

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

144 LIRE
CENTO

TERZA SERIE — 10 NOVEMBRE 1954

Renato Giani - IL CAPPELLO A CILINDRO -
Filmeritica, Roma, 1954 - pagg. 176 - li-
re 800.

Galvano della Volpe - IL VEROSIMILE FIL-
MICO ED ALTRI SCRITTI DI ESTETICA -
Filmeritica, Roma, 1954 - pagg. 152 - li-
re 850.

Sono da poco tempo apparsi nella "Piccola Biblioteca dello Spettacolo", diretta da Edoardo Bruno per le Edizioni Filmcritica, altri due volumi di saggi, e precisamente *Il cappello a cilindro* di Renato Giani ed *Il verosimile filmico ed altri scritti di estetica* di Galvano della Volpe.

Il primo dei due libri considerati rappresenta uno studio sul costume contemporaneo, svolto attraverso una delle manifestazioni più indicative di ogni epoca: la moda. Naturalmente l'esame non è strettamente limitato a tale fenomeno, anche se ad esso è dedicata particolare importanza (si veda l'appendice *Il manuale dell'uomo elegante*), ma si estende ad altre forme, indicative di una società, quali il viaggio e le varie maniere di viaggiare (è anzi questa la parte forse più vivace ed interessante dell'intera opera, anche se l'autore si abbandona qua e là a considerazioni generiche).

Il libro abbonda di riferimenti a "il vero Signore", il tentativo di galateo moderno di Willy Farnese (Giovanni Ansaldo) ed aspira ad essere un affresco del costume contemporaneo, alla maniera delle opere di Leo Longanesi: Renato Giani però, pur essendo scrittore garbato, non è dotato del mordente, né della caustica facoltà di analisi del direttore de *Il Borghese*. L'autore infatti, mentre da un lato non si abbandona alle asserzioni paradossali di Longanesi, non riesce d'altra parte a cogliere e mettere in luce (come l'altro sa magistralmente fare) le debolezze nascoste di una società e le ragioni inconfessate delle sue manifestazioni più tipiche. Di conseguenza anche se accettabile in senso assoluto, *Il cappello a cilindro* non consegue però quel valore polemico che il Giani avrebbe probabilmente voluto conferirgli.

I rapporti con il cinema (a parte la teoria della "noia", quale unico motivo della partecipazione dell'uomo allo spettacolo filmico, teoria non strettamente critica e piuttosto parziale) sono casuali e sporadici, strettamente limitati al minimo indispensabile perché il libro possa vedere la luce in una Piccola Biblioteca dello spettacolo.

Il secondo volume è dedicato sostanzialmente, come chiarisce in modo esplicito la prefazione allo *sviluppo rigoroso di una polemica anti-romantica ed anti-idealista*, nonché allo abbozzo di alcune ragioni di una *Estetica dei mezzi espressivi, in quanto conclusione di quella Estetica scientifico-materialista alla cui fondazione una inflessibile critica anti-romantica apre l'accesso*.

Ecco i titoli dei saggi che compongono il volume: *I limiti del gusto crociano, I problemi di una estetica scientifica, Il verosimile filmico* (note sul rapporto di forma e contenuto nell'immagine filmica), *Gramsci e l'estetica crociana* (a proposito di "struttura" e di "poesia"), *Pudovkin e l'attuale discussione estetica, Poesia contro poetica* (a proposito di Mallarmé), *L'ultimo Chaplin, Contraddizioni della estetica di Lukács* (a proposito del dibattito sul realismo socialista), *Ideologia ed arte, Il problema della tipicità artistica*.

Come è agevole rilevare, soltanto alcuni fra i dieci saggi sono dedicati a specifiche manifestazioni filmiche, mentre la più parte dell'opera è rivolta a problemi generali di estetica, dei quali pochi (come il dibattito sul realismo socialista) possono riguardare da vicino il cinema, mentre gli altri hanno solo rapporti molto vaghi con il film.

Si ha la sensazione che il volume sia stato troppo sommariamente elaborato: inverò, il fatto che l'opera tragga origine da saggi composti in occasioni diverse è resa evidente, oltre che da una non completa organicità del contenuto, anche da non poche ripetizioni di concetti e citazioni (si vedano le affermazioni di Pudovkin in merito al linguaggio filmico, con riferimento alle famose sequenze dell'eccidio degli operai in *Sciopero* e del risveglio del leone di pietra in *L'incrociatore Potemkin*, che compaiono — riportate con parole pressoché identiche — in due differenti saggi). Per quanto si riferisce poi in particolare ai concetti esposti dal Della Volpe in materia di cinema, è da notare che, mentre alcune asserzioni sono piuttosto ge-

neriche, anche se sostanzialmente accettabili (quali quelle sulla impossibilità di una trascrizione "integrale" di un'opera da un linguaggio ad un'altro: ad esempio dalla letteratura al cinema; o viceversa) ed altre, per la possibilità di un loro ulteriore approfondimento, meriterebbero uno sviluppo anche maggiore di quello dato loro, in concreto, dall'autore (quale il tentativo di distinzione fra la concretezza tipica dell'immagine filmica e la sua capacità di traslati e simboli) sono presenti pure alcuni giudizi (ad esempio quelli che si riferiscono alla pretesa banalità letteraria e filosofeggiante di *Limelight*) relativi a polemiche ormai superate ed in merito alle quali appare dubbia la possibilità di nuovi contributi positivi.

Da un catalogo distribuito dalle Edizioni Filmcritica vogliamo infine riportare per indicazione dei lettori un elenco di opere di cinema di prossima pubblicazione, a causa dell'innegabile interesse presentato da talune di esse: Arnaldo Frateili: *Il film dei ricordi*; Umberto Barbaro: *Pudovkin e altri scritti*; Edoardo Bruno: *Il film contemporaneo*; Roberto Minervini: *Film muto a Napoli*; Anton Giulio Bragaglia: *Appunti sul film moderno*; Massimo Franciosa: *Il cinema e la narrativa contemporanea*; Gian Luigi Ronzi: *Neorealismo cristiano; Neorealismo: i film della condizione umana* a cura di Edoardo Bruno, nonché sceneggiature dei seguenti film: *Senso, Il cappotto e Quattro passi fra le nuvole*.

S.M. Eisenstein - LA CORAZZATA POTIOM-
KIN - Sceneggiatura a cura di Pier Luigi
Lanza - Fratelli Bocca Editori Milano-Ro-
ma - pagg. 222 con 52 illustr., L. 1500.

Tra le iniziative più utili che siano state prese sino dagli inizi della editoria cinematografica italiana (si vedano le vecchie edizioni "Poligono") si può senza dubbio citare la pubblicazione di sceneggiature (originali, ovvero desunte dal montaggio) relative ai film di maggiore rilievo. La consuetudine di intercalare a saggi estetici o storici, opere di questo genere, (che potrebbero definirsi di documentazione critica) venne recentemente adottata pure dalle Edizioni Filmcritica, ed ora una sceneggiatura è stata pubblicata anche nella Collana di Studi cinematografici diretta da Luigi Chiarini per i Fratelli Bocca.

Tenuto conto della sostanziale serietà cui è improntata la collezione, il volume non poteva a meno di essere curato in modo speciale sia per quanto si riferisce alla scelta del film, che per quanto attiene ai criteri seguiti nell'esame dello stesso. La pellicola è *L'incrociatore Potemkin* ed è superfluo ogni commento circa l'interesse dell'opera considerata.

La pubblicazione è curata da Pier Luigi Lanza ed è costituita sostanzialmente dalla sceneggiatura "a posteriori" dell'opera di Eisenstein, basata sulla collezione di sei copie sparse per il mondo (da quella di Mosca — tirata da un positivo e sonorizzata nel 1950 — a quella posseduta dal Museum of Modern Art Film Library di New York), sì che i risultati cui giunge lo studioso possono considerarsi attendibili con un alto grado di probabilità. Questo, anche se in una premessa il Lanza fa delle caute riserve circa la rispondenza di qualche passaggio all'originale. "Quando il film fu presentato sugli schermi di tutto il mondo, molti distributori, dinanzi alla enorme originalità del montaggio, devono aver pensato a certi errori dei realizzatori e si permisero di manipolare talune parti del film. Forse qualche operatore di sala di proiezioni di secondo ordine, compiendo qualche incollatura poco diligente, tagliò troppi fotogrammi (cinque o sei fotogrammi se sono presso che nulla in un film moderno o in un film comunque a *montaggio nel quadro*, possono essere moltissimo in un film di Eisenstein) o non si curò dell'esatto ordine di certi attacchi".

La ricostruzione del Lanza è assai interessante, seguita come è dalla riproduzione di una successione di fotogrammi tratti dalla sequenza della scalinata di Odessa, che vale a dare un'idea abbastanza completa ed esatta di questo pezzo di antologia.

E' da rilevare a tale riguardo che la reinserzione nel susseguirsi delle immagini di non pochi fotogrammi eliminati dalle edizioni attualmente in circolazione (quanto meno dalle copie visibili in Italia) conferisce unità molto maggiore alla sequenza, colmando alcune fratture (chiaramente avvertibili durante la proiezione del film), le quali oltre che nuo-

tere ad una piena comprensione del succedersi degli avvenimenti, alterano in maniera sensibile il ritmo filmico del brano.

Ci si può rammaricare di una cosa soltanto: che la documentazione fotografica sia limitata ad una sola sequenza e non si estenda invece a tutto il film in modo da conferire all'opera vivezza e valore divulgativo assai maggiori.

OBJETIVO - Revista del Cinema - Madrid -
Numeri 1, 2, 3, 4 - Ptas 15 ciascuno.

Le particolari condizioni politico-sociali della Spagna contemporanea forniscono buona parte delle ragioni per cui in tale nazione non si è verificato, dopo il secondo conflitto mondiale, quel fiorire di studi, proposte e nuove esperienze in campo cinematografico che hanno caratterizzato la ripresa di molti altri paesi, europei e non. Il complesso dei fattori che hanno determinato tale situazione spiega pure come sino al 1950 la stampa specializzata risultasse composta nella quasi totalità da riviste (sul tipo di *Primer Plano*) dagli intenti delle quali esulava molto apertamente ogni ricerca estetica o contenutistica.

Il fatto che l'apparizione delle prime opere spagnole "contro-corrente" (*Bienvenido Mr. Marshall* ed anche — per certi aspetti — *Guerra de Diós*) coincida con la nascita di un periodico di cinema serio ed impegnato, sembra indicare nella *intelligentia* spagnola l'esistenza di fermenti nuovi, dei quali peraltro è difficile appurare la sostanza e l'esatta portata a causa della atmosfera non propriamente "libertaria" in cui gli autori vengono a trovarsi e ad agire.

La nuova rivista si intitola "Objetivo" ed il primo numero risale al luglio 1953: da allora ad oggi sono usciti quattro numeri, l'ultimo dei quali reca la data dell'agosto 1954. Nel secondo fascicolo, apparso a distanza di circa sei mesi dal primo, la Redazione riafferma l'intenzione di dare alla pubblicazione periodicità mensile, pur dichiarandosi (molto onestamente) piuttosto scettica circa la possibilità di mantenere l'impegno. Il fatto che nel Consiglio Redazionale sia incluso il nome di Juan Antonio Bardem (collaboratore di Berlanga per lo scenario di *Bienvenido Mr. Marshall*) sta a confermare — se mai ve ne fosse bisogno — che i legami che uniscono la rivista ai primi risultati concreti del nuovo cinema spagnolo sono tutt'altro che casuali.

Naturalmente la colorazione frondista del periodico non è (né potrebbe essere, tenuto conto del pesante paternalismo governativo) molto accentuata: essa si manifesta sopra tutto con l'elogio di fenomeni e persone che poco hanno in comune con le ideologie falangiste (si veda l'articolo: *En la muerte de Pudovkin* che inizia con queste parole, sommamente sintomatiche: "Escribir en España sobre Pudovki no es nada fácil...") o ancora con l'esame realistico e spoglio di programmatici ottimismo della situazione tutt'altro che felice in cui versa la produzione spagnola (si considerino i due articoli *Los problemas del Cine Español* specificamente dedicati all'argomento).

Più sintomatico di ogni altro fatto rimane però l'atteggiamento assunto nei confronti del neo-realismo italiano: è difficile trovare persino nei nostri più *engagés* fogli di cinema una valorizzazione così piena ed entusiastica del fenomeno e delle persone che ad esso hanno collaborato. E' sufficiente considerare lo spazio dedicato in ogni numero all'argomento per rendersi conto dell'importanza attribuita dalla nuova scuola spagnola alla via additata dal nostro cinema. Naturalmente tale atteggiamento — per la mancanza di una conoscenza diretta di tutte le nostre opere e dei loro presupposti culturali — conduce talvolta a sopravvalutazioni non pienamente giustificate, l'esempio più calzante delle quali è dato dalla deificazione di Zavattini. Il celebre saggista ha senza dubbio contribuito notevolmente all'evolversi del neorealismo, ma che egli sia poi il "fondatore" (per usare un'espressione qualunque) di tale movimento, è indubbiamente esagerato. La sua opera, per importante che sia, giustifica soltanto parzialmente l'ampissimo spazio a lui dedicato (in tre numeri di *Objetivo* compaiono su Zavattini ben cinque articoli fra scritti originali, interviste e studi critici sulla sua attività). Tali prese di posizione possono essere risultato di un'intenzione polemica — anzi è probabile che sia così — ma comunque stiano le cose esso

Il numero del C/C/P di CINEMA è
3/14032 e non 3/21497 come erronea-
mente è stato indicato qui a fronte.



Un'altra commedia di Eduardo De Filippo, *Questi fantasmi*, è stata tradotta per lo schermo. Regista lo stesso autore; ma questa volta egli ha ceduto la parte di protagonista all'attore Renato Rascel.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Direttore: GIULIO CESARE CASTELLO

Redattore Capo: DAVIDE TURCONI

Volume XIII
Terza serie

FASCICOLO 144

Anno VII - 1954
10 Novembre

Questo numero contiene:

Cinema-gira	634
LUIGI CRISTIANI	
<i>Un abito troppo corto</i>	637
FERNALDO DI GIAMMATTEO	
<i>Servirà a tutti la strada di Brancati</i> . . .	638
LUIGI ZAMPA	
<i>Ricordo di Brancati</i>	639
m.m.	
<i>Vergine sotto il tetto quando la luna è blu</i>	640
CARLO SANNITA	
<i>Al pubblico popolare piacciono i melodrammi</i>	641
FAUSTO MONTESANTI	
<i>Il leone ruggente ha trent'anni: I. - I filistei di Culver City hanno i loro quarti di nobiltà</i>	644
RICCARDO REDI	
<i>«Peccato che sia una canaglia»</i>	651
H.F. MARGOLIS	
<i>Hitchcock sperimenta il 3D</i>	653
MORANDO MORANDINI	
<i>Cinema e montagna a Trento</i>	655
FILIPPO M. DE SANTIS e MARIO ROMERIO	
<i>Cinecittà ha regalato due soubrettes alla rivista</i>	656
FEDERICO FELLINI, ENNIO FLAIA-NO, TULLIO PINELLI	
<i>Moraldo in città - III</i>	657

QUINDICI GIORNI

VICE	
<i>I film</i>	660
CLAUDIO BERTIERI	
<i>Fuori programma</i>	662
ROBERTO LEYDI	
<i>Il "produttore musicale"</i>	663
IL POSTIGLIONE	
<i>La Diligenza</i>	664
SERGIO DE SANTIS	
<i>Biblioteca</i>	II di copertina
<i>Circoli del cinema</i>	III di copertina

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Corso Buenos Aires 45 - Tel. 22.84.33 - REDAZIONE DI ROMA: P.za della Pilotta 3 - Tel. 67.02.67 (capo della Redazione: Fausto Montesanti) - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Potenze, Mexico 613, Buenos Aires - BRASILE: Sergio Tofani, Rua Santa Madalena 72, San Paolo - FRANCIA: Marcel Lapierre, 240, rue Saint-Jacques, Parigi - GIAPPONE: Ichino Narimoto, Nisi Machi-Nakano Ku 34, Tokyo - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 60 Queen Anne Street, Londra, W.1 - STATI UNITI: da New York Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West, 71st Street, New York; da Hollywood: Bobbie Lerman, 6250 Leland Way, Hollywood 28 - SVEZIA: M.A.C. Molander, Ulrikagatan 7, Stoccolma. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497. - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento; arretrati il doppio

Si sono iniziate le riprese...

dei seguenti film: Il vetturale del Moncenisio (Zeus Film), regista Guido Brignone, operatore Romolo Garroni, interpreti Roldano Lupi, Elisa Cegani, Virna Lisi, Arnoldo Fod, Rosario Borelli, George Brenat, Cristina Grado, Checco Durante, Catherine Zago; Madame Butterfly (in Technicolor; traduzione dell'opera di Puccini, sceneggiata da Gallone e Ywao Mori; Rizzoli-Gallone-Toho Co. LMT. Film, Tokio), regista Carmine Gallone, operatore Claude Renoir, interpreti Kaouru Yachigusa ("Cio-Cio-San"), Nicola Filacuridi ("Pinkerton"), Kiyoshi Takagi, Yoshio Kosugi, Tony La Penna, Hanayo Sumi; Addio, Napoli (ex Città senza gloria: un film rimasto in sospenso l'anno scorso; AAFPE), regista Roberto Montero, operatore Carlo Nebiolo, interpreti Tamara Lees, Andrea Checchi, Giorgio de Lullo, Leopoldo Valentini, Maria Grazia Franca, Charles Fawcett, Nino Vingelli, Anna Pretolanti, Dante Maggio; Buona notte, mamma (ARIEL), regista Marino Girolami, interpreti Luciano Tajoli, Marcella Mariani, Carlo Campanini, Ennio Girolami, Dante Maggio, Aldo Silvani, Rina Morelli; Mogli e amanti (Ottavio Poggi), regista Sergio Grieco, operatore Vincenzo Seratrice, interpreti Gaby André, Ettore Manni, Roberta Haynes, Gérard Landry, Aldo Fiorelli, Nora Viscon-



(Sopra) A Venezia, in piazza S. Marco, mentre si sta girando una scena di Summertime di David Lean; (a destra) Katharine Hepburn e Rossano Brazzi in una inquadratura del film.

CINEMA GIRA

ti, Luisa Rivelli, Andrea Petricca, Anna Arena e con la partecipazione del chitarrista Armando Romeo; Terroristi a Madrid (ovvero La città perduta: i cui esterni sono stati realizzati in Spagna; Pico Film), regista Rafael Torrecilla, interpreti Cosetta Greco, Fausto Tozzi, Maria Dolores Pradera, Bruna Corrà, José Marco Davo, Félix Defance, Arturo Bragaglia; La tempesta è passata (Aurea Cinematografica), regista Piero Costa, operatore Raffaele Masciocchi, interpreti Renato Baldini, Hélène Remy, Marc Lawrence, Ursula Andress, Fulvia Franco, Anita Angius e con la partecipazione di Umberto Spadaro e Narciso Parigi.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Proibito (Technicolor; Documento Film-U.G.C.-Cormoran Film) di Mario Monicelli; La cortigiana di Babilonia (Ferranacolor; Pantheon Film) di Carlo Ludovico Bragaglia; Gli amori di Manon Lescaut (Eastmancolor; Rizzoli Film-Royal Film-Francinex) di Mario Costa; La tua donna (Deneb Film) di Giovanni Paolucci; Peccato che sia una canaglia (Documento Film) di Alessandro Blasetti; Tarantella tragica (I.C.S.) di Luigi Capuano; L'arte di arrangiarsi (Documento Film) di Luigi Zampa; 04 (ex Pronto Roma; C.I.R.A.C.) di Gianni Franciolini; Una donna libera (Romana Film-Société Nouvelle de Cinématographie-Les Films Willemetz) di Vittorio Cottafavi; Fine dell'estate (Franco Cuccini) di Francesco Maselli.

Ira Miranda...

