorso numero sono rimasti esclusi dalla filmografia dei film presentati a Venezia i dati di Magic City:

MAGIC CITY; nazionalità: Grecia; produzione: A.K.E.; regia di N. Coundouros; scenario di M. Liberaki; musica di M. Hadjidakis; fotografia di K. Theodoridis; interpreti: G. Fountas, N. Papageorghiou, E. Brika, S. Stratigos.

Così pure sono stati omessi, nella "miscellanea" dei "quindici giorni", i dati di Marijuana:

MARIJUANA (Big Jim MacLain) - regia: Edward Ludwig; soggetto e sceneggiatura: James Edward Grant; Richard English, Eric Taylor; fotografia: Archie Stout; musica: Emil Newman; scenografia: Al Ybarra; interpreti: John Wayne, Nancy Olson, James Arness, Alan Napier, Veda Ann Borg, Gayne Whitman; Hal Baylor, Robert Keys, Hans Conried; produttore: Robert Fellows; produzione: Wayne-Fellows Prod., 1952.

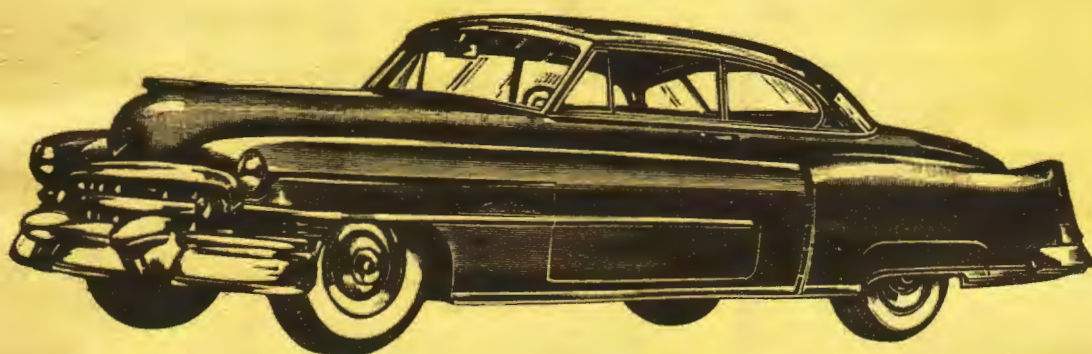
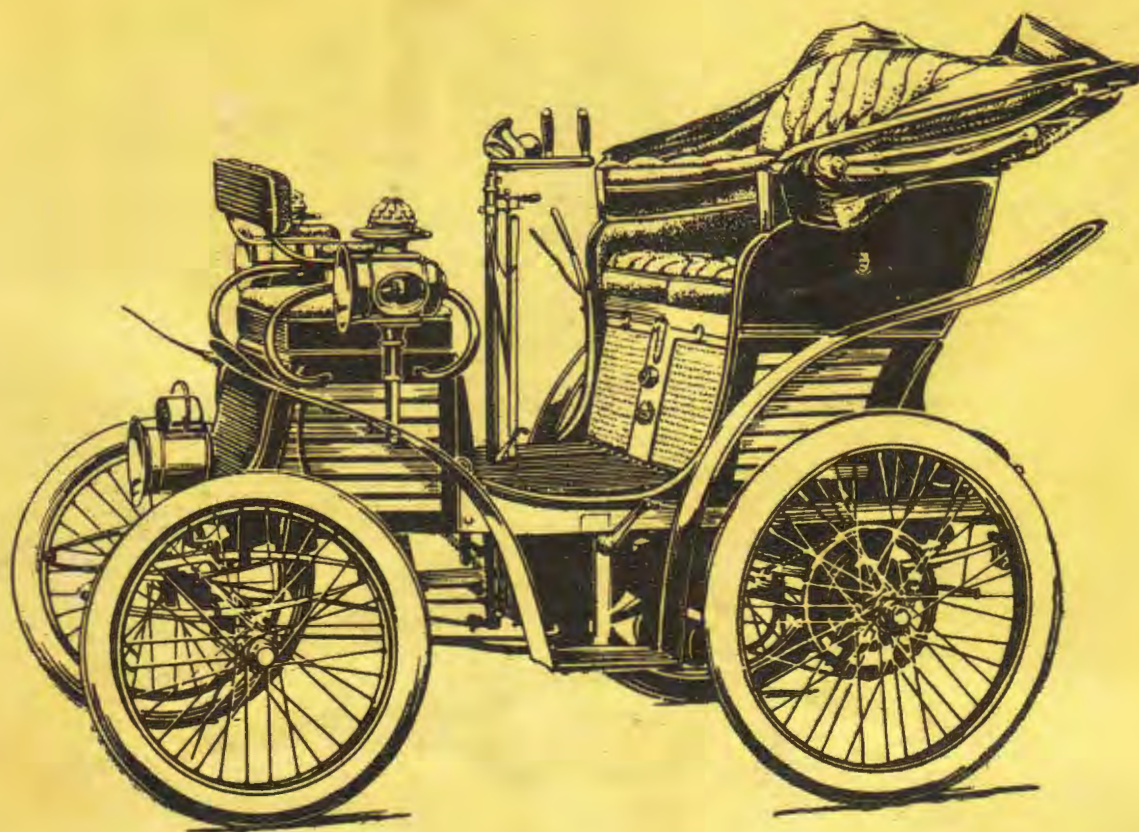
Inoltre, a pag. 527, sono state invertite le foto per cui a quella di basso va applicata la dicitura di quella in alto e viceversa; a pag. 567, seconda colonna, quinta riga, anziché "una raccolta d'eccezione" si deve leggere "una recluta d'eccezione"; a pag. 541, alla quarta riga, è stato omissso il richiamo alla nota (4).

Il prossimo fascicolo, oltre la copertina, avrà a colori anche la controcopertina ed il paginone interno, e sarà dedicato a GIULIETTA E ROMEO di Renato Castellani, Leone d'oro di S. Marco 1954.



LUDMILLA TCHERINA

protagonista del film in
ferraniacolor "LA FIGLIA
DI MATA HARI,, diretto
da Renzo Merusi. Produ-
zione Cinefilms - Gamma
Film Parigi. Distribuzione
Cine-films.



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