...ha presentato ricorso al tribunale di Venezia per una vertenza con i produttori del film Summertime

di David Lean tratto da "The Time of the Cuckoo" di Arthur Laurents: l'attrice italiana, ingaggiata dalla società per interpretare il ruolo della "Signora Floria" padrona di una pensione veneziana (che sulle scene americane era sostenuta da Lydia St. Clair), afferma infatti che il suo personaggio è stato ridotto a una parte di importanza secondaria e di contenuto immorale tanto da danneggiare il suo decoro e la sua reputazione, e che infine il suo contratto è stato troncato tre giorni prima della scadenza. Il dott. Ottavio Croze — Direttore della Mostra di Venezia — è stato nominato consulente tecnico dal tribunale, per effettuare il confronto fra il testo della commedia originale e il film, il cui materiale — negativo e positivo — deve essere messo a disposizione dell'autorità da parte della Lopert Film. La protagonista di Summertime è — come si sa — Katharine Hepburn (nel ruolo che in teatro era sostenuto da Shirley Booth); accanto a lei appare anche Rossano Brazzi.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Questi fantasmi (Titanus-San Ferdinando Film) di Eduardo De Filippo; Le ragazze di San Frediano (Lux Film) di Valerio Zurlini; Scuola elementare (Titanus) di Alberto Latuada; La vecchia signora (Ferranacolor; Barotolo Film) di Emma Gramatica; La vedova nera (Venturini) di Lewis Milestone; L'ombra (Edo Film) di Giorgio Bianchi; Napoli, terra d'amore (Trionfalcine) di Camillo Mastrocinque; Lacrime d'amore (Romana Film) di Pino Mercanti; Io sono la Primula Rossa (ovvero Il Sancelotto; Cine Films-Amati) di Giorgio Simonelli; La grande avventura (F.I.

D.E.S.) di Mario Pisu; Summertime ("Tempo d'estate"; Eastmancolor; Lopert Film) di David Lean.

Fra i pescatori di frodo...

...delle coste e delle isole sarde, i cosiddetti "bombardieri" che rischiando a volte anche la vita vanno a pesca abusivamente con bombe a mano e saponette di tritolo, sarà ambientato il primo film a soggetto di Gillo Pontecorvo, già autore di vari documentari: il protagonista del film sarà scelto fra i giovani pescatori di Caprera e della Maddalena, luoghi dell'azione. Alla sceneggiatura stanno ora lavorando, insieme al regista, Franco Solinas autore di un romanzo cui il soggetto del film si ispira, e Cesare Zavattini in qualità di consulente.

Durante l'assemblea...

...generale dell'A.G.I.S. (Associazione Generale Italiana dello Spettacolo), cui hanno preso parte i rappresentanti di tutte le associazioni aderenti, Italo Gemini è stato rieletto — per acclamazione — alla carica di Presidente dell'Associazione medesima.

Una nuova "Locandiera"...

...questa volta in chiave moderna, è in preparazione, ad opera di Margadonna e Luigi Comencini (il fortunato binomio di Pane, amore e fantasia): lo sceneggiatore e il regista hanno intenzione di trasportare le vicende e i personaggi di Goldoni da Venezia a Roma, e addirittura in Trastevere. Accanto a Silvana Pampanini che sarà quasi certamente la protagonista di La bella di Roma (il titolo che assumerà il film), dovrebbero apparire Gino Cervi, Vittorio De Sica, Alberto Sordi e Gérard Phi-

lipe. La Pampanini è stata inoltre interpellata da Marcello Pagliero per prendere parte al suo nuovo film, intitolato Cheri Bibi.

"Hanno rubato un tram"...

...sarà il titolo del prossimo film di Aldo Fabrizi, che per la seconda volta — dopo Avanti c'è posto — vestirà i panni di un tramviere: il soggetto, tratto da un fatto di cronaca realmente avvenuto a Vienna, narra le vicende di un conducente di tram in pensione che preso dalla nostalgia del passato preleva dalla rimessa una vettura e percorre di notte la città. Il film, che si svolgerà tuttavia in Italia — e precisamente a Bologna — sarà diretto da Mario Bonnard (che già diresse Fabrizi in Avanti c'è posto).

A Montecatini...

...si è concluso il Convegno per la costituzione della Associazione dei Critici dello Spettacolo. E' stata fra l'altro approvata una mozione, da presentare al Ministro dello Spettacolo, in cui si richiede la partecipazione dei membri dell'Associazione alle varie commissioni dello spettacolo previste dalla legge. Dopo l'approvazione dello statuto dell'Associazione, sono stati eletti a far parte del Consiglio direttivo per i pubblicisti: D'Amico (teatro), Paladini (cinema), Trevisani e Contini (teatro), Colacicchi e Milla (musica); inoltre, Cosulich (per i pubblicisti) e Chiarretti, Prosperi, Lunghi, Aristarco (per i professionisti), sono stati eletti a far parte della commissione accettazione e revisione. Il Consiglio direttivo ha quindi eletto presidente D'Amico, e vice-presidenti Gatti e Chiarini.

Varie consultazioni...

...si sono recentemente svolte fra i rappresentanti del governo del Pakistan e del governo italiano e dell'industria cinematografica italiana per esaminare le possibilità di organizzare un ente o più enti per lo sviluppo dell'industria cinematografica



nel Pakistan con la partecipazione italiana: mentre la Direzione Generale dello Spettacolo comunica ufficialmente che un gruppo di esperti si recherà quanto prima nel Pakistan per esaminare le condizioni locali, si apprende che gli accordi previsti comprendono la fornitura di attrezzature industriali e la collaborazione tecnica all'industria pakistana, nonché la produzione di film in compartecipazione.

Il prossimo film...

...di Federico Fellini non sarà né Moraldo in città né Famiglia (due progetti momentaneamente accantonati), bensì Il bidone, tratto da un soggetto dello stesso regista che sta attualmente lavorando alla sceneggiatura con la collaborazione di Flaminio Piccoli e Pinelli. La protagonista femminile del film — che verrà prodotta dalla Ponti-De Laurentiis — sarà probabilmente Giulietta Masina.

Altri due film...

...dopo la riedizione a colori di La vecchia signora, interpreterà Emma Gramatica per la Barattolo Film: Suor Giovanna della Croce, da un racconto di Matilde Serao, e un rifacimento di Napoli d'altri tempi (un altro fra i più riusciti film del compianto Amleto Palermi). Non si sa ancora se la Gramatica — come è recentemente accaduto per La vecchia signora — dovrà anche occuparsi della regia di entrambi i film.

Si ingrossa l'elenco...

...dei titoli di film depositati presso il competente Ufficio dell'A.N.I.C.A. Ecco intanto la più recente puntata (non meno pittoresca ed eloquente delle precedenti): Beatrice Cenci, Caino e Abele e Pronto soccorso (Prod. Carlo Ponti); Aria di Roma e L'orgoglio dei figli di nessuno (Titanus S.p.A.); I cavalieri del mare (Ponti-De Laurentiis); Ales-



sandro il Grande (United Artists); Paura (Angoscia; Aniene Film); Estasi (Cino Del Duca); Le tre sorelle (Italia Film); Amira, la schiava di Cartagine (Joseph Fryd); Oggi è domenica (Guido Guerrasio); Vacanze a Montecarlo, L'isola nell'asfalto, Malaga-La via del contrabbando, Hobson il tiranno (Atlantis Film); Oasi (20th Cent.-Fox); Caravaggio (Nettunia Film); Bis, Italia canta, Canzoni di tutta Italia (Roma Film); Il mercato di schiave, La Fornarina, Raffaello e la Fornarina (Latina Film); Vita drammatica e amorosa di Gaetano Donizetti (Fono Roma); Operazione notte (Federalcine); Le amiche (Pentagono Film);

Il prof. Francesco Carnelutti...

...ha presentato le dimissioni da membro della Commissione di Revisione. Nel darne comunicazione, l'A.N.I.C.A. si è riservata di rendere

noto prossimamente il nome della personalità che sarà chiamata a coprire l'incarico resosi vacante.

FRANCIA

Christian-Jaque...

...e Martine Carol sono stati interpellati dalla 20th Century-Fox per una serie di film in Cinemascope da realizzarsi entro un periodo di cinque anni, termine previsto dai rispettivi contratti. La coppia però non avrebbe intenzione di allontanarsi dall'Europa per un periodo così lungo e preferirebbe girare per la casa americana un solo film all'anno, a Hollywood o anche in Europa: non è detto tuttavia che la Carol debba essere la protagonista di tutti i film americani del marito, pare anzi che essi siano già d'accordo per girare insieme in media un film su due. Il regista e l'attrice hanno in questi giorni terminato le riprese del film Nanà, dal romanzo di Zola, una co-produzione franco-italiana, cui prendono parte anche gli altri attori Charles Boyer, Walter Chiari, Dario Michaelis, Noël Roquevert, Jacques Custodet. I dialoghi della nuova Nanà sono stati scritti da Henri Jeanson; e l'operatore del film, che è a colori (Eastmancolor), è Christian Matras.

Le apparizioni...

...di "sigari" e "dischi" volanti, che molte persone affermano di aver visto anche in Francia, hanno spinto il regista Christian Stengel a realizzare un film su tale argomento ormai di attualità: si tratterebbe tuttavia di un film ironico e divertente, in cui l'autore lascerebbe al pubblico la responsabilità delle conclusioni, escludendo a priori la "fantascienza".

GRAN BRETAGNA

Carol Reed...

...ha terminato il suo ultimo film A Kid for Two Farthings, tratto da un libro di Wolf Mankowitz: la vicenda si svolge fra gli abitanti dei



(In alto, a destra) Marine Vlady in una graziosa foto di Patellani. (Sotto) Maria Felix protagonista di La bella Otero di Richard Pottier (a sinistra) e Gino Cervi mentre rilegge la sceneggiatura in una pausa di lavorazione de Il Cardinal Lambertini, di Giorgio Pastina.

quartieri dell'East End. I protagonisti sono: Diana Dors, Celia Johnson, Primo Carnera, Joe Robinson, David Kossoff e Brenda de Banzie.

In margine al Festival...

...di Edimburgo, del documentario e del cinema sperimentale, si è svolto quest'anno il "Rose Street Film Festival", che prende nome dalla via dove è situato un piccolo cinema, "Anconetta"; i film presentati sono prodotti dalla Ancona Film e dalla Sperimentale Film di Palermo: Alfabeto notturno, The Lion the Griffin and the Kangaroo, A Portrait of Ga, Dimitri Works in Black Wax, Selinunte, i templi coricati, Sometimes a Newspaper e Shapes. La manifestazione non era naturalmente organizzata dal Comitato del Festival vero e proprio, ma da Margaret C. Tait, e da Peter Hollander della

SVIZZERA

Dall'11 al 16 ottobre...

...si è svolto a Lausanne il Congresso della F.I.A.F. (Fédération Internationale des Archives du Film), cui hanno partecipato i delegati delle maggiori cineteche del mondo. La F.I.A.F. si propone di sviluppare maggiormente i contatti e gli scambi fra i vari paesi, per la diffusione della cultura cinematografica. Erano presenti, per l'Italia, Gianni Comencini e Mario Villa della Cineteca Italiana di Milano, Fausto Montesanti della Cineteca Nazionale di Roma, e Maria Adriana Prolo del Museo del Cinema di Torino.

Il secondo Festival...

...del Film di Domani" ha avuto luogo a Basel dal 16 al 25 ottobre, con una lunga serie di proiezioni



SPAGNA

Grande rilievo...

...viene dato dalla stampa alla clamorosa "rentrée" dell'attore-cantante José Mojica, in un film "melodico-apostolico" (per usare un'espressione apparsa sui giornali francesi) dal titolo El Portico de la Gloria. Come forse qualcuno ricorderà il Mojica, che ha oggi 58 anni, dopo una rapida carriera teatrale al Messico (sua patria d'origine) e in America, e dopo una serie di successi cinematografici (nei primi anni del sonoro), si era ritirato nel 1935 in un convento francescano del Messico per prendere gli ordini nel 1940 col nome di Padre José Francisco de Guadalupe. Va notato che egli ha già ripreso da una diecina d'anni la sua attività di cantante, organizzando vari concerti sulle scene e alla radio.

traggi didattico-tecnici sulla siderurgia, sul funzionamento dei motori a scoppio, sulla fabbricazione delle fibre tessili e del caucciù artificiale e in genere sulle nuove conquiste della tecnica nel settore del lavoro e dell'industria.

U. S. A.

Anche Mae West...

...altrimenti detta lo "scandalo d'America", è apparsa sulla scena dell'Hotel Sahara di Las Vegas, battendo persino gli incassi dello spettacolo di Marlene Dietrich. Il "clou" delle serate era rappresentato da un numero in cui la sessantunenne attrice appariva circondata da diciassette erculei "chorus boys", che indossavano solo un succinto perizoma. La West è stata subito ingaggiata dalla Televisione per interpretare una commedia, The Men in Her Life, mentre si parla con insistenza di un suo ritorno allo schermo in un film dal titolo Lady Bountiful ed anche in un soggetto scritto da lei stessa, Sextette.

POLONIA

Il 50 per cento...

...della produzione cinematografica è costituito dai cosiddetti "film del lavoro e della tecnica", destinati non tanto al pubblico delle sale normali, quanto agli operai e ai tecnici che seguono corsi di qualificazione professionale. Dopo i primi film didattici, fra cui I pascoli (presentato a Cannes nel 1950), La flora del Tatra, Nell'osservatorio di un astronomo, Le diverse forme dell'energia, La terra nostro pianeta, il Ministero dell'Istruzione ha elaborato un preciso programma di produzione, creando a tale scopo un "dipartimento" speciale: il "Film Polski" ha inoltre in progetto vari cortome-

"Miracle in the Rain"...

...il film che avrebbe dovuto dirigere un paio d'anni fa Vittorio De Sica, da uno scenario di Ben Hecht, verrà quasi sicuramente realizzato: la protagonista dovrebbe essere Jane Wyman, che si è dichiarata entusiasta del soggetto. Nel frattempo Hecht ha trasportato la storia da Chicago a New York, in un quartiere italiano. Nella notizia, di fonte americana, non è detto se De Sica ne sarà ancora il regista.



Due imminenti film comici: (in alto, a destra) Danny Kaye in Un pizzico di follia di Norman Panama e Melvin Frank (sopra) e Jerry Lewis in I figli del secolo, di George Marshall (Sotto, a destra) Paul Kelly in un'inquadratura del film I Prigionieri del cielo, di W. A. Wellman.

"Ancona Film", nata a Roma nel 1951 e che ora esplica la propria attività a New York e nella Scozia, nell'intento di formare un nucleo di produzione tipicamente scozzese. La Tait sta attualmente lavorando al montaggio di due cortometraggi a colori, girati nelle isole Orkney al nord della Scozia: Orquil Burn e Happy Bees.

JUGOSLAVIA

La produzione sovietica...

...di questi ultimi anni verrà probabilmente diffusa anche in Jugoslavia: si annuncia infatti che il produttore russo Zimin è giunto a Belgrado per sottoporre alle case importatrici un elenco di film sovietici e per esaminare la possibilità di acquistare un gruppo di film di produzione jugoslava.

mattutine, pomeridiane e serali. Fra i numerosi film dell'interessante rassegna vanno segnalati: The Land (1942) di Flaherty, Dreams That Money Can Buy (1946) di Richter, Voyage au Congo (1927) di Allégret e Gide, L'âge d'or (1930) di Buñuel, L'affaire est dans le sac (1930) di Prévert, Zuiderzee (1930) di Ivens, vari cortometraggi di Pyrou, Man Ray, Cousteau, Strand, Grémillon, Renoir, Emmer, Fischinger, Maya Deren, Jacobs, Resnais, Gras, Franju, McLaren e le riprese di un gruppo di comiche di Sennett, di The Kid (1920) di Chaplin e The Wedding March (1928) di Stroheim. Il Festival, cui hanno partecipato per alcune serate i rappresentanti delle cineteche di tutto il mondo, giunti da Lausanne al termine del loro Congresso era organizzato sotto gli auspici della F.I.A.F. e della Cineteca Svizzera,



UN ABITO TROPPO CORTO

Stracciate le nebbie della cinematografia avventurosa, come fenomeno da baraccone e come atto di fede di pochi in una espressione artistica del prossimo domani, con le folate del nuovo ciclo, l'attività cinematografica è assunta a dignità di Arte da un lato ed industriale dall'altro, tanto da essere in prima linea tra le industrie appariscenti che commisurano l'abilità commerciale del paese di origine e la effervescenza delle idee artistiche di un popolo, in questa nuova forma di espressione.

Era fatale che le norme sulle quali si basava, nel nostro Paese, quest'attività alle origini apparissero col tempo itteriche.

Il legislatore, alla norma comune del Codice Civile, sulla tutela delle opere dell'ingegno, ed alle leggi di Pubblica Sicurezza, faceva seguire una fitta regolamentazione, spinto dalle esigenze del fenomeno industriale che si andava affacciando; egli così si sperdeva nei viottoli dei Decreti Legge e dei Testi Unici, facendo assumere alla legislazione specifica la forma di un mosaico inorganico e pernicioso, talché, non a torto, ma con eccesso, si è attribuito a tale inorganicità l'infantilismo della industria cinematografica italiana. Trattasi comunque di un male tipico delle legislazioni in fieri, di una anomalia delle epoche verdi tanto salutare ed immunizzante quanto rapido ne è il superamento; tale superamento è anche in proporzione della volontà del corpo sociale.

In questi tempi si parla spesso, furbescamente e non, di crisi del cinema italiano: a nostro avviso la crisi non è di idee, non di fervore produttivo, non è di scarsità di materiale umano, la crisi investe il settore normativo e per la sua precarietà e per la sua incompletezza. Tale situazione obiettiva della regolamentazione cinematografica non poteva non riflettersi sulla prassi industriale, sì che essa resta ancora allo stadio di pseudo industria.

Il cinema è risorto e progredito in Italia in clima di norme legislative che ancora non avevano chiaramente individuata e classificata la doppia natura dell'oggetto della produzione cinematografica: il film come arte e come industria. La vessata questione dei cosiddetti premi governativi o ristorni è la più cospicua manifestazione della confusione tra industria ed arte, cosa che il legislatore puntualizzerà.

Il fatto che la doppia natura del film sia stata individuata prima e sia penetrata ora nella legislazione specifica è di una importanza fondamentale.

Il film come bene economico, non può non esser considerato dal produttore sotto l'aspetto materiale che, in quanto tale, deve prevedibilmente apportare, col suo sfruttamento economico, un vantaggio tangibile. Il film nel contempo è anche una concretizzazione di un'opera d'arte ed un mezzo formidabile di divulgazione di idee e costumi, sia se proiettato in pubblico, sia se confidenzialmente iniettato nei cervelli e nei cuori tramite la televisione. Quest'ultima caratteristica spiega la cura che il legislatore ha nella tutela della materia trattata, ai fini del riflesso sul pubblico, e l'esclusivismo dei dittatori di ogni tinta nel settore della censura. Questo è un problema politico e giuridico che investe la sfera delle libertà fondamentali e che va serenamente osservato sotto il prisma della cooperazione tra l'artista ed il pubblico: l'artista dà e riceve nel contempo ed a volte la sua espressione artistica non è sua, ma è una felice intuizione. La legge deve garantire che tale intuizione, anche se per avventura potrà apparire ardita all'eventuale reintro censore, questi sia limitato da inequivoci criteri direttivi e da un grado di appello alla magistratura.

Se l'acerbità dottrinarica che si lamenta ha avuto ed ha i suoi riflessi negativi sulla concezione industriale, è altrettanto vero che la superficiale osservazione che l'industria cinematografica trattando una materia particolarmente evanescente non ne può non esser influenzata, arreca cospicuo danno allo sviluppo scientifico di siffatta attività. Tale forma di pettegolezzo viene aggredita dalla realtà della organizzazione industriale di altri paesi dove il successo è in proporzione del metodico studio dell'idea del soggetto sino alla sua programmazione, attraverso un vaglio, a volte eccessivamente industriale per alcuni, che si ispira a concetti profondamente economici e giuridici.

Dalla inorganicità legislativa e dalla concezione industriale ne è conseguita anche una contraddittoria legislazione creditizia nella specie.

Giacché una delle peculiari caratteristiche del credito si fonda sull'elementare concetto che esso ha da essere atto alla distribuzione della ricchezza, sotto un profilo quantitativo, indipendentemente dalla sua distribuzione tra i vari componenti la società, è evidente la contraddizione in

termini che contraddistingue la situazione odierna. Essendo in concreto il credito cinematografico condizionato dalla possibilità del produttore di offrire garanzie reali, l'iter della funzione creditizia si inverte, riservandosi il credito a coloro che in sostanza lo avrebbero al di fuori di sezioni speciali e tassi politici, mentre il produttore medio ne viene di fatto escluso, o, se miracolosamente ammesso, iugulato dal privilegio assoluto che lo confina in un lungo periodo di morta gora; una copertura contestuale del debito con l'incasso, da parte del produttore, di una aliquota di utili non bloccherebbe la sua attività a tempo indeterminato e creerebbe la continuità del ciclo produttivo. L'esclusivismo del credito cinematografico in tema di garanzie e recupero poggia su uno degli elementi del costo del credito: il rischio che il debito non sia pagato. Tale rischio è evidentemente percentualmente alto sino a quando la mentalità industriale, che giustamente si richiede al produttore, non si sia radicata nel terreno ubertoso d'una politica creditizia produttivistica.

Un'altra forma di diottria teorica si appalesa quotidianamente alla gente del cinema nei rapporti tra il produttore e i creatori dell'opera cinematografica, attribuendo a questi ultimi l'irreale funzione di sfruttamento dell'opera a latere del produttore. La nuova legge sulla tutela dei diritti di autore deve precisare i limiti dei diritti personali, sicché essi non minino alla base il rapporto di lavoro, la locatio operis. La natura non cogente della legge nella specie favorisce la tutela di carattere privatistico, affidando proprio a questo campo la disciplina in concreto, caso per caso, della materia delicatissima e sollecitando così quelle forme di cessione totale che colpiscono in definitiva proprio l'autore che, si voleva tutelare.

Inoltre il produttore, nel suo aspetto mercantile, deve esser tutelato dalla organicità della legge che gli chiarisca i limiti e le possibilità di sviluppo nel tempo della sua azione industriale; la nuova legge tende a tale obiettivo distinguendo l'ausilio industriale dal premio ai migliori.

L'esercente dovrà sentire allontanarsi l'incubo della licitazione privata che investendo il noleggiatore crea una corrente di sottobosco di interessi tra la sua attività e quella del noleggio, con danno alternato delle categorie a seconda dei soggetti.

L'organicità legislativa tesa al produttivismo crea il ciclo completo ed elide la periodicità, sì che i lavoratori del cinema non dovranno più esser considerati sui generis, a carattere stagionale, ma con un lavoro continuativo e liberi dalla paura della fame che danza tra un parco lampade incandescente ed uno ostilmente gelido e buio.

Vi fu chi disse che è difficile evitare che l'anima si disperda in frammenti, forse perché pensava giustamente che il corpo la porta in giro ogni giorno a contatto con la vita e con il caleidoscopio delle sue manifestazioni; qualcosa di simile avviene per la legge in genere quando deve rincorrere un corpo sociale in eruzione; sovente essa è un abito troppo corto per alcuni eventi umani. Il legislatore è come un sarto. Egli cuce i suoi vestiti per il corpo sociale che ha a disposizione ed in base all'esperienza acquisita, a volte li sbaglia, a volte li fa corti o stretti, ma spesso il cliente li richiede per sfondarne subito le tasche.

La elementarità di certi concetti legislativi fanno spesso sorridere l'uomo di azione che li considera come sogni di bimbi bene educati, ma purtroppo destinati a rimaner tali di fronte all'incalzare delle opere, della "prassi pseudo industriale".

Nessuna legge è mai perfetta, nessuna legge evita il travaglio dei tempi, ma l'animum del corpo sociale è la sua base o la sua subdola mina. La volontà d'una categoria si appalesa nelle opere e nella serena discussione.

Noi non siamo fra i più convinti della necessità di un diritto cinematografico autonomo per l'amore che portiamo all'insegnamento dei nostri maestri sulla unicità del diritto; la autonomia di un diritto cinematografico acerbo potrebbe significare la mera sostituzione ad una organicità irraggiunta della autonomia fittizia di una legislazione in bilico tra il diritto privato e quello pubblico.

Se per avventura gli eventi ci smagassero, ogni tentativo di collaborazione con il legislatore, a che la norma promulgata non si avvizzisca nel tempo, ma si vivifichi con la prassi teorizzata, e levigata dalle asperità egoistiche, alla luce degli interessi permanenti della socialità, organa la legislazione elevandola a dignità autonoma.

LUIGI CRISTIANI



Se si facesse, un giorno, un discorso sui soggettisti del cinema italiano, si scoprirebbero cose insospettite. Siamo avvezzi a parlare di Zavattini, e di Zavattini soltanto, quando l'attenzione si sposta dal regista, centro della creazione cinematografica, a chi gli ha fornito la materia su cui la creazione si concreta. Scopriremmo, per esempio, alcune linee fondamentali di sviluppo che si possono spiegare assai meglio (e giustificare muovendo dalla personalità degli inventori del mondo fantastico entro il quale i film sono andati a inserirsi. Ma la nostra superficialità e la nostra fretta — e magari certa intristita adorazione del mito più semplice, esteticamente più semplice, quello del regista — ci hanno finora impedito di prestare ascolto alle voci, oltretutto di uno Zavattini, di un Amidei, di un Fellini (il Fellini del primo tempo), di un Brancati. Ci sarebbe tutta una storia da scrivere, a pensarci bene: una contro storia addirittura, o una storia parallela. Per poi scoprire il punto di sutura, il momento della fusione e della nascita delle poche opere compiute (ed anche di quelle incompiute, per difetto di intesa, o per mancanza di coraggio).

Mancanza di coraggio: fermiamoci all'ultimo punto. Siamo oggi dinanzi alla scomparsa d'uno degli esempi rarissimi di coraggio intransigente che abbia potuto vantare il cinema italiano. Diciamo la scomparsa di Vitaliano Brancati. E' probabile che egli, al cinema, non dedicasse la stessa puntigliosa volontà di ricerca morale che dedicava alla letteratura. Che il cinema fosse un po' il suo secondo mestiere, il banco di prova delle invenzioni più caduche, degli esperimenti, delle concessioni che si potevano fare al gusto di un pubblico non selezionato. Ma Brancati, intanto,

non ha mai disprezzato il suo pubblico, come altri fanno: non gli ha mai nascosto le sue intenzioni (di letterato alle prese con una macchina che non era, e non doveva essere, la sua consueta), né gli ha mai negato la facoltà di comprendere, di giudicare e di apprezzare il valore dell'intelligenza. Ecco una prova di quel coraggio — di quell'onesto, umile coraggio da cui si trae la forza per dire quanto è giudicato giusto, con ogni forma di espressione — che si vorrebbe vedere più diffuso. Coraggio che è impegno, amore al proprio mestiere (qualunque esso sia, purché liberamente scelto), volontà di non rinunciare, cocciuto desiderio di piegare le circostanze alla propria misura morale ed espressiva.

In quella contro storia che auspichiamo, Brancati occuperebbe il capitolo dell'ironia: della satira, se si vuole. Un capitolo di enorme importanza, che vorremmo arricchire a mano a mano che il tempo passa, un filone da tenere vivo come una possibile ancora di salvezza quando il resto fosse divenuto

pubblicato da *Il Mondo* — riporta indietro le cose, più indietro del decadentismo, e più indietro del romanticismo. Dovendo lottare contro un fatto concreto, solitario e monotono com'è la tirannide, la mente degli scrittori che aspirano alla libertà diventa estremamente semplice. Il loro gusto si può veramente chiamare classico, senza paura di usare una parola approssimativa... Il classicismo al quale noi ci riferiamo è quello dei veri scrittori, rimasti liberi pur dentro la stretta ferrea della dittatura, liberi non nell'attività politica, ma nell'articolazione della loro fantasia. Questi scrittori sono classici e comici. Classici perché sono semplici, comici perché il continuo spettacolo di una società di marionette ha svegliato in loro il sorriso e il riso». Per il cinema, tutte le società, più o meno, sono dittature, che non consentono nemmeno — anzi meno che mai — lo sfogo della fantasia. Così si spiega la mancanza di un cineasta classico e comico, come lo intendeva Brancati, ove si faccia l'eccezione di Chaplin. Si assiste, al

SERVIRA' A TUTTI LA STRADA DI BRANCATI

troppo difficile e contrastato. Dopo la lezione di Brancati, la cosa potrà essere più agevole: avremo almeno un punto fermo a cui riferirci. La reazione artistica alla dittatura (o al paternalismo: e per l'arte non fa molte differenze) si traduce sempre in termini di analisi del costume: il rovescio di una medaglia ufficiale, o confessionale, la piccola vita degli uomini, quando divise e devozioni vengono messe da parte. Entro questi contorni brevi si snoda la poetica di questi artisti. Non c'è verso di andar oltre, quanto a spazio ed a respiro, ma ciò non toglie (anzi) che il risultato possa essere alto, e non passeggero. Anche Brancati si muoveva su questo terreno; anche il cinema di Brancati, i suoi personaggi (consegnati, negli unici due esempi efficienti, a Zampa), le sue pitture della vita di provincia, nascono di qui, e qui muoiono. I risultati alti, non passeggeri, lo scrittore li andava conquistando in letteratura, e di ciò non gli faremo colpa. Ognuno sceglie la sua sfera d'azione ideale — l'abbiamo detto sopra — ma l'importante è che nel resto non indulga al compromesso, non si arrenda alle situazioni esterne: la forza espressiva, e la vitalità delle opere, sono un altro discorso.

Brancati portò, in questa analisi del costume, idee chiare. Le stesse che gli fornivano un sostegno razionale al lavoro letterario. « La dittatura — leggiamo in un saggio postumo che è stato

più, ad una comicità di ripiego, convulsa ed esagitata o pacchiana, che rispetta sempre i tabù consacrati. In questa situazione, Brancati fece il massimo che si poteva fare, coadiuvato da uno Zampa particolarmente battagliero e risoluto: incise su alcune grosse magagne della mentalità italiana, sfiorò i tabù e lasciò intendere quanto fossero dannosi, inventò alcuni tipi di sottomessi borghesi impantanati in avventure più alte di loro, mise in piedi alcune marionette azzeccate (di quelle che smontano da sé ogni obiezione, tanto è evidente la loro grottesca verità). E' molto, è quello che nessun altro ha fatto, nel cinema italiano. Nel capitolo dell'ironia (e della satira, almeno potenziale), il suo nome, se non è l'unico, è quello di gran lunga più grande di tutti.

Brancati sapeva che la dittatura è, nei riflessi dell'arte, una forma esasperata di grettezza mentale, di miopia, di difesa dei pregiudizi (antichi e nuovi, e inventati a bella posta). Sapeva che anche in regimi non dittatoriali, le stesse deficienze e gli stessi errori possono vivere e prosperare. Sapeva, insomma, che la sua sarebbe stata una battaglia da continuare sempre, contro le generazioni del conformismo: anche sul terreno impervio del cinema, il terreno più esposto ai conati dittatoriali e paradittatoriali. Se altrove si può sonnecchiare — una volta che la libertà si sia



consolidata — e prendere maggior respiro da problemi più ampi, più profondamente e sostanzialmente umani, al cinema no. Al cinema questi sonni, quando si fanno, paralizzano, fanno precipitare ogni cosa nell'accademia, nell'esercizio a vuoto, nell'abbruttimento spettacolare. E se v'è una cosa da salvare, ad ogni costo, nel cinema italiano (e, naturalmente, non solo in quello italiano), è la possibilità dell'ironia. Il gusto, l'amore per l'ironia. Tanto da farsene un programma, da crearsene

una costante che valga in tutti i casi, come riserva morale. Per questo, la tendenza di cui Brancati fu assertore è forse la più importante di tutte quelle che si possono coltivare. (S'intenda e si distingua, com'è ovvio: importanti sono tutte le tendenze quando favoriscano il sorgere di opere significative, e non esiste una graduatoria dell'importanza in senso assoluto; qui si parla — anche astraendo dalle opere — di importanza relativa e indiretta, di stati d'animo da diffondere, di contravveleni da predisporre contro le molte, possibili o effettive, infezioni).

Allora, opera soltanto negativa, correttiva, demolitrice quella di Brancati al cinema? Forse sì. Ma unicamente

perché non ebbe la possibilità di svolgersi tutta quanta sino alle conseguenze estreme, di realizzarsi in senso davvero compiuto; non per mancanza di un proprio centro vitale che qualcosa volesse affermare, oltretutto molto distruggere e su molti pericoli mettere in guardia. Con *L'arte di arrangiarsi* l'ultimo film scritto di Brancati che Zampa sta girando, si potrà forse avere una espressione piena e autonoma, libera dagli impacci della semplice negazione di qualcosa. Questo sarebbe stato magari — se Brancati fosse vissuto — il punto di partenza per l'abbandono del terreno artigianale e per l'ingresso dello scrittore nei quadri dell'arte cinematografica.

E' vero che, capovolgendo le sue negazioni, i suoi "anti" (antifascismo, anticonfessionalismo, antibellicismo eccetera) e richiamandoci alla parallela esperienza letteraria, potremmo anche schizzare un ritratto della personalità costruttrice di Brancati, ma non andremmo al di là di alcune ipotesi. Non abbiamo dati di fatto precisi per un giudizio: il personaggio del fascista controvolgia di *Anni difficili* e quello del professore onesto di *Anni facili* emergono appena dal sottofondo della polemica e non si traducono in figure capaci di sostenere il peso di una ispirazione autentica. Sono abbozzi, notazioni, tentativi, come del resto lo sono i personaggi più fortemente ironizzati e caricaturati. Rimaneva ancora da raggiungere un equilibrio o, meglio, da uscire dal piano del ragionamento e della tipizzazione esasperata per entrare in quello dell'umanità: sia per gli uni che per gli altri. Ma la via è stata indicata con chiarezza. Chiunque la può seguire, purché voglia, e non gli manchino il coraggio e l'impegno.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

RICORDO DI BRANCATI

Vitaliano Brancati rappresenta, a mio parere, il solo letterato che abbia dato al cinema ed alla letteratura un apporto pari. Per la maggior parte dei letterati il cinema rappresenta (quando naturalmente non si tratti di riduzione di proprie opere letterarie) un'attività collaterale: il meglio di loro lo danno alla letteratura. Brancati era riuscito a creare per il cinema soggetti originali e sceneggiature altrettanto significative quanto le sue opere letterarie. Nella critica di costume il soggetto di *Anni difficili*, *Anni facili* e *L'arte di arrangiarsi* sono, sempre a mio parere, le opere più importanti che siano state create in Italia e nella letteratura, sempre nella critica di costume, non vedo opere che possano stare alla pari. Ritengo per questo che con la morte di Vitaliano Brancati il cinema italiano abbia perduto il suo più importante scrittore cinematografico.

LUIGI ZAMPA

Un'inquadratura di *Anni difficili* (sotto) e una di *L'arte di arrangiarsi* (in alto). (Nella pagina precedente) Vitaliano Brancati nel suo studio.





(Sopra) Carla Del Poggio soubrette di rivista nello sketch della sposina. (In basso) Delia Scala ha avuto un buon successo nella rivista *Giove in doppiopetto*.

CINECITTA' HA REGALATO DUE SOUBRETTESS ALLA RIVISTA

Carla Del Poggio

Nel suo debutto in rivista, Carla Del Poggio è stata una garibaldina al convento. Molti, saputo del passaggio allo spettacolo leggero, hanno ricordato i personaggi interpretati dalla lentiginosa Carletta negli innocenti film di De Sica prima maniera; e, su questa base, avanzavano lieti pronostici circa la nuova performance di un'attrice spigliata, abile, vivace.

Le opinioni favorevoli sono durate fino alla vigilia della prima. Carla Del Poggio — correva voce — si assoggetta alle lunghe prove con ardente calore, e danza, e canta e recita senza sosta con la passione e l'entusiasmo della neofita; è scintillante, è briosa, sprigiona elettricità dal palcoscenico. Anche noi l'avevamo vista durante le prove danzare e cantare; era stata un'impressione nettamente favorevole.

Eppure durante gli spettacoli non si può dire che abbia entusiasmato il pubblico e che la critica sia stata calorosa. Non c'è dubbio che la Del Poggio abbia dimostrato in *Tutte donne meno io* l'esistenza di sue doti sconosciute. Ma non saremmo sinceri affermando che le abbia completamente mostrate.

Lo spettacolo le è rimasto in gola, le sue qualità di mima, di attrice brillante, di soubrette artisticamente educata hanno appena fatto capolino perché si intravedesse che esistevano, poi sono rientrate nell'opacità di un copione di un gusto "magistrale" (da Istituto Magistrale). La rivista è stata una recita in convento dove Carletta era una garibaldina senza cartucce da sparare.

Di solito nei nostri spettacoli leggeri il comico, il brillante è un uomo.

Le Betty Hutton non sono ancora nate tra noi. C'è anzi una mentalità per cui, quando ad un'attrice vengono messe in bocca battute comiche, è certo che gli autori non la ritengono una donna fisicamente attraente. Normalmente le belle donne sono soltanto le adorabili "spalle" del comico. Non vorremmo, con una in-

delicatezza, attirarci l'odio di alcune stelle della rivista, ma — soprattutto pensando al genere dialettale — non è difficile trovare i nomi delle spassose "bruttine".

Anche questa volta Betty Hutton non è nata. Il caso della Del Poggio — dunque — era già in partenza, qualcosa di nuovo, un esperimento; gli autori però sembra non abbiano avvertito il pericolo cui andava incontro la recluta, e tutto lo spettacolo, non fornendo di buone e divertenti armi un'attrice che, soprattutto, sa recitare. Si sono contentati di affidarle un personaggio appena smussato come quello dell'insegnante meridionale, forse pensando che Carletta è nata a Napoli, o quello della "principessa" in un sketch degno, quanto a ricchezza di idee, dell'avanspettacolo dell'Altieri — cine teatro in Roma —, o quello della Del Poggio sposina che fa un moderato spogliarello di un *french taste* piuttosto edulcorato. Cosa è rimasto? La monotona pantomina dei due fidanzati, tutt'altro che originale. E alcune filastrocche che ambirebbero al *carnet de notes* e sanno di refettorio.

Non è facile, d'accordo, preparare sketches spiritosi che divertano soltanto per l'umorismo del testo e per la bravura dell'interprete la quale come la Del Poggio sia carina e non ricorra a smorfie e a sberleffi, ma si limiti a recitare soprattutto perché il pubblico, si dice, pretende ben altro. Era questa d'altra parte l'equazione da risolvere per il debutto in rivista di una vera attrice che, per sua sfortuna non ha cadenze dialettali.

L'equazione è rimasta insolubile. Può darsi che questo problemucco non si sia affacciato alla mente degli autori; dopo tutto lo spettacolo era basato sulla formula delle *donnine* di Macario. Ma allora perché chiamare la Del Poggio?

Carletta racconta che quando era in un collegio romano, una domenica fuggì per andare a vedere una rivista al "Quattro Fontane". Ci ha confessato che era stanca di tristi personaggi interpretati negli ultimi film, e che le è sempre piaciuto cantare, danzare, ridere. Che

questa volta, dopo i molti precedenti inviti di altre formazioni, aveva accettato perché si trattava di persone serie. Ci sorge il dubbio che siano anche malinconiche. La prossima volta, se permette un consiglio, la Del Poggio prenda frecce sibilanti al suo arco; il suo debutto ha mostrato che ne ha pieno diritto e che non risponde al vero il detto messo in giro dal Maligno: "Maddalena, zero in rivista".

FILIPPO M. DE SANCTIS

Delia Scala

Come attrice cinematografica, Delia Scala è una figura di secondo piano. Ha sempre figurato in parti marginali sebbene il considerevole numero di film ai quali ha preso parte — una trentina in pochi anni — sia un sintomo eloquente del favore che gode presso il pubblico e, di conseguenza, presso i produttori. Ancora acerba nelle sue disponibilità espressive, la Scala si è messa in luce in questi ultimi tempi — specialmente con film di coproduzione italo-francese — per alcune apparizioni che le hanno offerto il destro, pur nella loro brevità, di lasciare il segno di un suo particolare e sinuoso "sex-appeal", pimentato da una recitazione più astuta che ispirata ma comunque non trascurabile.

Sul palco del Lirico di Milano, in una rivista di Garinei e Giovannini *Giove in doppiopetto*, Delia Scala è stata — per dirla con il frasario degli iniziati — "un urlo". Pubblico e critica sono stati unanimi: il primo — quel particolare pubblico del teatro di rivista, così pronto a crearsi degli idoli — ha trovato una nuova beniamina; la seconda — quella particolare critica del teatro di rivista così abituata a premere il piede sull'acceleratore dell'aggettivazione — ha durato fatica e sfoderare elogi inediti e, se è possibile, superlativi ancor più esclamativi del consueto.

È pur vero che nel regno dei ciechi un guerriero è re ma non si può negare che quell'entusiasmo era, almeno in parte, giustificato. Da molto tempo corre, nell'ambiente della rivista, una battuta scherzosa nel tono ma piuttosto amara nella sostanza: "Sa ballare, cantare e recitare? Ma allora non è una soubrette!" Delia Scala ha rotto l'incanto: impegnandosi per uno spettacolo di rivista e — come si dice — preparandosi con uno scrupolo e una tenacia inconsueti, ha saputo, fin dalla sera della "prima" conquistarsi le simpatie del pubblico.

Ha recitato con sapore, ha danzato con brio e con buona tecnica (il suo nome d'arte deriva proprio da una sua lontana esperienza alla scuola di ballo del Teatro alla Scala), ha persino cantato senza stridori; una voce, la sua, che, sfruttata adeguatamente, potrebbe trarre giovamento dai suoi stessi difetti. Soprattutto ha portato in scena qualcosa che, nel teatro di rivista, non si incontra di frequente: un temperamento. Pur senza volere ipotecare il futuro, si può dire che Delia Scala abbia ripreso un'antica tradizione del "varietà" italiano: quella della soubrette piccola e ricca di vivacità, di galezza, di allegria. Come fu, per fare un esempio celebre, Emma Vecia.

MARIO ROMERIO



AL PUBBLICO POPOLARE PIACCIANO I MELODRAMMI

Nella produzione qualitativamente "minore", quali elementi si riscontrano conformi alla psicologia popolare che fanno di tanti film artisticamente negativi degli ottimi successi di cassetta?

Leggendo i primi due servizi della interessante inchiesta promossa da "Cinema" sui film di categoria B, ci è sembrato opportuno intervenire ampliando il discorso a tutta la produzione qualitativamente minore, ai film cioè non impegnati sul piano artistico o, quanto meno, culturale. Accogliendo la classificazione "economica" proposta da Redi e Rinaudo, rientrano nella categoria B quei film prodotti con pochi mezzi da piccole società e distribuiti sul mercato senza l'ausilio del lancio pubblicitario: "sono film fatti in casa", ignorati dalla critica ufficiale dei quotidiani e dei periodici, con registi ed attori sconosciuti o non noti al pubblico delle prime visioni e, talora, anche a quello delle seconde. La sorte commerciale di questi film è affidata alle sale periferiche delle grandi città e, soprattutto, alle semplici platee dei mille e mille villaggi d'Italia. Appartengono al gruppo film come questi: *Amore e smarrimento*, prodotto dalla Filmosa, diretto da Filippo W. Ratti e interpretato da Flora Lillo, Piero Palermi e Manuel Roero; *François il contrabbandiere*, prodotto dalla Marte Film, diretto da Gianfranco Parolini e interpretato da Doris Duranti, Vira Silenti, Roberto Mauri, Luigi Tosi e Peter Trent; *Cuore forestiero*, prodotto dalla De Paolis Film,

diretto da Armando Fizzarotti e interpretato da Maria Piazzai, Piero Lulli e Aldo Nicodemi. Quest'ultimo film è da ascrivere al compatto e caratteristico sotto-gruppo delle produzioni ambientate a Napoli ed ispirate per lo più a motivi celebri del canzoniere partenopeo. Ricordiamo, fra gli altri, *Vedi Napoli e poi muori*; *Rosalba, fanciulla di Pompei*; *Solo per te, Lucia*; *Munasterio 'e Santa Chiara*; *Monaca Santa*; *Luna rossa*; *Pentimento* e il recente *Città canora* con Maria Fiore, film che, a tutt'oggi, ha incassato oltre trecento milioni. I film della serie "napoletana" vengono distribuiti, di regola, solo nell'Italia centro-meridionale ed esclusivamente nelle sale di periferia e nei centri minori della provincia. Tuttavia, tenuto conto del basso costo di produzione (25-30 milioni), il rendimento di questi film è, nella media, soddisfacente; anzi, talvolta, straordinario: si pensi ai 300 milioni di *Vedi Napoli e poi muori* (programmato nel 1952) contro i 250 di *Ladri di biciclette*, apparso negli ultimi mesi del '48! Questa, la realtà delle cifre pubblicate dalla Società degli Autori e riferite da "Cine-spettacolo".

La produzione che abbiamo definito qualitativamente minore non si esaurisce nei film prodotti con pochi quattrini e molti arrangiamenti: ai nomi

modesti e poco noti dei produttori Oreste Palella, Roberto Amoroso, Natale Montillo, Mario Ferrigno, Enzo Di Gianni ecc. si affiancano, sovrastandoli di molte spanne, quelli di Case famose come la Titanus, la Ponti-De Laurentiis, la Lux, la Rizzoli-Royal, la Romana Film, la Manenti Film, la Produzione Venturini ecc. Queste Case, ad ulteriore conferma della

sentenza che l'arte non è la cosa più importante nel cinema (Balázs), hanno prodotto e producono film commerciali, che differiscono da quelli anzidetti per due fattori: a) la copia dei mezzi finanziari; b) una linea di più corretto artigianato. Il primo è una... provvidenza concessa al censo, al credito bancario e alla mirabolante fortuna di alcuni



(Qui sotto) Amedeo Nazzari in Catene; (a destra) Alda Mangini e Totò in Totò cerca casa (sopra) e Jacques Sernas con Silvana Mangano in Il lupo della Sila (sotto): tre film della produzione minore.



produttori; il secondo è dovuto alle prestazioni di abili registi specializzati (Matarazzo, Brignone, Costa M., Mattoli, Coletti, Gallone, Bragaglia C. L., Campogalliani ecc.) e di interpreti famosi (Nazzari, Totò, Fabrizi, Rascel, Sanson, Mangano, Marzi, Lollobrigida, Pampalini). Eccezione fatta per queste differenze, i filmetti di categoria B e i filmoni, per così dire, di categoria... "super B" prodotti dalle grandi Case hanno in comune questo carattere: la nessuna parentela con l'arte e con la cultura.

Potentemente equipaggiate in uomini e mezzi, le predette Case, superato il disorientamento dell'immediato dopoguerra, sono partite alla conquista del grande (e grosso) pubblico fin dal 1949: è questo l'anno di *Catene* (Titanus-Matarazzo-Nazzari-Sanson), cui seguono in bell'ordine *Il lupo della Sila* (Ponti-De Laurentiis-Lux-Coletti-Nazzari-Mangano), *La sepolta viva* (Brignone), *Il bacio di una morta* (Brignone), *Totò cerca casa* (Steno-Monicelli), *L'imperatore di Capri* (Comencini-Totò). Gli anni successivi confermeranno il crescente successo di questa produzione minore articolata nei vari generi, drammatico, comico, musicale, cappa e spada, patriottico, napoletano. L'incidenza quantitativa dei film commerciali sul complesso della produzione nazionale è predominante: assumendo il numero 150 come quota massima raggiunta nel 1953; reputiamo di essere ab-

bastanza ottimisti parlando di una incidenza pari ai nove decimi.

Il favore del pubblico (in base alle cifre d'incasso) si orienta prevalentemente sui film (melo) drammatici e su quelli comici, con preferenza verso i primi: seguono, a distanza e nell'ordine, gli avventurosi (cappa e spada, pseudo-storici), i musicali (riduzioni di opere liriche, biografie di musicisti famosi, canzoni sceneggiate) e i patriottici (serie sulla prima guerra mondiale, serie sulla seconda, serie triestina). Il sotto-gruppo dei "napoletani" forma, come abbiamo visto, capitolo a sé. Inoltre, eccezione fatta per il cospicuo successo di *Cielo sulla palude* dovuto alla capillare diffusione nelle sale parrocchiali, si può affermare che non esiste ancora in Italia una cinematografia di ispirazione religiosa, che raccolga un largo favore popolare.

A risultati tanto sgradevoli quanto significativi ci conduce l'analisi comparativa delle cifre d'incasso riferite al periodo 1948-1953: agli 889 milioni di *Anna* fanno eco i 401 di *In nome della legge*; agli 819 de *I figli di nessuno* si contrappongono i 368 di *Non c'è pace fra gli ulivi* e via di seguito. L'evidenza delle cifre pubblicate nel seguente quadro riassuntivo non ha bisogno di commenti esclamativi quanto di serie considerazioni sui rapporti fra cinema e pubblico inteso nel senso più ampio.

RAFFRONTO INCASSI LORDI NEL PERIODO 1948-1953

Film commerciali (melodrammatici, comici, musicali ecc.)

1) Anna	Lattuada	889 milioni
2) I figli di nessuno	Matarazzo	819 »
3) Catene	Matarazzo	706 »
4) Tormento	Matarazzo	676 »
5) Totò a colori	Steno e Monicelli	675 »
6) Il brigante Musolino	Camerini	592 »
7) Core 'ngrato	Brignone	592 »
8) Canzoni di mezzo secolo	Paolella	590 »
9) Trieste mia	M. Costa	564 »
10) La sepolta viva	Brignone	562 »
11) Il ladro di Venezia	Brahm	520 »
12) Totò cerca casa	Steno e Monicelli	522 »
13) Il lupo della Sila	Coletti	440 »
14) Enrico Caruso	Gentilomo	433 »
15) Il caimano del Piave	G. Bianchi	432 »
16) I cadetti di Guascogna	Mattoli	425 »
17) L'imperatore di Capri	Comencini	425 »
18) Sensualità	Coletti	424 »
19) Messalina	Gallone	408 »
20) La portatrice di pane	M. Cloche	402 »

Film impegnati sul piano artistico o culturale

1) Domani è troppo tardi	Moguy	754 »
2) Cielo sulla palude	Genina	436 »
3) Riso amaro	De Santis	427 »
4) In nome della legge	Germi	401 »
5) Non c'è pace fra gli ulivi	De Santis	368 »
6) Due soldi di speranza	Castellani	352 »
7) Il cammino della speranza	Germi	336 »
8) Le ragazze di p. di Spagna	Emmer	335 »
9) Anni difficili	Zampa	295 »
10) Europa '51	Rossellini	264 »
11) Ladri di biciclette	De Sica	248 »
12) Roma, ore 11	De Santis	231 »
13) Achtung, banditi!	Lizzani	224 »
14) I fuorilegge	Vergano	208 »
15) Sotto il sole di Roma	Castellani	173 »
16) Miracolo a Milano	De Sica	173 »
17) Bellissima	Visconti	142 »
18) Domenica d'agosto	Emmer	133 »
19) Umberto D.	De Sica	99 »
20) La terra trema	Visconti	36 »

Nel primo numero de "Il Contemporaneo" Luigi Chiari, riferendosi agli stessi dati, scriveva: «Noi pensiamo che queste cifre dimostrino come quei film, giudicati brutti su un piano artistico, meritino di essere analizzati per vedere quali elementi contengono conformi alla psicologia popolare tanto nelle loro caratteristiche spettacolari, quanto nel contenuto umano che rappresentano». L'istanza non potrebbe essere più giustificata quando si pensi che il successo o l'insuccesso commerciale di un film è dovuto non già alle "prime" ma giustappunto alle seconde, alle terze e alle quarte visioni: l'ultima parola, quella decisiva, non spetta alla coppia elegante di un "Metropolitan" o di un "Arlecchino", bensì agli umili spettatori di un cinemetto regionale o di paese. Le lodi della critica e di un pubblico qualificato non hanno consentito a *Bellissima* di incassare, fino al 30 settembre 1953, più della modesta cifra di 142 milioni. Questa la realtà: chiudere gli occhi dinanzi ad essa anziché sforzarsi di comprenderla e modificarla significa — come sottolinea ancora il Chiari — scavare un solco sempre più profondo fra la critica e la cultura cinematografica da un lato e la moltitudine degli spettatori dall'altro. Questa scissura fra intellettuali e non intellettuali, fra cultura e ceti popolari è un dato tipico dell'attuale realtà italiana nel cinema come nelle altre arti. Anche le opere del realismo cinematografico e letterario di questo dopoguerra — tranne alcune poche significative eccezioni — non hanno profondamente interessato e commosso il più vasto pubblico di spettatori e lettori, che vive fuori della cerchia degli amatori e dei cultori specializzati. Quali le ragioni di questo fenomeno? Non pretendiamo certamente di esaurire in poche righe la grossa e complessa questione: ci limiteremo ad alcune considerazioni, che ci sembrano importanti, esortando altri ad intervenire con il contributo della propria intelligenza ed esperienza.

Qualche anno fa, assistendo in un cinema di Sora (Frosinone) alla proiezione di *Tormento*, abbiamo avuto la possibilità di ascoltare le impressioni di un artigiano e di un piccolo commerciante: ambedue, pur criticando qualcuna delle molte ingenuità ed improbabilità disseminate nel film, espressero parere favorevole perché «quel che conta è la vittoria finale dell'innocenza e della giustizia sui ribaldi e sulle stesse avversità della sorte». Questo, senza dubbio, non è tanto un giudizio critico e di gusto, quanto un atteggiamento etico, che è condiviso dalla stragrande maggioranza degli spettatori di provincia e, in genere, dai pubblici popolari. Se in questo atteggiamento la grossolanità del gusto e la carenza critica sono aspetti negativi, la sanità della struttura morale, malgrado l'ingenuo radicalismo, ne costituisce l'aspetto positivo. Non altrimenti potremmo spiegarci il formidabile successo commerciale dei numerosi film melodrammatici prodotti in questi ultimi anni. La presenza nel cast di nomi famosi e cari alle folle (Nazzari, Sanson, Marzi) può salvare un film il cui scenario sia del tutto inconsistente (le statistiche degli incassi dimostrano che uno scenario nullo, senza attori famosi, si risolve quasi sempre in un disastro commerciale), ma non determinarne il trionfo. In altri termini, il divismo — pur senza disconoscere il peso — non basta da solo a far superare il mezzo miliardo d'incasso: questo è anche il parere di numerosi esercenti di provincia da noi interrogati sull'argomento. Ad esempio, *Core 'ngrato*, con un cast niente affatto celebre presso i pubblici di provincia e di paese (Del Poggio, Ferzetti, Latimore), ha incassato finora quasi seicento milioni e continua a mietere successi: ciò accade perché lo scenario è riuscito ad interessare e commuovere i più umili spettatori, pur senza varcare i confini della convenzione melodrammatica. L'abile mestiere del regista, il tessuto emotivo della "trama"



HITCHCOCK SPERIMENTA IL 3-D

Iniziamo con questo fascicolo la pubblicazione di articoli di registi americani e di interviste con gli stessi che ci verranno regolarmente inviati dal nostro nuovo corrispondente da Hollywood, Bobbie Lehrman.

L'intervista che pubblichiamo stavolta è stata concessa da Hitchcock a H. F. Margolis — ex-redattore capo della cessata rivista "Cinema" di Hollywood, alla cui redazione apparteneva anche Bobbie Lehrman — durante la lavorazione del suo primo film tridimensionale *Dial M for Murder*.

— Signor Hitchcock, quali sono le sue impressioni come regista lavorando con il nuovo sistema tridimensionale?

— Beh, la mia prima impressione iniziando il 3-D è stata che, in certo senso, si sarebbe venuta a creare una figura simile a quella che abbiamo in teatro, vale a dire una figura in rilievo avvicinandosi con una certa approssimazione al personaggio in carne ed ossa sul palcoscenico. Con questo pensiero in mente, mi pareva consigliabile che le macchine da presa non fossero situate così vicine ai personaggi come lo sono nei film a due dimensioni, o "film piatti", come li chiamiamo adesso. Mi sono accorto che non è così. Forse perché si va a teatro con un determinato stato d'animo, e perché non si fa tanto affidamento (per essere soddisfatti) sull'elemento visivo quanto su quello orale; forse perché la persona che si vede sul palcoscenico è davvero in carne ed ossa: fatto sta che mi accorsi ben presto che l'accentuazione in termini di distanza e di espressione pittorica, così importante nei film a due dimensioni, era ugualmente necessaria in quelli in 3-D. E ciò, non perché la situazione fosse la stessa: in effetti, anzi, c'era un notevole miglioramento ed un'intensificazione della visione cosiddetta "in rilievo". Mi accorsi (e può darsi che la ragione sia da ricercarsi nell'abitudine che ormai abbiamo di osservare un'immagine concentrata in forma cinematografica) che per la prima volta mi trovavo a fotografare non solo un'immagine in rilievo, ma anche lo spazio stesso. Nel film normale è difficile usare lo spazio in termini di profondità; a volte possiamo impiegare un obiettivo molto grande, ad esempio uno da 35 mm., che abbraccia un campo più esteso. Ma anche così il film "piatto" dà una falsa prospettiva e non un'accurata approssimazione della realtà. Se fotografate un corridoio, le linee e la precisione della prospettiva sono aumentate da tale tipo di obiettivo; ciononostante lo userete perché in teoria vi troverete di fronte ad una prospettiva che non è accentuata oltre il normale, ma che sarà solamente una figura diminuita senza la terza dimensione, e quindi senza spazio alcuno. Improvvisamente, con l'introduzione del 3-D, applico tale tipo d'obiettivo e mi accorgo subito



Hitchcock e Robert Cummings durante la lavorazione di *Dial M for Murder* (Delitto perfetto).

del sorprendente spazio fra la figura in primo piano e quella di sfondo. Tale spazio diventa in questo modo per me un motivo di distrazione, e sono obbligato a modificare il mio modo di pensare ed a concentrarmi soltanto su come l'immagine appare all'occhio e su come voglio che essa appaia in effetti per i miei scopi drammatici. Riempio perciò tale spazio con oggetti in primo piano, ed uso un obiettivo di proporzioni maggiori in quei punti in cui la prospettiva si avvicina maggiormente all'occhio umano. E così, dopo questo giro vizioso, eccomi tornato a qualcosa di poco differente dal normale film a due dimensioni.

— Cosa può dirci circa gli effetti di luce nel film 3-D?

— Eccoci giunti ad una delle più spettacolari innovazioni del 3-D. Supponiamo di dover girare una scena in una stanza, in cui una sola lampada sia accesa nel centro. Noi stiamo osservando la scena dall'alto in basso. Nel film "piatto" la luce proveniente dalla lampada colpirebbe le persone che si trovano in primo piano, quelle che sono in posizione intermedia,

ed infine il muro di sfondo. Ora, poiché nel 3-D tutto è in rilievo, la profondità e la conseguente sensazione di trovarci veramente nella stanza è aumentata dal fatto che la luce colpisce gli oggetti che si trovano fra l'obiettivo ed il muro di fondo, e che ciascun oggetto è colpito dalla luce in una maniera che non era mai stata possibile nel film a due dimensioni. I primi esperimenti che effettuai in *Dial M for Murder* rivelarono in maniera sensazionale i meravigliosi vantaggi degli effetti di luce col 3-D. L'illuminazione normale dei film "piatti" dà alla figura un certo rilievo e nulla più, ma gli effetti di luce possono dar luogo a composizioni cinematografiche sorprendenti, e credo che in seguito si tenderà sempre più ad usare, nel 3-D, ciò che i fotografi chiamano "luce disponibile". Con tale espressione si vuol significare l'impiego delle sole luci "naturali" che esistono nell'ambiente, e far sì che esse siano sufficienti allo scopo. Sarebbe una tendenza verso un maggior realismo nell'illuminazione, e finché faremo di tutto per mantenere attraente il viso della protagonista non vedo come qualcuno potrebbe protestare. Inol-

tre, i nuovi valori dell'illuminazione nel 3-D, e l'accresciuta illusione di realismo portata dal rilievo aumenterà nel pubblico il senso di partecipazione alla vicenda narrata.

— Nei primi film tridimensionali si è fatto un grande uso e si è data grande importanza a certe novità ottiche: oggetti che venivano proiettati fuori dallo schermo e che formavano un ponte, per così dire, sull'arco di proscenio. Lei pensa che questo sia un uso valido del 3-D, e veramente inteso ad intensificare la partecipazione del pubblico?

— Beh, mi pare che questi, chiamiamoli così, stimoli estranei divertano il pubblico, e perciò approvo incondizionatamente il loro uso ogni qual volta la situazione della trama lo permetta. Credo però che non se ne possa ricavare nulla di positivo: quando essi siano usati deliberatamente per un effetto che, di per se stesso, annulla in noi il senso della realtà cinematografica. Circa l'episodio dell'arco di proscenio, è sempre d'attualità naturalmente, perché siamo tuttora compresi del problema rappresentato dal contorno buio dello schermo, sia pure quello in 3-D. A volte vorrei che il film tridimensionale potesse dissolversi gradatamente ai margini, sì da evitarci la sensazione che stiamo vedendo ogni cosa attraverso una finestra circondata dall'oscurità. Sarei felice se in alcune scene potessimo "portare" il pubblico nell'inquadratura, proprio dentro la stanza ed attorno alla tavola, così da eliminare il proscenio o, diciamo così, la cornice attuale. Oggi abbiamo, nello stesso teatro, problemi riguardanti la luce e l'oscurità della cornice. Forse in futuro questi inconvenienti potranno essere eliminati, ma personalmente preferisco "portare" il pubblico dentro la scena; non viceversa. So bene che ai tempi di Shakespeare il palcoscenico era nel mezzo del teatro, e probabilmente col 3-D si potrà raggiungere un effetto analogo un giorno o l'altro. Sono dell'opinione che si potrà arrivare a questo, anche se occorrerà uno speciale sistema di ripresa ed

un mezzo per eliminare l'inconveniente delle teste degli spettatori davanti a noi. Ma adesso siamo nel campo della teoria e, diciamo pure, della fantasia teatrale.

— Si fa un gran parlare, in certi ambienti, dell'influenza del 3-D sul montaggio, e cioè sull'impiego di serie di fotogrammi accostati per creare speciali effetti drammatici. Pensa che questo nuovo elemento di profondità spaziale in ciascuna scena potrà influire sulle vecchie e stabilite teorie del montaggio?

— Come ho detto prima, necessitiamo tuttora di un'immagine cinematografica, e lo spazio, nel 3-D, è inutile in se stesso ammenoché non consenta un effetto drammatico specifico. Questo mi sembra indicare che il montaggio in 3-D non debba essere gran che differente da quello normale in due dimensioni. Ho fatto un gran numero di esperimenti sul montaggio in 2-D; per esempio una volta ho girato un film intitolato *Rope* che, secondo molta gente, costituì per me un vero e proprio passo indietro. Si protestò che stavo eliminando il taglio e che ritornavo alla tradizione teatrale con l'uso delle lunghe scene. In realtà ciò non era esatto; io stavo semplicemente sperimentando un sistema di ripresa economico. Teoricamente potrei benissimo montare un film sulla carta, e quindi amalgamare tutti i tagli, i movimenti degli attori e i movimenti della macchina da presa in un insieme omogeneo. Dopo tutto il grosso pubblico non si accorge dei tagli, o perlomeno non dovrebbe accorgersene. In *Rope*, quindi, cercai di rendermi conto se fosse possibile girare un film così come il pubblico crede di vederlo. C'erano nel film tutti gli elementi di una buona trama e della unità drammatica; soltanto che la mente tecnica omise coscientemente i tagli. Per quanto mi riguarda, la cosa riuscì abbastanza bene. L'esperimento potrebbe forse essere ripreso col 3-D, e con uguale successo. D'altra parte sto impiegando tutti i metodi ortodossi del montaggio cinematografico in *Dial M for Murder*, anzi, sto fotografando que-



st'opera con tagli ancor più numerosi di quanto non abbia fatto in certi miei film a due dimensioni, poiché trattandosi di un lavoro teatrale il cambio costante dell'immagine e della misura della stessa in certe inquadrature di reazioni mimiche sono molto necessarie per sottolineare alcuni punti. Anche per quanto riguarda il "tempo" dei tagli ci saranno altrettante interruzioni, se non di più, di qualsiasi film a due dimensioni.

— A quanto rammento, lei mi disse una volta di avere molte riserve sull'argomento della profondità.

— Esatto. Circa cinque o sei anni fa avevo compilato un articolo per una grande rivista riguardante ciò che allora chiamavo non "3-D", ma "Stereoscopia". Mi pare che la rivista fosse *Life*, e sembrò ai suoi direttori che il mio pezzo fosse talmente all'avanguardia rispetto a ciò che si faceva allora, che non lo pubblicarono affatto. Avevo intenzione di illustrare l'articolo con disegni che mostravano immagini proiettate verso il lettore. Raccomandai infatti agli editori di pubblicare l'intero articolo per esser letto con l'aiuto di occhiali rossi e verdi che avrebbero potuto essere cuciti dentro la rivista né più né meno di come si usa fare per la cartolina dell'abbonamento. Ricordo che il mio argomento principale nell'articolo era che il primo piano in 3-D sarebbe stato disastroso. Ci si sarebbe trovati a guardare dentro la gola di un cantante, o nelle cavità auricolari di una donna. Anche questo, tuttavia, si è dimostrato inesatto, e in *Dial M for Murder* sto usando parecchi primissimi piani di oggetti e persone, e credo ciò porterà ad ottimi risultati in termini di atmosfera e di emozione.

— Qui si riferisce forse agli effetti prodotti dall'intersezione di tali primi piani?

— Sì. Io non sono un sostenitore della teoria secondo la quale, nel girare i film ci si deve attendere alla procedura tradizionale del campo lunghissimo, del mezzo primo piano e del primo piano. Per me il campo lungo come inquadratura determinante è sprecato. Preferisco

(Sotto) Robert Cummings e Grace Kelly in una scena di *Dial M for Murder*.
(In alto, a destra) Ray Milland e la Kelly in un altro momento del film.



attori già popolari: William S. Hart, Dorothy Dalton, Lew Cody, Billie Burke, Leo Carillo e Jean Hersholt. Al fallimento della "Triangle", gli studios vennero occupati nell'estate del 1918 da un produttore di New York, Samuel Goldwyn, il quale dopo quattro anni di fortunata attività, seguendo l'indirizzo generale della produzione, volle tentare l'esperimento del grande film di prestigio, un film "colossale" sulla scia dei mastodontici spettacoli italiani di Guazzoni e Pastrone, già ripresi da Griffith e poi da De Mille: la riduzione cinematografica cioè del romanzo di Lew Wallace, *Ben Hur*, che tanti guai aveva già procurato alla "Kalem" quando nel 1907 ne aveva effettuato una versione in una sola bobina e in sedici quadri senza preoccuparsi di acquistarne i diritti. Goldwyn si accinse all'impresa con grande impegno: accaparratosi i diritti di riduzione del testo nel 1922, inviò in Italia due registi, Charles Brabin e Christy Cabanne, la scenarista e incaricata della supervisione June Mathis, e un atletico attore già affermatosi in vari film, che avrebbe sostenuto il ruolo del protagonista, George Walsh. Ma i mezzi del produttore non risultarono sufficienti, e l'impegnativa produzione venne interrotta, con una perdita di oltre un milione di dollari. E' a questo punto che intervengono i nomi di Marcus Loew e di Louis B. Mayer, cui faceva capo una ditta costituitasi da qualche tempo, la "Metro Picture Corporation", i quali avevano appunto intenzione di acquistare gli studios di Culver City.



Il mito di Valentino

La "Metro Picture Corporation" era stata fondata nel 1915 da un gruppo di distributori di film, ribellatisi al monopolio della "Motion Picture Patents Company" e passati alla produzione, sotto la presidenza di Richard Rowland. Nel 1919 gli studios della Metro venivano acquistati da Marcus Loew, padrone di un'importante catena di sale cinematografiche, e dal suo socio Nicholas Schenck, ai quali faceva capo la "Loew's Consolidated Enterprises". La produzione della nuova "Metro" non tardò ad affermarsi sul piano anzitutto della qualità, grazie al successo di alcuni film di prestigio, il più famoso dei quali rimane senza dubbio *The Four Horsemen of the Apocalypse* ("I quattro cavalieri dell'Apocalisse", 1921: foto n. 2), di Rex Ingram, tratto dal popolare romanzo di Ibañez ridotto per lo schermo da June Mathis. Affidato a un regista giovane e sufficientemente malleabile, il film fu soprattutto il risultato — spettacolarmente straordinario — di un considerevole sforzo produttivo, un'opera cioè che pur non recando il segno di una personalità dominante si segnalava all'attenzione



L'evoluzione degli "studios" della Metro: (sopra) i "West Coast Studios" della Metro prima della fusione con Goldwyn, nel 1920; (sotto) gli "studios" della Metro a Culver City, verso il '30; (in alto, a destra) gli "studios" attuali. (Nella pag. preced.) L'ingresso agli "studios".



della critica come il prodotto di una vasta ed affiatata collaborazione, costruito essenzialmente in funzione di un grande successo di pubblico. La risonanza del titolo e del soggetto avrebbe inoltre supplito alla mancanza di grandi nomi di "stars". *The Four Horsemen* fu infatti il film delle rivelazioni: Ingram e la Mathis in primo luogo, che da quel momento divenivano rispettivamente un regista e una scenarista adatti a produzioni di grande impegno; Alice Terry, la protagonista femminile, promossa di punto in bianco al rango di "star"; e infine — la più sensazionale di tutte — Rudolph Valentino (un oscuro attore italiano, passato fino ad allora quasi inosservato in convenzionali ruoli di "vilain") che con l'insolito personaggio di "Julio Desnoyers" portava sullo schermo un tipo inedito di "eroe", destinato a rivoluzionare i canoni del fascino virile allora in voga. Fra i film cui Valentino prese parte alla Metro, prima di passare alla Paramount, vi fu anche *Camille* ("La signora dalle camelie", 1921), con Alla Nazimova, la più intellettuale e sofisticata delle attrici del tempo, la quale interpretò e persino produsse per la ditta alcuni film ricordati di solito per una certa quale stravaganza della loro impostazione figurativa spesso in aperta polemica con la produzione corrente: uno di questi fu *The Red Lantern* (1919: foto n. 1), diretto da Albert Capellani.



I fasti dello "Star System"

Fra coloro che avevano preso parte nel 1915 alla organizzazione della "Metro Pictures Corporation", era anche — quale segretario di Rowland — Louis B. Mayer, che si era già occupato di distribuzione e che dal 1917 si era poi staccato dalla casa per produrre in proprio, all'insegna della "Louis B. Mayer Productions, Inc.", le cui "stelle" più note furono Anita Stewart, Renée Adorée (foto n. 3), Mildred Harris Chaplin e Norma Shearer (foto n. 4). Gli troviamo accanto, a partire dal 1922, un giovane di talento, Irving G. Thalberg, già segretario di Carl Laemmle e capo della produzione Universal, all'epoca fra l'altro dei film di Stroeheim *Foolish Wives* ("Femmine folli", 1921) e *Merry-Go-Round* ("Donne viennesi", 1922): la figura di Thalberg, che sposò in seguito Norma Shearer e morì prematuramente nel 1936, avrà — come vedremo — una grande importanza nella evoluzione della M.G.M. I primi contatti fra la Metro e Mayer si ebbero nel 1923 e le trattative si protrassero fino alla primavera dell'anno seguente, ma non si giunse ad un accordo finché non si trovarono gli studios idonei alla realizzazione degli ambiziosi programmi di Loew e Schenck da una parte e di Mayer e Thalberg dall'altra, i quali si trovarono tutti d'accordo nel vagheggiare una produzione basata non tanto sul numero dei film, quanto e soprattutto sulla "qualità" del prodotto: alla sistematica valorizzazione della personalità degli attori e delle attrici (da legarsi alla casa con contratti a lunga scadenza, per poterne sfruttare il nome in esclusiva), secondo le regole ormai diffuse dello "Star System", essi intendevano infatti accoppiare una formidabile attrezzatura tecnica, basata su tutta una serie di autentiche specializzazioni — ivi incluse quelle degli scrittori e dei registi — sulle quali avrebbero poi potuto sicuramente contare i veri autori responsabili del film, i "producers": nell'epoca in cui il mito della regia stava ormai per tramontare, era sulle capacità organizzative di costoro che avrebbe dovuto anzi poggiare l'intero peso della produzione. Gli studios prescelti furono appunto quelli della "Goldwyn Pictures Corporation" a Culver City: Samuel Goldwyn non entrò a far parte della combinazione, ma nel contratto di vendita pretese ed ottenne che almeno il suo nome venisse ricordato nella marca della nuova casa produttrice: e fu così che fra quello della vecchia "Metro" e quello di "Mayer", rimase per sempre imbalsa-

mato anche il nome di "Goldwyn". Il 26 aprile del 1924, giorno della cerimonia di inaugurazione, cui partecipò anche il popolare Will Rogers, erano presenti, insieme a circa seicento persone, fra impiegati, tecnici e maestranze, le prime "stars" ufficiali della Metro-Goldwyn-Mayer: Lon Chaney, l'"uomo dai mille volti" (foto n. 5), Lillian Gish, la più "spirituale" attrice del momento (foto n. 6), Mae Murray, la "sophisticated" di moda e — allora — la più temibile concorrente della Swanson (foto n. 7), insieme a un terzetto di giovanotti dai capelli corvini, che si ostinavano a modulare — per quanto su corde diverse — l'imperante cliché alla Valentino: Antonio Moreno, un attore latino già sulla breccia da vari anni (foto n. 8: dal film *Mare Nostrum*, 1926, di Ingram e tratto — manco a dirlo — da Ibañez), John Gilbert, un "bel tenebroso" munito, fra l'altro, di un paio di baffetti assassini (foto n. 9), e infine il "bello" di turno, Ramon Novarro (foto n. 10) le cui delicate fattezze stavano conquistando un numero sempre maggiore di zitelle e di ragazzette.

Il prestigio della regia

Nonostante l'impostazione programmatica della produzione, che assegnava all'"executive producer" la maggiore responsabilità, il prestigio della regia aveva ancora, specie agli inizi, il suo innegabile peso. E' il momento in cui si chiamano dall'Europa i registi tedeschi e svedesi, i cui film — specie a partire dall'immediato dopoguerra — ottenevano un inspiegabile successo di pubblico anche negli Stati Uniti. Uno dei nomi accolti con maggior rispetto dall'ambiente hollywoodiano, dove poco per volta le ragioni dell'arte venivano sopraffatte da quelle dell'industria, fu senza dubbio quello dello svedese Victor Sjöström, anche se della sua precedente attività si conosceva — sì e no — soltanto il *Körkarlen* ("Il carrettiere della morte", 1919). Egli venne ribattezzato — per facilitare al pubblico la lettura del suo nome — in *Seastrom*, e tenuto a lungo sotto contratto in attesa che si trovasse un soggetto adatto alla sua sensibilità. Dopo un film di minore impegno (*Name the Man*, 1924) gli venne finalmente affidata la riduzione cinematografica del dramma di Andrejev, *He Who Gets Slapped* ("Quello che prende gli schiaffi", 1924), che fu anzi il primo film presentato con l'intera sigla della nuova ditta (foto n. 11). Non era certo una delle cose migliori del grande Sjöström, ma in compenso, grazie anche ad una forte interpretazione di Lon Chaney nel ruolo del protagonista, piacque al pubblico e le azioni del regista salirono immediatamente. A John Gilbert e a Norma Shearer era demandato il compito di tenere alto il morale degli spettatori con le scene d'amore.

Il caso "Greed"

Criteri analoghi a quelli che avevano determinato la scrittura di Sjöström e che provocarono in genere — proprio in quel periodo — l'afflusso ad Hollywood di vari cineasti europei, mossero senza dubbio i dirigenti della Metro-Goldwyn-Mayer ad ingaggiare un regista la cui attività si era svolta, è vero, interamente in America, ma il cui prestigio poteva già paragonarsi a quello dei più grandi nomi d'oltre Oceano: Eric von Stroheim, il quale oltre a possedere un nome esotico (e preceduto persino da un "von", non importa se posticcio) era riuscito a procurare grosse fortune alla Universal con soli tre film e mezzo (l'ultimo infatti, *Merry-Go-Round*, era stato condotto a termine da Rupert Julian). L'idea, partita probabilmente da Irving Thalberg (che — come si è visto — aveva già collaborato con Stroheim), venne sostenuta — pare — anche da June Mathis, che dai *Quattro cavalieri dell'Apocalisse* in poi, era divenuta alla Metro una specie di madreterna. Il risultato fu davvero sconcertante per lo stato maggiore della casa: dopo aver girato un numero quasi incalcolabile di chilometri di pellicola Stroheim licenziò infatti candidamente un film che a quanto si dice era lungo qualcosa come quarantadue rulli, e per la cui proiezione occorreva circa una diecina di ore. Venne chiamata in fretta e furia la Mathis, ritenuta evidentemente la maggiore responsabile della faccenda, alle cui forbici sapienti ed implacabili si affidarono le quarantadue bobine, per trarne al massimo una diecina. Coloro che hanno avuto l'invidiabile fortuna di conoscere *Greed* (era questo il titolo del film, tratto da un romanzo di Frank Norris), anche nella versione rimaneggiata e ridotta, affermano che si tratta di una delle opere più importanti di tutta la storia dell'arte cinematografica: un film di un esasperato ed agghiacciante realismo, narrato con uno stile da grande maestro, e impostato con un coraggio ed una spregiudicatezza eccezionali. Era quasi inevitabile che un'opera già tanto inconsueta e difficile, resa inoltre ancor più incomprensibile da un montaggio arbitrario che aveva sostituito intere sequenze con pesanti didascalie che reggevano il peso del racconto, non riuscisse ad ottenere quel successo che la M.G.M. si riprometteva dal contratto fatto incautamente firmare a Stroheim. (fot. n. 12, 13).



Stroheim fa cassetta

Per rimediare al malfatto, Stroheim dovette accettare di dirigere *The Merry Widow* ("La vedova allegra", 1925), una riduzione cinematografica della famosa operetta con Mae Murray e John Gilbert (foto n. 14): un film di grande mestiere, nel quale tuttavia egli esercitò solo la sua intelligenza e il suo gusto stravagante. A proposito di tale film Stroheim ha dichiarato in un'intervista: « Quando vidi come la censura aveva amputato il mio film *Greed*, in cui avevo messo tutto il mio cuore, abbandonai ogni speranza di poter creare dei film d'arte, e da allora in poi ho lavorato su ordinazione. Il mio film *The Merry Widow* ha dimostrato che questo genere piace molto al pubblico, ma io son ben lungi dall'esserne orgoglioso e non desidero minimamente essere identificato con le cosiddette attrazioni commerciali... Quando mi si chiede perché faccio film del genere non mi vergogno affatto di dire la vera ragione: unicamente perché non voglio che la mia famiglia muoia di fame ». Parole amare nelle quali si sintetizza il dramma di un autentico artista: ma i quattro milioni di dollari incassati dal film fecero tirare un sospiro di sollievo ai dirigenti della Metro, che tuttavia si affrettarono a sbarazzarsi ugualmente di Stroheim, la cui prodigalità cominciava a divenire ormai proverbiale. La favola dell'impianto di campanelli da lui fatto installare alla Universal nella scenografia dell'albergo di *Foolish Wives* (e che non appariva mai nel film), era nulla in confronto alle camicie di seta cifrate dei soldati di *The Merry Widow* o ai diecimila dollari fatti spendere unicamente per coniare una serie di medagliette. Se i film di Stroheim non esercitarono sulla produzione corrente una grande e palese influenza, in compenso certe sue stravaganze furono imitate da registi ansiosi di affermarsi: tipico il caso di Joseph von Sternberg, il quale agli inizi della carriera — e proprio negli studios della Metro — dopo aver fregiato il suo nome (*Stern*) di un "von" e di un pittoresco "berg" finale, faceva ad esempio il diavolo a quattro se mancava un bottone alla divisa di una comparsa, durante la lavorazione di *Escape* (poi ricominciato da Phil Rosen e presentato nel 1926 col titolo *The Exquisite Sinner*); oppure osava rifiutarsi di far visionare ai dirigenti il materiale di un film con Mae Murray, *The Masked Bride* (1925: anche questo condotto a termine da un altro regista, Christy Cabanne, che finì anzi per firmarlo). E' l'epoca in cui von Sternberg si fa crescere un paio di baffi smisurati, indossa camicie nere, si copre le spalle con uno scialle rosso; atteggiamenti che riproducono solo esteriormente certe manie di Stroheim, e che agli occhi dell'uomo d'affari — preoccupato solo di problemi pratici e di natura economica — finisce per fare del regista una sorta di fanatico, capace di influire in maniera del tutto negativa sull'esito commerciale del prodotto.

Buster Keaton l'uomo che non ride mai

Grande fortuna ebbe in quegli anni la produzione comica: siamo nell'epoca d'oro della "comedy", la quale anzi, proprio in quel periodo cessa gradualmente di essere un semplice complemento di programma (con le "comiche" in due bobine) per divenire l'attrazione principale dello spettacolo. Accanto a Chaplin, Harold Lloyd e Harry Langdon, tutti passati definitivamente al lungometraggio, si colloca ora la figura di un nuovo comico, proveniente dal teatro di rivista: Buster Keaton, scoperto da Joseph M. Schenck (fratello di Nicholas), il quale, dopo averlo fatto debuttare in *The Butcher Boy* (1917), lo aveva lanciato in una lunga serie di "two reels". I film di Keaton, che con la sua impassibile maschera aveva immediatamente conquistato il pubblico, vennero da un certo momento prodotti e in qualche caso diretti da lui stesso, sotto l'egida naturalmente di Joseph M. Schenck e della M.G.M. che li distribuiva. Uno dei suoi primi film di metraggio normale (sei bobine) fu *Seven Chances* ("Sette probabilità", 1925), che Keaton stesso aveva tratto da una commedia di Roy Cooper Megrue, presentata sulle scene da David Belasco (foto n. 15). La carriera dell'attore (che in Italia venne soprannominato "Saltarello") si arrestava praticamente pochi anni dopo l'avvento del sonoro: e i film parlati cui prese parte — sempre alla M.G.M. — non riuscirono a raggiungere il mordente della sua migliore produzione muta. Dopo aver lavorato anche in Francia e al Messico, e dopo aver diretto o prodotto film di cortometraggio per la Metro ed altre case, da vari anni egli si limita ad apparire — col suo volto stanco, ma sempre impassibile — in qualche film, da *Hollywood Cavalcade* a *Sunset Boulevard*, e più recentemente ha persino preso parte ad un film in Italia.



ché il pubblico decretò al film un successo senza precedenti. Nella sola New York esso tenne il cartellone per ben novantasei settimane consecutive, e la stampa specializzata lo classificò fra le opere più grandi di tutta la storia del cinema. Quando poi *The Big Parade* giunse in Europa, nonostante qualche risentimento locale (specie in Gran Bretagna) per l'impostazione nazionalistica del film secondo la quale la guerra sembrava essere stata vinta solo dalle truppe americane, fu il trionfo. John Gilbert e Renée Adorée (foto n. 17) divennero stelle internazionali, King Vidor uno dei maggiori registi americani del momento e la Metro Goldwyn Mayer una ditta di primissimo ordine, impegnata a produrre non solo film commerciali ma anche autentiche opere d'arte, le quali onoravano il cinematografo. In realtà *The Big Parade*, che pure rientrava nella migliore tradizione realistica del cinema americano e risentiva ad esempio della benefica influenza di Griffith (basti pensare a *Isn't Life Wonderful?*, realizzato in Germania e presentato poco prima, nel 1924), era un'opera romantica e superficiale, impregnata di facile retorica e di detestabili sentimentalismi: ma furono proprio questi elementi deteriori, forse, dovuti non tanto al talento di Vidor che si rivelava in pieno anche nei momenti più discutibili, quanto alla furberia di Thalberg a deter-

Il trionfo della "Grande Parata",

Fra i registi giovani e "buoni a tutto fare" sui quali l'"executive producer" poteva con sicurezza fare assegnamento, ve n'era in quell'epoca uno che conosceva a fondo il mestiere, King Wallis Vidor, il quale aveva cominciato giovanissimo a lavorare nel cinema, dirigendo il suo primo film nel 1918. Nativo del Texas, semplice e tranquillo, si era già segnalato alla Vitagraph e alla First National, nonché da Goldwyn e alla prima "Metro", come un diligente esecutore, privo di una spiccata personalità ma pieno di intuito nel dirigere gli attori: da Laurette Taylor a Virginia Valli, da Aileen Pringle a Will Rogers. A un certo momento Irving Thalberg gli affidò un soggetto di Laurence Stallings, la storia di un americano qualunque travolto dalla grande guerra, suggerendogli di farne un'esaltazione dell'intervento degli Stati Uniti nel conflitto. Lo stesso Vidor non doveva nutrire eccessiva fiducia nell'esito commerciale di un film imperniato su un argomento del genere (basti pensare all'insuccesso dei troppi film bellici nell'immediato dopoguerra) se è vero — come si racconta — che egli rifiutò una cointeressenza finanziaria nella produzione. Ma quando *The Big Parade* ("La grande parata", 1925) apparve sugli schermi d'America, gli scettici dovettero ricredersi poi-



minarne il successo. Vidor stesso, in seguito, dovette ammettere che ad esempio la scena più famosa del film, quella in cui la ragazza francese si aggrappa al soldato americano per impedirgli di partire per il fronte (vedi foto n. 16), riusciva — è vero — a "strappare le lacrime", ma era essenzialmente il frutto di un compromesso. Di ben altro vigore era tuttavia la sequenza della marcia dei soldati nella foresta, narrata con un esemplare crescendo, attraverso un accorto e cosciente uso del montaggio. Il successo del film si rinnovò comunque anche a distanza di anni: ricordo che ancora nel 1935, in Italia, ne circolava un'edizione sonorizzata che all'intensità della sequenza citata, ad esempio, aggiungeva la spettacolare suggestione degli elementi sonori. Nella foto n. 18, è riconoscibile al centro, in piedi, King Vidor mentre dirige i protagonisti in una scena d'amore in esterni.



dell'ambientazione. E *Ben Hur*, con gli stomachevoli contorcimenti della serpentina Carmel Myers in parrucca al platino, incaricata di insidiare la virtù del protagonista (foto n. 19), nonché con gli spaventosi colori da libro da messa delle scene della "Via Crucis" (nelle quali tuttavia la figura del Cristo veniva prudentemente presentata di spalle o al margine del fotogramma), passò sugli schermi di tutto il mondo come un autentico capolavoro. L'unica sequenza che in qualche modo meritasse un elogio incondizionato, per il travolgente impeto di certe riprese e per lo studiatissimo ritmo del montaggio, era in realtà quella, già citata — e rimasta del resto famosa — della corsa delle bighe, con la gara fra Ben Hur e Messala (impersonato dall'ex-rubacuori Francis X. Bushman, ormai passato ai ruoli di "vilain"; foto n. 20), ma il cui divertimento crescendo sembrò sempre derivare, — almeno secondo i competenti — da una sequenza analoga della *Messalina* (1923) di Guazzoni, che Niblo aveva sicuramente già visto in Italia. *Ben Hur* venne comunque presentato al pubblico americano dopo un lancio colossale, solo ai primi del 1926 e in Europa e in Italia giunse ancora più tardi, e addirittura in un'edizione sonorizzata: del film circolano ancora oggi copie in formato ridotto, private delle didascalie e puntellate da un "emphasising" quanto noioso commento parlato. A proposito del colore introdotto in alcune sequenze di questo film, va ricordato come la M.G.M. sia stata la prima casa di Hollywood a dare credito al Technicolor — ancora in bicromia — del dottor Kalmus, distribuendo anzitutto il primo film realizzato col sistema sottrattivo, *The Toll of the Sea* (1922), che recava persino la firma di Joseph Schenck quale supervisore, quindi tutta una serie di cortometraggi a soggetto, e infine *The Viking* ("I Vikinghi", 1929), l'ultimo film muto a colori (ma presentato sonorizzato), prodotto, come i precedenti, dallo stesso Kalmus. (continua)

Il "supercolosso" Ben Hur

Ma l'ambizioso progetto di Goldwyn, accantonato solo per ragioni pratiche, non poteva restare a lungo negletto: rinsanguata dagli ultimi incassi e ormai in piena ascesa, la M.G.M. rilevò il romanzo di Wallace e decise di produrre con *Ben Hur* il più grande film di tutti i tempi. Messa da parte June Mathis il cui prestigio — dopo l'affare Stroheim — si era notevolmente affievolito, la sceneggiatura e la supervisione del film furono affidate a Carey Wilson e Bess Meredyth, e la regia a Fred Niblo. Per il ruolo del protagonista, una volta scartata la candidatura di Valentino, ancora impegnato con la Paramount (per il quale la Mathis — non potendo fare altro — scriveva intanto lo scenario di *The Young Rajah*), venne finalmente prescelto Ramon Novarro, già affermatosi da qualche anno, ma che con questo film divenne celebre in tutto il mondo. La lavorazione di *Ben Hur* — svoltasi in parte in Italia, proprio nel momento più critico della nostra cinematografia — durò la bellezza di tre anni, e il film, il cui costo complessivo si aggirò sui due milioni di dollari, sembrò davvero aver superato in grandiosità ogni precedente: la sola scena dello stadio, con la celebre corsa delle bighe (realizzata interamente a Culver City, non a Roma) venne a costare circa duecentocinquanta mila dollari. La nobiltà del tema, la persuasiva lentezza del racconto accompagnato da solenni ed edificanti didascalie, l'efficacia spettacolare di non poche sequenze, il fasto della grandiosa ricostruzione, riuscirono per vari anni a mascherarne le intime peccate: superficialità dei personaggi, schematica meccanicità degli sviluppi drammatici, ingenuità di troppi particolari, faciloneria



Per giungere a Piazza dei Mercanti a Trastevere bisogna passare il Ponte Sublicio, fare un pezzo del Lungotevere Ripa davanti a quell'imponente decrepito casamento che è l'Ospizio di S. Michele, poi addentrarsi tra le case. E' una piazzetta modesta, non molto pittoresca, con l'aria paesana; quasi non sembra Roma, e per essere a Trastevere è molto tranquilla. Blasetti l'ha scelta per girarvi alcune scene del suo Peccato che sia una canaglia.

Nonostante il lavoro degli operai e i riflettori accesi non v'è l'atmosfera di un avvenimento inconsueto; con quell'aria di confidenza che s'è ormai stabilita tra il cinema e gli abitanti di Roma le cose vanno tranquille con un aspetto quasi normale. Blasetti ha preso uno stanzone e l'ha trasformato in bar e latteria con annesso negozio di panettiere; avrebbe potuto rifarlo in teatro, ma in questo caso avrebbe dovuto ricostruire anche la piazza che serviva da sfondo: perciò ha preferito metterlo qui. Ci sta così bene che quasi, finite le riprese, lo si potrebbe lasciare lì. Nella casa di fronte la stanza d'ingresso serve per il trucco, e la vicina camera da letto — sempre a pianterreno — serve da camerino per Sofia Loren. Seduto su un divano, anzi deve essere una semplice rete metallica coperta da un copriletto, Blasetti parla del film. Non occorrono molte domande, perché Blasetti sa sempre quello che deve dire, e non ci rinuncia. Anzi se gli si fa una domanda che non gli interessa, ad esempio perché proprio lui che tra i primissimi in Italia ha usato la pellicola a colori non abbia mai fatto un film a colori, taglia corto dicendo che non ha mai trovato un soggetto che lo richiedesse, e riprende il discorso che gli sta a cuore.

«Questo film comincia con gli stessi auspici di Quattro passi tra le nuvole. In quel tempo dovevo fare la Francesca da Rimini...» e Blasetti comincia a raccontare come gli è capitato di fare questo film.



“PECCATO CHE SIA UNA CANAGLIA”

Quella volta il film su Francesca da Rimini se ne andò in fumo, e poiché era ormai impegnato da un contratto con la casa produttrice fece un film “di ripiego”, di facile realizzazione, che avrebbe potuto liberarlo rapidamente dagli obblighi con il produttore. Ne uscì invece Quattro passi tra le nuvole. Questa volta il film, che si sarebbe dovuto fare era nientemeno che La figlia di Jorio: firmato il contratto con la Documento film nel '53 aveva cominciato lo studio della tragedia dannunziana assieme a Corrado Alvaro e a Suso Cecchi d'Amico. Fin dall'inizio si profilavano le difficoltà e apparve impossibile approntare il film per l'epoca della mietitura, indispensabile per gran parte delle scene. D'altra parte non si può neppure dire che il soggetto fosse del tutto gradito al regista; più volte egli aveva rinunciato a realizzarlo fino a che alcune idee non avevano consentito di impostare un certo trattamento. «Approfondendo il lavoro — dice Blasetti — risultava chiara l'enorme distanza tra l'opera dannunziana e una sua realizzazione moderna: D'Annunzio l'ha concepita per la lettura e per la scena, io avrei dovuto renderla in immagini. Perciò i problemi erano molto gravi. Certo era un onore per me trasporre in film l'opera di un poeta come D'Annunzio; ma di fronte alle difficoltà forse insormontabili, comunque sicuramente insormontabili prima dell'epoca richiesta, convenimmo di rinviare il film — per me l'ho abbandonato del tutto — e di farne uno di rapida realizzazione per soddisfare gli ob-

blighi del contratto. Tra i soggetti che avevamo letti e che erano apparsi interessanti c'era questa novella di Moravia, che avevamo letto quando dovevo fare Tempi nostri. Anzi era stata scelta in un primo tempo e poi sostituita con “Il Pupo”. La sceneggiata insieme a Suso Cecchi d'Amico, Flaiano e Continenza».

La storia narrata dal film, dopo le rielaborazioni degli sceneggiatori, è press'a poco questa: una ragazza e due giovinastri conducono un giovane tassista nella pineta di Lavinio e tentano di rubargli la macchina. Non vi riescono ed abbandonano la partita, mentre il giovane riporta la ragazza in macchina a Roma; ma appena è costretto a fermarsi ad un semaforo la ragazza taglia la corda e scompare. Il tassista si mette alla ricerca della ladra, la trova, ma disgraziatamente se ne innamora. Il padre della ragazza, un certo Stroppiani, è pure di professione ladro: usa il sistema della falsa valigia con lo scatto a molla con la quale ruba le valigie alla stazione. Ma non le ruba tutte: ruba solo quelle di persone gattipatiche, secondo talune preferenze e taluni concetti quasi umanitari; in profondo contrasto con lo stile della figlia che è volgare e poco romantico. Le avventure dei due ladri e del tassista terminano naturalmente nel modo migliore e prevedibile, vale a dire con il matrimonio dei due giovani, mentre il ladro padre — che è Vittorio De Sica — finisce i suoi giorni custode di non so più che cosa. Con questa umoristica interpretazione della legge del taglione il be-

ne ha così piena ragione del male. Che è in definitiva quello che importa a Blasetti.

Poiché Blasetti, e ci tiene egli stesso ad affermarlo, ha voluto fare con i suoi film, di qualsiasi tipo fossero, commedie o drammatici, storici o dei nostri giorni, un certo discorso moralistico a cui tiene particolarmente. Naturalmente ora con un tono ora con un altro; quale sia il tono di quest'ultimo film appare evidente:

«Quello di Quattro passi tra le nuvole e di Prima comunione. Qualcosa di mezzo tra i due. E che cosa vuol dire questo film? Come quei due film non si può dire che avessero un messaggio, così neppure questo ce l'ha. Ma una certa sostanza c'è: ed è l'innato bisogno, l'inconscio bisogno, di pulizia morale e di calore familiare che si vien sempre più manifestando nella condizione umana attuale inaridita e abbruttita dalla guerra. Presenta, esasperata, la degenerazione morale, l'incoscienza di questa degenerazione di cui si deve far debito alla guerra. E ne presenta nello stesso tempo il tramonto, il fatto che stia passando di moda. Certe amoralità, certi cinismi sfrontati, certe ostentate abulie che risultano naturale portato della guerra, delle sue distruzioni e miserie, stanno “passando di moda”. Mettilo tra virgolette “passando di moda”» mi dice Blasetti guardandomi; ed io mi affretto ad eseguire. Sta passeggiando per la piccola stanza tra il letto e il cassetto con la fronte corrugata, dice le parole ad una ad una, come se le dettasse. Se per caso tento di interromperlo con una do-



(In questa pagina) Due divertenti espressioni di De Sica nel film di Blasetti, Peccato che sia una canaglia. (Nella pagina precedente) Sofia Loren è una "canaglia" molto attraente.

manda o un'obiezione, mi fa cenno di tacere e prosegue.

« Colui che si ostina in atteggiamenti e tendenze simili ignora che le ferite della guerra in questi dieci anni sono state in gran parte sanate e non capisce che pur nella accesa condizione polemica tra i due blocchi di idee — blocchi di idee più che blocchi di popoli — lo scontro sta fatalmente preparando un'osmosi. Non faccio l'ottimista di professione, trovo però inutile e di pessimo gusto il pessimismo di professione. E sono convinto che sbaglia radicalmente sia chi pensa di poter soffocare le istanze che preparano l'avvenire, sia chi pensa di poter chiudere nella tomba le millenarie conquiste dello spirito umano ».

Preso dalla foga Blasetti si è un po' allontanato dal film ed ha parlato di sé e delle sue convinzioni. Come sempre lo ha fatto con il cuore in mano, con sincerità. Questo invito alla tolleranza, alla reciproca comprensione è sempre stato il tema a lui caro. E non c'è suo film, egli ama sottolineare, in cui il tema non sia stato questo, anche quelli che sembrerebbero i più lon-

tani, quelli storici in costume. Come tutte le persone sincere ed espansive Blasetti ama dichiarare apertamente le proprie convinzioni ad ogni occasione; cerca appena può di condensarle tutte in una frase e di infilarle in mezzo al discorso. Dice "le istanze che preparano l'avvenire", e con ciò ammette chiaramente che le attuali concezioni prevalenti dei vecchi borghesi sono superate, e dice "le millenarie conquiste dello spirito umano", cioè vuole riaffermare la propria profonda convinzione cristiana. In Blasetti tutto è chiaro: quando parla, quando scrive, quando fa un film egli impegna tutto se stesso, convinzioni, fede, esperienza. Le ha tutte presenti, anche se il film è una semplice commedia, destinato a dire un po' di meno di tutte queste cose importanti e serie. Cose soprattutto vere.

« Sì — ammette — il film dice un po' meno. Tenute presente tutte queste cose, due ne ricordiamo: il bisogno di pulizia morale che si fa sentire nel nostro tempo, ed il desiderio di calore familiare. La vicenda viene raccontata in un clima gaio e divertente, spesso in chiave paradossale. Ciò non

toglie che i personaggi siano veri, quotidiani; il paradosso non è mistificazione della realtà. Anzi dirò che per il modo come viene girato, per gli ambienti, il film potrebbe essere in una chiave genericamente neorealista ».

Se questi erano gli argomenti che stavano più a cuore a Blasetti, ce n'è sempre un altro che ha il potere di suscitare tutto il suo vigore polemico: l'importanza del soggetto quale "testo" di un film e la collaborazione tra vari autori in un'opera d'arte. Come è noto Blasetti ha a questo proposito delle idee piuttosto moderne e sganciate dalla vecchia estetica idealistica; idee cui è molto affezionato e che riafferma volentieri. La domanda che lo trascina su questo terreno è una domanda qualsiasi: come mai ha scelto come soggetto un racconto di Moravia? Anzi perché un regista che come lui dà al soggetto un'importanza così grande, negli ultimi tempi è ricorso così frequentemente alla letteratura, alla narrativa, piuttosto che a soggetti originali?

« A prescindere — comincia Blasetti — che il soggetto di Peccato che sia una canaglia trae solo lo spunto da Moravia, e a prescindere che è stato rifatto e reso testo valido solo nell'ultimo quadrimestre dal lavoro degli sceneggiatori, tutti sanno che ormai da tempo l'angoscia di Blasetti è il testo ».

Testo che, sia detto tra parentesi, non è proprio esattamente il soggetto quale viene per la prima volta proposto al regista. E', se non necessariamente la sceneggiatura completa e dettagliatissima di cui egli si serve nella lavorazione, quel trattamento o copione o qualsiasi altra forma si voglia, in cui tutte le prime suggestioni del soggetto sono state sviluppate e le figure hanno trovato il loro aspetto definitivo. Dove ormai i personaggi sono vivi e la vicenda quale apparirà sullo schermo.

« Tu mi parli della letteratura — mi dice. — Sono dieci anni che sostengo che l'opera deve essere attribuita a tutti coloro che vi collaborano, e tra di essi gli autori del testo. Ora è chiaro che dando io un'importanza particolare al testo e al suo autore, scelga per i miei film testi collaudati da un'esperienza e soprattutto quelli che mi sono congeniali ».

E tornando al problema della collaborazione aggiunge: « A poco a poco sceneggiatori e registi mi danno ragione. E' arte anche se non è di una sola individualità, anche se non esprime una individualità sola. Anche se portato a compimento dalle capacità creative del regista, il film si concreta di molti altri elementi essenziali cui il regista non ha affatto partecipato, nei riguardi dei quali la sua attività si è limitata ad assimilarli ».

Cerco di riportare il regista al discorso sulla letteratura: « Il cinema ricorre sempre più di frequente alla narrativa; lei pure l'ha fatto spesso negli ultimi tempi. Come si spiega? ».

« Proprio per questo. Perché la gente del cinema e i produttori in particolar modo non si sono ancora convinti dell'importanza del testo, e quindi dei soggetti. Perciò i soggettisti sono tenuti, anche finanziariamente, su un piano più basso, i buoni soggetti sono rarissimi; il cinema italiano soffre proprio di una deficienza di soggetti e deve per forza cercarli nella narrativa. Ciò spiega perché questo sia il momento degli scrittori ».

Rapido e deciso come sempre, Blasetti si dirige verso la porta e mi saluta. Ho appena il tempo di ringraziarlo; lui si è già rivolto a Sofia Loren che si sta truccando e le chiede: « Sei pronta? ». Blasetti gira con l'orologio alla mano. L'intervista è durata esattamente mezz'ora, come mi aveva promesso: dalle otto e mezza alle nove del mattino.

RICCARDO REDI





(Sopra) Un'inquadratura di *I figli di nessuno* — a sinistra — e una di *Non c'è pace tra gli ulivi* — a destra — due film il cui successo commerciale è stato inversamente proporzionale al loro impegno sul piano artistico. (In basso) Una scena di *Core 'ngrato* — a sinistra — che ha incassato circa 600 milioni e una di *In nome della legge* — a destra — che ha incassato 400 milioni.

e il finale comunque edificante sono, in linea di massima, bastevoli garanzie di successo commerciale. Notiamo ancora che i grandi pubblici popolari sono costituzionalmente avversi ai film che esprimono una concezione della vita radicalmente pessimistica o comunque scettica: accettano la dialettica del bene e del male, della gioia e del dolore, della fortuna e della sfortuna, però desiderano una soluzione ottimistica o, quanto meno, aperta alla speranza. Semplicismo, d'accordo; preferibile comunque a certo calligrafismo ancora in voga o, addirittura, all'ipocrisia dei vari "messaggi".

Il minor successo commerciale dei film comici a fronte di quelli melodrammatici ci dice che lo spettatore popolare non vuole *ridere ad ogni costo* e considera il cinema come uno "svago" in senso lato, una variazione importante nel ritmo consueto della sua giornata: questo, sicuramente, è un aspetto positivo della semplice psicologia popolare. Invece, assai di frequente ci è accaduto di sentir dire a certe persone cosiddette colte che loro vanno al cinema solo per distendere i nervi e che quindi vogliono ridere, ridere e ancora

ridere: i film che tentano di scuotere l'inerzia dello spettatore, sollecitandone la riflessione e l'autentica commozione, sono classificati da costoro dei "mattoni".

Assodato che il pubblico popolare non va al cinema soltanto per scompisciarsi dalle risa, poniamoci questo interrogativo: l'attuale produzione di film cosiddetti popolari risponde effettivamente alle esigenze e ai gusti degli spettatori cui è destinata? Prima di tentare una risposta attendibile e ragionata, occorre una messa a punto a proposito di gusti ed esigenze popolari. Scriveva Vito Pandolfi nel numero di agosto 1953 della "Rivista del cinema italiano": «C'è un cattivo gusto delle classi popolari che essi (certi produttori e certi registi) conoscono sufficientemente per ottenere a volte, quando l'imbroccano, sbalorditivi risultati finanziari». Proprio così: c'è un cattivo gusto dei vasti pubblici popolari, retaggio di antica ignoranza e di incivili condizioni di vita, che li spinge sulle facili strade del melodramma lacrimogeno e delle distensive evasioni bassamente comiche. La naturale ed istintiva tendenza verso un mondo diverso

da quello in cui abitualmente si vive, la perenne tensione dell'essere al dover essere, si trasforma, presso le moltitudini (operai, contadini, braccianti, impiegatucci, bottegai, artigiani ecc.), in preferenza per situazioni e personaggi semplicistici e convenzionali; sia nel comico sia nel drammatico, la loro simpatia è tutta per i buoni, i deboli, gli innocenti e gli ingenui e, in genere, per le vittime della sopraffazione dei malvagi e dei furbi senza scrupoli. Mentre comprendono — e dalla comprensione nasce l'interesse — certe situazioni radicali (contrasto fra amore ed odio, amore e dovere, candore e malizia), mal comprendono invece le sfumature, i mezzi toni, gli stati d'animo complessi, insomma l'autentica e poliedrica realtà umana, che raramente è tagliata con l'accetta. Come sempre, il problema della diffusione dell'arte e della cultura è anzitutto un problema di educazione popolare: non si tratta di abbassare l'arte del film al livello di certo mal gusto popolare quanto di elevare gradualmente lo spettatore comune al livello dei film d'arte. Così facendo, si obbliga la produzione a cambiare gradualmente indirizzo in conformità dei nuovi orientamenti della "clientela".

Dal canto loro, gli artisti possono e debbono maturare dallo spettatore popolare un insegnamento di alto valore: arte e sobrietà, bellezza e sincerità, buon gusto e sanità morale sono termini che, lungi dall'escludersi, si richiamano e si intrecciano nell'unità dell'opera. Un meccanico di Sulmona ci confidava che lui, al cinema, vuole innanzi tutto capire e, quando non ci riesce, il film non gli piace. Questo desiderio di chiarezza è molto diffuso nel pubblico popolare, che rifugge dal cerebralismo e dalle costruzioni sofisticate: *In nome della legge* e *Due soldi di speranza* vengono senz'altro preferiti a *Miracolo a Milano* ed *Europa '51*.

Sviluppando un motivo accennato dal Pandolfi e dal

Chiarini, crediamo di poter affermare che, oggi in Italia, non esiste ancora una cinematografia largamente popolare, che salvi al contempo le ragioni dell'arte e della cultura. Tuttavia è doveroso e gradito riconoscere che le opere migliori del realismo hanno indicato la strada buona e ne sono un valido esempio i due film citati. Rammentino i nostri registi di maggior talento che i film di Matarazzo, Brignone, Costa ecc., il cui successo è dovuto ad un'abile speculazione sui temi e sentimenti perenni dell'anima umana, hanno, se non altro, il pregio di non essere difficili: muovendo dagli stessi temi, ma percorrendo ben altri itinerari, è certamente possibile produrre opere dignitose e largamente popolari. La lezione di Chaplin è sempre valida: tutti i suoi grandi film (dall'epoca del muto al recente *Luci della ribalta*) hanno saputo in tutto il mondo interessare e commuovere milioni di spettatori di ogni categoria sociale, in particolare quelli delle classi popolari; la stessa convenzionalità di alcuni temi e situazioni è sempre riscattata dalla finezza delle analisi psicologiche, dal preciso mordente delle annotazioni di costume, dalla rigorosa coerenza dello svolgimento narrativo.

Per concludere, la responsabilità della carenza di una buona cinematografia largamente popolare non può farsi risalire esclusivamente all'ignoranza e al mal gusto del pubblico e alle dure leggi della "cassetta". Le stesse non trascurabili difficoltà di ordine censorio non sono bastevoli ad assolvere completamente i nostri registi di maggiore impegno e valore; probabilmente, come scriveva Fernaldo Di Giammatteo ("Rassegna del film", n. 15 del giugno 1953), essi si sono piegati un po' troppo ai compromessi esterni ed interiori, abdicando, talvolta, alla propria personalità.

CARLO SANNITA



METRO-GOLDWYN-MAYER-STUDIOS

IL LEONE RUGGENTE HA TRENT'ANNI

I FILISTEI DI CULVER CITY HANNO I LORO QUARTI DI NOBILTA'

di Fausto Montesanti

I

La Metro-Goldwyn-Mayer, della cui fondazione ricorre quest'anno il trentesimo anniversario, può essere considerata ancor oggi uno dei pilastri fondamentali dell'industria cinematografica degli Stati Uniti d'America: la sua storia, inoltre, che si inserisce nella storia del cinema americano in un periodo particolare, può spesso apparirne anzitutto come una delle più tipiche manifestazioni, mentre la sua produzione può in certi momenti assumere in pratica un ruolo determinante e quasi d'avanguardia nei confronti della evoluzione della produzione hollywoodiana, tanto da tradursi — a distanza di anni — in una funzione simbolicamente indicativa, sia nei suoi aspetti positivi come — e forse più ancora — in quelli negativi.

Nel vasto e multiforme panorama offerto dal pittoresco e avventuroso passato del cinema americano, la sigla della M.G.M. si colloca infatti, — a partire da un certo momento — con uno spicco di indiscutibile risonanza: il marchio del leone ruggente (creazione di Howard Dietz, oggi vice-presidente della "Loew's Inc." e incaricato della organizzazione della pubblicità), si è ad esempio identificato, per lunghi anni, nel prestigio artistico dei film di Vidor — da La grande parata ad Hallelujah! — e di Sjöström — da La lettera rossa a Il vento — e soprattutto in quello — più caro al grosso pubblico — di certi nomi, fra i più rappresentativi dello "Star System": dalla Garbo e Clark Gable, dalla Crawford a Spencer Tracy, da Jean Harlow a William Powell, da Laurel & Hardy ai Marx Brothers, da Lana Turner a Robert Taylor, da Ava Gardner a Gene Kelly, per citare solo i primi che il ricordo suggerisce.

Per tale complesso di motivi, prendendo lo spunto dalla storica ricorrenza, e seguendo l'esempio di alcune fra le più autorevoli pubblicazioni estere (dall'americano Films in Review all'inglese Sight and Sound, che in tale occasione hanno dedicato all'argomento numerose pagine), abbiamo creduto interessante e per certi aspetti curioso raccogliere una serie di immagini attraverso le quali sia agevole, anche ai più giovani fra i lettori, ricostruire in maniera il più possibile esauriente l'evoluzione tecnico-artistica da una parte, e industriale dall'altra, di una casa le cui vicende costituiscono — specie a cavallo fra il muto e il sonoro — uno fra i più significativi capitoli della storia del film negli Stati Uniti d'America e che comunque fornisce sempre — anche con quei film giudicati minori in senso assoluto — un apporto considerevole a una storia del cinema concepita sul piano del costume.

Origine di un'industria

Relativamente giovane, rispetto ad altre ditte — dalla Paramount alla Fox — sulle quali poggia la forza industriale del cinema americano, la M.G.M. è in sostanza uno degli ultimi importanti organismi della storia di Hollywood entrato nella grossa competizione commerciale nel momento più difficile e ad un tempo più propizio alla nascita di iniziative coraggiose e all'affermazione di energie giovani e spregiudicate. Negli anni che seguono la prima guerra mondiale il cinema degli Stati Uniti attraversa uno dei suoi periodi più felici: i film di Hollywood prodotti durante la guerra invadono i mercati di tutto il mondo senza incontrare praticamente una concorrenza vera e propria. Le varie cinematografie europee ad esempio — le uniche che per tradizione storica e livello artistico potrebbero porsi su un piano di parità rispetto a quella americana — attraversano tutte un periodo di crisi industriale, mentre Hollywood ha a disposizione un pressoché inesauribile repertorio di film inediti, facilmente selezionabili e quindi sfruttabili a colpo sicuro in base ai risultati commerciali già conseguiti sul mercato interno. La lotta della produzione indipendente nei confronti del "trust" della "Motion Picture Patents Company" si era conclusa in sostanza con la vittoria della "qualità" sugli ingenui criteri della produzione in serie che avevano dominato il periodo precedente: l'avvento del lungometraggio, le scoperte di Griffith, lo stimolo della migliore produzione giunta dall'Europa, e infine la concorrenza interna fra organismi di vecchia e nuova costituzione, quasi tutti indirizzati ormai alla conquista del pubblico non già mediante artificiosi meccanismi monopolizzatori (che erano stati alla base degli errori del "trust") ma solo per mezzo dell'eccellenza del prodotto, avevano condotto la cinematografia hollywoodiana a un grado di ec-

cezionale maturità e ad una sempre più cosciente raffinatezza. Il pubblico d'altra parte — non più costituito dai meno abbienti e dai meno avvertiti in senso culturale — cominciava a diventare sempre più esigente: il cinema non era più ormai uno spettacolo da fiera, sorretto dalla primitiva meraviglia nei confronti del magico meccanismo, ma era divenuto un vero e proprio bisogno psicologico, il passatempo favorito di ogni classe e di ogni età, l'evasione più completa dalla noia e dalle preoccupazioni della vita quotidiana.

Questa, per sommi capi, la situazione generale da cui sorge la nuova ditta, e che ne determina in sostanza l'indirizzo, spiegando logicamente le ragioni dell'impegno produttivo e dello splendore tecnico, artistico e spettacolare della sua produzione fin dall'inizio dell'attività. Ma se la nascita ufficiale della "Em-Gi-Em" reca la data del 1924, va tuttavia precisato che a date ben anteriori risale l'inizio dell'attività dei principali esponenti che a un certo punto si sono uniti per dar vita al nuovo organismo.

Il complesso industriale della M.G.M. risiede in una località che dista una decina di miglia da Hollywood: "Culver City", una città vera e propria, il cui nome deriva da quello di Harry Culver, un proprietario che nel lontano 1915, allo scopo di attrarre nella zona — allora poco frequentata — la gente del cinema, ebbe la furberia di offrire gratuitamente nientemeno che a Thomas H. Ince, uno dei maggiori pionieri del cinema americano, un vasto appezzamento di terreno. Ince, che proprio in quel momento stava per fondare una nuova casa di produzione ed aveva bisogno di uno studio più vasto di quello di Santa Monica (che era oltre tutto troppo distante da Los Angeles, sua residenza abituale), accettò la proposta e dopo aver costruito quattro teatri di posa, inaugurò nel marzo del 1915 la produzione della cosiddetta "Triangle" (nome derivato dalla forma del terreno occupato) con il film Civilization. Lavoravano in quel tempo per Ince alcuni

CINEMA E MONTAGNA A TRENTO



risparmiare i campi lunghi, come ho sempre fatto, per il momento in cui è richiesta qualche accentuazione drammatica. A mio avviso il campo lungo è altrettanto importante del primo piano per fare il "punto" drammatico, specialmente se si ha una figura isolata. In questi casi la valorizzazione dello spazio, come opposto all'intero schermo concentrato con persone in primo piano, può essere molto efficace.

— Cosa pensa circa l'uso del grande schermo?

— Sembra che ci siano diversi tipi di grande schermo: c'è il grande schermo propriamente detto, e lo schermo panoramico (a proposito: sto girando *Dial M for Murder* per grande schermo). Sebbene ciò offra un'area molto maggiore, non credo che l'ampiezza o le proporzioni dell'immagine risultino di molto modificate. La forma dell'inquadratura è differente, naturalmente: è più lunga e logicamente si devono modificare le proprie composizioni per rendere questo possibile. Circa il cosiddetto schermo panoramico, non posso in realtà parlarne con competenza, dato che non l'ho mai usato. Trattandone superficialmente, però, mi domando come potranno essere applicate le tecniche tradizionali del taglio e così via. Come ho già detto, per il grande schermo non vedo alcuna differenza, ma per lo schermo panoramico non so proprio che dire.

— Con i sistemi attualmente impiegati a Hollywood lo spettatore deve mettersi gli occhiali per vedere i film in 3-D. Pensa che questo possa rappresentare un ostacolo alla partecipazione ed al godimento del film?

— Credo di no. In fin dei conti siamo nell'epoca degli "aggeggi". Non mi pare che gli occhiali siano troppo noiosi. Il fattore decisivo sta nella maniera con cui uno racconta la propria storia; se è abbastanza avvincente l'interesse del pubblico viene mantenuto ugualmente, ed allora è come se il 3-D fosse senza occhiali.

H. F. MARGOLIS

A Trento, durante la proiezione del lungometraggio sulla spedizione austro-tedesca sul Nanga Parbat, il pubblico ha applaudito più volte a schermo acceso e alla fine del film con un'intensità insolita. Facciamo pure la tara alla presenza in sala di Herman Buhl, il protagonista dell'ardimentosa ascensione e all'entusiasmo leggermente sospetto di una parte degli spettatori, giunti per l'occasione da Bolzano (in Alto Adige sono ancora e più che mai all'ordine del giorno i fermenti nazionalistici); il fenomeno è pur sempre interessante.

Nanga Parbat 1953 di Hans Ertl è uno dei quattro documentari himalayani presentati nel corso della III Rassegna Internazionale Film di Montagna: è il più abile dei quattro, ha scene di impressionante suggestione spettacolare ma pecca per eccesso di astuzia specialmente nelle sequenze girate dopo la spedizione in cui si è cercato di ricostruire — con una certa presunzione e con una pesantezza tutta germanica — le fasi della conquista mancanti. Gli è stato assegnato il secondo premio — il "Rododendro d'argento" — ex aequo con *Victoire sur l'Annapurna* di Marcel Jhac che narra le drammatiche vicende della prima spedizione alpinistica che riuscì — per merito dei francesi Herzog e Lachenal — a superare gli 8000 m.

I due scalatori pagarono la vittoria con il congelamento dei piedi e delle mani, e l'ultima parte del film che descrive il loro ritorno legati al dorso degli "sherpas" o coricati su slitte è la più stupenda pagina di cinema alpinistico che abbiamo conosciuto.

Le preferenze della giuria sono andate a *L'assaut de l'Himalaya* di J. J. Languepin, una commossa cronaca di un'altra spedizione francese sul Nanga Devi. Narrativamente meno costruito degli altri due, il film di Languepin ci è parso il documentario che più di tutti ha saputo rievocare, con sobrietà di accenti, il significato di queste imprese alpinistiche, riuscendo ad evitare ogni forma di esaltazione eroica e di retorica. C'è, insomma, un accostamento più profondo alle ragioni autentiche dell'uomo; il senso della morte che ha colto due componenti della spedizione dona all'ultima parte del film una suggestione malinconica e insieme virile che ci rimarrà a lungo nella memoria.

È stata la presenza di questi film di innegabile valore documentario e storico (bisogna aggiungere uno svizzero, pure di ambiente hima-

layano, sul Dhaulagiri e un altro francese sul Aconcagua, nelle Ande) che ha fatto passare in terza fila — almeno ai fini della premiazione — l'unico fra tutti gli altri trentadue documentari presentati che raggiungesse valori poetici anche se in parte viziato da qualche compiacimento calligrafico. Alludiamo a *Il pane che non muore* di Piero Bona e Vincenzo Caruna che ha rievocato con commosso pudore e preziosa coerenza formale una poetica usanza valdostana.

Giunta al suo terzo anno di vita, la Rassegna di Trento può vantare eccellenti risultati, specialmente sotto l'aspetto organizzativo, risultati ottenuti in virtù di una solida e antica tradizione turistica ed ospitale. C'è ancora molto da fare: allargare, per esempio, il suo carattere internazionale alle nazioni orientali anche a costo di fare i conti con le interferenze governative (interferenze che, secondo quel che ci risulta, hanno già avuto luogo).

Inoltre la selezione dei documenti iscritti dovrebbe essere fatta con criteri ancor più rigorosi. Specialmente nel formato ridotto (che è, in fondo, o dovrebbe essere, lo scopo principale della Rassegna; e non sono numerose, d'altronde, le manifestazioni in grado di offrire un primo premio di un milione di lire) il livello medio dei film proiettati è stato contrassegnato da una sconsolante mediocrità.

Le nostre riserve non si riferiscono tanto alle qualità tecniche che, anzi, ci sono apparse superiori alle previsioni, quanto alla povertà di idee, al superficiale dilettantismo della maggior parte dei documentaristi italiani e stranieri che hanno preso parte alla Rassegna.

C'è ancora, da parte di troppi, una compiaciuta predisposizione alla bella immagine fine a se stessa, non c'è ancora un cosciente approfondimento dei problemi affrontati; troppo spesso si trascura l'uomo per perdersi in un futile vagheggiamento delle bellezze naturali o per inebriarsi di una enfatica retorica della montagna, frutto deteriore di un romanticismo di seconda mano.

Gli esiti più cospicui sono stati raggiunti nei documentari didattici: *La tecnica della sci militare*, realizzato dalla Sezione Cinefoto del nostro Esercito, e *Bergsteiger am Batter* (Germania) sono, per esempio, due esempi abbastanza significativi di quel che si può fare in questo settore.

MORANDO MORANDINI

(Sotto) Un'inquadratura di *Nanga Parbat 1953*, di Hans Ertl, il più abile dei quattro documentari himalayani presentati alla Rassegna di Trento.





QUARTA PARETE

VERGINE SOTTO IL TETTO QUANDO LA LUNA E' BLU

The Moon is Blue è come uno spumante di seconda categoria: molta schiuma e scarsa gradazione alcolica. Sono tre atti esili e abili, tutti sostenuti da un dialogo dalla tipica brillantezza all'americana (una tecnica che un tempo era appannaggio delle commedie francesi lievitata da un umorismo leggermente astratto, di schietta marca anglo-sassone) e imperniati sul bizzarro

(In alto) Luigi Cimara e Anna Maria Guarnieri (a sinistra) e Maggie McNamara e David Niven (a destra) rispettivamente nell'edizione teatrale italiana e nella versione cinematografica americana di *The Moon Is Blue*. (Sotto) La McNamara con William Holden nel film.



personaggio di una vergine di professione che ha la particolarità di dire le cose più sconvenienti nei momenti meno adatti.

Negli Stati Uniti i tre atti di Hugh F. Hebert hanno incontrato fin dal 1951 il favore del pubblico (si recitano ancora con successo in alcune grandi città di provincia) e ciò ha indotto l'anno scorso la United Artists a sfidare il Production Code della M.P.A.A. affidando l'incarico di portare sullo schermo la commedia al regista Otto Preminger. Nel copione, infatti, si trovano termini che la "pruderie" puritana del codice Hays considera inammissibili: vergine, verginità, sedurre, incinta, amante.

Il film fu girato in doppia edizione: una americana (che fu quella presentata anche in Italia) e una destinata al mercato tedesco con attori tedeschi. Nonostante il veto della M.P.A.A. e il boicottaggio della "League of Decency" (corredato da diverse manifestazioni di protesta organizzate da associazioni cattoliche) il film compì sul mercato americano un cammino regolare. Molto rumore per nulla, come spesso succede. La spregiudicatezza di *Quando la luna è blu* è tutta epidermica e si riduce, in fondo, a qualche elemento lessicale posto in bocca a un personaggio femminile di pura convenzione teatrale.

Non si scopre nulla di nuovo dicendo che siamo di fronte a un copione che, quando non sia sostenuto da una recitazione puntualissima, perde gran parte del proprio sapore. Lo dimostrava, d'altronde, il film tutto affidato alla spericolata bravura di un terzetto d'attori come Maggie McNamara, William Holden e David Niven cui si

contrapponeva — in un personaggio che nell'originale non compare in scena: la figlia di David Slater — il "sex-appeal" in visone di Dawn Addams.

Questa "occasione di peccato" — come l'ha definita il Card. Spellman — è stata portata sui palcoscenici italiani dalla compagnia di Luigi Cimara che ne ha curato la messinscena. Parlare di regia sarebbe eccessivo: il valente capocomico s'è limitato ad arredare con una certa cura precisa la scena principale (l'azione è divisa in sei quadri: due sul grattacielo e quattro nell'appartamento dell'architetto) e ad orchestrare — senza peraltro riuscirvi in modo ammirevole — il tempo delle entrate e delle uscite dei tre protagonisti.

Lo stesso Cimara ha dato vita a David Slater con l'abituale morbidezza recitativa ma con qualche eccessiva coloritura comica; di un personaggio che il Niven aveva costruito pezzo per pezzo con un procedimento raffinato da grande commediante, il Cimara ha fatto un dongiovanni brizzolato mediterraneo, in linea con tutta una tradizione scenica che ha i suoi illustri precedenti nel "vaudeville" francese. Anna Maria Guarnieri ha cercato di sopperire con la freschezza all'evidente mancanza di maturità espressiva; deve aver visto il film (se ne sente l'influsso specialmente nel taglio e nel colore dell'abito che indossa) ma non ha saputo raggiungere la calcolatissima spontaneità della McNamara che, fra l'altro, era aiutata nel suo compito da un fisico più "funzionale" del suo: quei tacchi altissimi che sostenevano un corpo piccolo, acerbo ma già inquietante.

Dei tre, chi ha maggiormente penetrato, a nostro avviso, l'umore della commedia è stato Enrico Maria Salerno che, pur staccandosi nettamente dalla linea recitativa di William Holden, ha saputo dosare con arguzia il proprio contributo mimico anche se ha fatto di Donald Gresham un personaggio troppo giovanile accentuando sproporzionatamente il divario d'età con David Slater (nel film il difetto era esattamente l'opposto). Goffa e improbabile la breve apparizione di Pier Vittorio Sessa nei panni del poliziotto, padre della terribile Patty O'Neill.

MORALDO IN CITTA'

di FEDERICO FELLINI, ENNIO FLAJANO e TULLIO PINELLI

III

XXII

Due ore dopo il cocktail è alla sua conclusione, gran parte degli invitati sono già andati via, la cameriera ha un gran da fare per ritrovare i mantelli e i pastrani, ammassati nella sua stanzetta.

Gattone non si è comportato molto bene. A parte che è ubriaco da non tenersi in piedi, ha attaccato discorso col cameriere del buffet e gli sta spiegando confusamente la lavorazione dello champagne. Per suffragare con l'esempio la sua teoria esige che si stappi un'altra bottiglia.

«Ma è la terza!» dice il cameriere.
«Scusa, amico ma a te che ti frega? Fai gli interessi della padrona? Qui siamo a un ricevimento letterario. Stappa».

E anche quando l'ultimo invitato è uscito, Gattone seguita i suoi discorsi, sempre lieti, da solo, sdraiato sul divano.

Ormai resta la parte più triste da portare a termine: sgombrare il buffet, riordinare le stanzette, vuotare i portacenere, ripescare i bicchieri sotto le poltrone. La cameriera, pressata dalla signora Contini, fa del suo meglio, ma è nervosa, prossima ad una crisi isterica. Borbotta, sposta rumorosamente le sedie.

Moraldo decide di aiutarla. Non ha nemmeno cominciato che la cameriera si lascia sfuggire di mano un vassoio, e i bicchieri vanno in frantumi.

«Accidenti!» — dice Moraldo, che s'è macchiato il vestito.

«Che è colpa mia?» — ribatte la cameriera.
«Non sto dicendo niente» — dice Moraldo.

La cameriera è alla sua crisi di nervi. «Io faccio quello che posso — urla — Perché allora non mi aiuta? Dopotutto è pagato anche lei!»

La signora Contini, richiamata dal chiasso, interviene, vuol sapere quello che è successo. Moraldo, a malincuore, racconta l'accaduto. La signora Contini diventa dura:

«Adesso ti metti a litigare anche con la cameriera!»

«Ma se non le ho detto niente!»

«Va bene, ma ricordati che a Lina ci tengo. E' brava, è fidata, non ruba».

E se ne va, solenne, a sentire l'altra campana, quella di Lina.

Moraldo è invaso dalla vergogna di sé stesso. Si guarda attorno, guarda il suo vestito nuovo, sente che ha toccato il fondo. I commenti degli invitati, il disprezzo della cameriera, persino il contegno di Gattone lo hanno distrutto, gli hanno fatto capire che cosa è realmente: un piccolo «macrò» casalingo, che deve chiedere i soldi per andare al cinema. Può continuare per molto tempo, finché la signora non si stufa di lui. E se fosse lui a stufarsi di tutto, ad andarsene. E' troppo pretendere che la strada per arrivare a qualcosa nella vita sia così comoda! Non è venuto a Roma per mettersi in casa con una signora che lo mantiene. Gattone, che dormicchia, sdraiato sul divano, è mille volte migliore di lui, anche se ha debiti, se salta i pasti, se dorme nei portoni.

Va a svegliare Gattone.

«Andiamo a spasso» gli dice.

«A spasso?»

«Andiamo a prendere un po' d'aria. Ci farà bene».

Se lo trascina alla porta. La signora Contini lo chiama e poiché c'è anche Gattone, gli dà del «lei»:

«Moraldò, lei torna subito, vero?»

«Sì, signora!» dice Moraldo.

Aperto la porta, scende le scale con Gattone, cercando di non farlo ruzzolare. Quando passa davanti al portone, Moraldo si ferma, fruga nelle tasche, trova le chiavi, le consegna al portiere:

«Ecco le ridia alla signora Contini. C'è una mia valigia, su, se la faccia dare, passerò a prenderla».

Ed esce sulla strada mentre il portiere, che finalmente ha capito, guarda le chiavi e sorride tra sé, perché avrà qualcosa da raccontare, finalmente agli inquilini.

SECONDA PARTE

XXIII

Nel periodo che segue, l'incessante gioco delle circostanze ha portato Moraldo ad avvicinare Eugenio Ricci. Gattone è sparito: una delle sue consuete misteriose sparizioni senza preavviso. Lang lavora in un'altra parte della città, e probabilmente seguita a frequentare la solita trattoria, ma è Moraldo che non ci va più, e a Roma basta cambiare trattoria o caffè per perdersi definitivamente di vista.

Ora Moraldo si è trasferito nell'orbita di Ricci: i caffè, le trattorie, i quartieri che Ricci batte o frequenta. E gli amici di Ricci, in quei caffè e in quelle trattorie: gente dalle scarpe consunte e dalle dita nere di nicotina, con l'unghia del mignolo smisuratamente lunga, i ciendoli portafortuna al polso o nei taschini e i colletti in genere

poco puliti malgrado le pretese di distinzione dell'abito; gente sempre in corsa, sempre con l'orecchio teso, tutta ammiccamenti, rapidi furtivi cenni d'intesa, rapide continue telefonate in tutti i telefoni pubblici: gente che si arrabatta per tutta la vita in mille affari inverosimili, sempre sperando nel «colpo di fortuna» che non viene mai.

Questa inesauribile capacità di lotta, questa ostinata volontà di sopravvivere a qualunque costo, hanno attirato Moraldo, forse più ancora che l'assoluto bisogno di guadagno, che lo assilla. Ricci lo ha associato ad uno dei suoi affari, ed ora lavorano insieme. E', tanto per cambiare, un affare assolutamente occasionale e quanto mai incerto: si tratta di smerciare alcune migliaia di copie di un'agenda edita da un Istituto di Beneficenza. Su ogni copia venduta, i due rivenditori hanno una percentuale, che si dividono in parti disuguali, ma giuste: un terzo a Moraldo due terzi a Ricci, il quale ci mette di suo anche la scassatissima topolino.

Ma lo smercio dell'agenda non è molto facile. Bisogna presentarsi nei negozi e negli uffici; bisogna saper vincere il sospetto e l'ostilità dei clienti; e molto sovente non ci si riesce. Ricci ha una faccia di bronzo e una lunga esperienza; Moraldo non ha né l'una né l'altra, e fa quello che può.

Al termine di una giornata stancantissima, Moraldo sta tentando di convincere all'acquisto il proprietario di un negozio di generi alimentari. Ripete per la centesima volta l'imbonimento, cercando di essere disinvolto e persuasivo; l'altro ascolta in silenzio, torvo. Entra un cliente, e il padrone si volge a servirlo, senza dire a Moraldo né sì né no. Mormora soltanto tra i denti un «Mo' vengo», che Moraldo interpreta favorevolmente. E aspetta, paziente. Quando il cliente esce, torna alla carica, con il sorriso sulle labbra; l'uomo gli lascia ripetere gli innumerevoli vantaggi dell'agenda, poi, aggressivo, sfottente, esclama:

«Ma che vuoi?...»

Moraldo capisce che non è il caso di insistere ed esce in strada senza aggiungere altro.

E' sera. Ricci sta già attendendo Moraldo accanto alla topolino stracarica di agende, alcune cantonate più in su. Moraldo lo raggiunge lemme lemme. Ai due basta guardarsi in faccia per capire che le cose non sono andate molto bene. Moraldo è stanco e avvilito, Ricci non fa commenti, nemmeno dentro di sé: ha conosciuto ben altre traversie!

In piedi sulla cantonata, fanno i conti del giorno: tanto a te, tanto a me; e arrivederci a domani.

«Domani — dice Ricci — si prova in un altro quartiere; questo è un quartiere schifoso, in quell'altra zona c'è più commercio, la gente è più trattabile, riusciranno a piazzare almeno un centinaio di copie.

XXIV

E la topolino parte e si allontana con fragore di ferramenta. Moraldo rimane solo, con poche centinaia di lire in tasca. A quest'ora, quando le insegne luminose s'accendono dappertutto e la folla si fa più fitta e più frettolosa, Moraldo sente più pesante la sua solitudine. E la sua povertà, le facce della gente gli sembrano ostili estranee; quasi gli danno un senso di sgomento e di paura.

Cammina adagio, a caso, da una strada all'altra; si sente sperduto e triste. Non vede niente, nel suo futuro; e lo scoramento lo invade.

Finalmente si decide ed entra in una pizzeria. Malgrado tutto ha fame. Siede ad un tavolino ed ordina dei supplì e un quarto di vino; le sue finanze non gli permettono altri lussi. E' una pizzeria in cui non è mai stato, in un quartiere che gli è quasi sconosciuto; intorno a sé, non ha che volti estranei. Il ronzio di tutte quelle voci gli dà una specie di stordimento. Ma all'improvviso, fra tutte quelle facce ignote, un volto non ignoto appare a Moraldo. Da un tavolino una ragazza gli

Da I vitelloni: Moraldo (Franco Interlenghi) prima della sua partenza per la città.



sta sorridendo e gli rivolge un cenno di saluto. Moraldo la riconosce le sorride a sua volta: è la ragazza che ha conosciuto mentre si affannava a dipingere la vetrina. Ora sta in compagnia di una amica e di due giovanotti; sembrano colleghi di ufficio che abbiano deciso di passare mezz'ora in pizzeria prima di rincasare. Dopo quel saluto, la ragazza non si occupa più di Moraldo fino al momento di uscire: quando gli passa davanti con il gruppo degli amici, di nuovo gli sorride. E Moraldo resta definitivamente solo.

Paga ed esce a sua volta. Ora non sa proprio più dove andare e cosa fare. Non gli resta che la prospettiva di uno squalido e solitario vagabondaggio per la città notturna, aspettando che il sonno lo costringa a rinchiusersi nella sua cameretta d'affitto.

Moraldo si avvia lentamente, ciondolando, lungo le vetrine ormai spente da un pezzo. Forse sta pensando con una involontaria nostalgia alla sua casa, alle serate con gli amici della cittadina di provincia.

Ma ad un tratto, presso la fermata di un filobus, rivede la ragazza. Ora è sola; se ne sta ferma, con lo sguardo nel vuoto, aspettando che il filobus arrivi. Non si è ancora accorta della presenza di Moraldo. Moraldo la chiama:

«Signorina... Buonasera...»

La ragazza si volta; ha lo stesso moto di lieta sorpresa che ha avuto Moraldo nel vedere lei.

«E' rimasta sola?»

«Sì, andavo a casa. E lei?»

«Anch'io...»

Essi si parlano con improvvisa naturalezza, come se fossero vecchi amici: «Abita da queste parti?»

«No, sto in Frati; mi sono trovato qui per combinazione. E lei?»

«Oh, io abito lontano, verso piazza Bologna. E' molto scomodo per l'ufficio, ma pazienza...»

«Lavora in un ufficio?»

«Sono impiegata qui, da Necchi. Mi seccava chiedere sempre i soldi a mio padre. Almeno il cinematografo posso pagarmelo da me. E lei, cosa fa?... Dipinge sempre le vetrine?»

La ragazza ride; anche Moraldo ride, ma si sente diventare rosso. Non tanto per la storia delle vetrine, quanto per la necessità di dare spiegazioni sul suo lavoro attuale. Si tiene sulle generali; e mente. Dice che ha un'ottima occupazione, una rappresentanza importante. Evidentemente ci tiene a non sfigurare, con quella ragazza, di cui, a proposito, non sa nemmeno il nome.

«Come si chiama, lei?»

«Andreina. E lei?»

«Moraldo...»

Sono tutti e due un po' eccitati. Nel giro di pochi minuti, hanno saputo tutto l'uno dell'altro. Quella solitudine che pesava loro addosso, in mezzo alla città notturna, sta ora diventando graziosa. La prospettiva di rincasare, a quell'ora, sembra adesso a tutti e due semplicemente assurda:

«Perché non andiamo al cinematografo?» propone all'improvviso Moraldo.

La ragazza accetta subito, con gioia. Ma sì, perché no? Basta un colpo di telefono a casa, per mettere tranquilli papà e mamma... E intanto Moraldo compra un giornale, esamina rapidamente la pagina degli spettacoli, sceglie, propone... Si mettono d'accordo con facilità. Si sorridono. La serata che si annunciava tetra e grigia, tutta malinconie e scoramenti, è diventata di colpo eccitante, gioiosa, allegra. Intorno, la folla non è più minacciosa; le insegne luminose, nelle vie, non sono più ossessive.

Moraldo prende il braccio di Andreina; e se ne vanno insieme, di buon passo, chiacchierando senza interruzione, tra la gente...

Un monsignore, un industriale, un commendatore: Moraldo ha tirato fuori i vecchi indirizzi, le vecchie raccomandazioni fornitigli da suo padre, e si è deciso a farne uso. Si mette risolutamente in campagna per trovare un lavoro serio. Basta con le avventure, basta anche con la povertà cronica, che impedisce ogni iniziativa, e taglia le gambe ad ogni speranza.

Il monsignore lo ha ricevuto, nel suo appartamento della vecchia Roma, gli ha offerto cortesemente il caffè, si è informato con cautela dei suoi principi e delle sue attività, gli ha lasciato sperare vagamente qualche cosa. L'industriale gli ha fatto dire di ripassare. Il commendatore è stato il più espansivo; lo ha addirittura invitato a cena, una sera. Invito provvidenziale, perché nemmeno a farlo apposta da qualche giorno i pranzi di Moraldo si sono ridotti a poco più di un simbolo. Lasciate le agende incollocabili, Ricci si è dedicato ad una partita di mutande per signora, poi ad uno stock di carta-carbone; adesso è sparito, anche lui, per una giro in provincia.

Senonché, Moraldo, quella sera, si attarda con Andreina; poi si accorge di aver dimenticato l'indirizzo esatto del commendatore, e girovaga a lungo per strade sconosciute, suonando anche ad un appartamento di tsaren. Finalmente, carico di ansietà e di fame nera, è riuscito a giungere in porto; ma tanto tardi, che il commendatore e la sua famiglia hanno già quasi finito di cenare.

Per salvare la faccia, Moraldo è costretto a dire di aver già cenato: aveva capito — dice — di essere stato invitato per dopo cena:

«Almeno, prenderà con noi il caffè!» esclama il commendatore; e torna a tavola. Nel salotto elegante e confortevole, aleggiano i profumi dei cibi; si sente rumore di piatti e di stoviglie, e Moraldo beve il caffè a digiuno. Meno male che il commendatore sembra interessarsi seriamente di lui.

«Lasci fare a me. Ci penso io. I giovani che

hanno buona volontà vanno aiutati». E si annota l'indirizzo di Moraldo.

Il fatto è che qualche cosa di nuovo sta succedendo nella vita di Moraldo; e l'insusata energia con cui si dà da fare ne è una prova.

La novità è Andreina. Da quella prima volta, ha continuato a trovarsi con lei quasi ogni sera. La passeggiata serale con Andreina è diventata, senza che quasi egli se ne sia reso conto, una abitudine. Andreina è fresca, vivace, serena; appartiene ad una famiglia agiata — il padre è agente di assicurazioni — e tutto in lei lo rivela; una certa sicurezza innata, un equilibrato buonsenso, un ottimismo senza grossi problemi. Esattamente quello che manca a Moraldo.

In principio Moraldo ha trovato naturalissimo alternare gli incontri con Andreina, a quelli con qualche altra ragazza: la solita cassiera di bar, o commessa di negozio, avvicinate per caso; poi, un po' alla volta, anche questo gli ha dato fastidio, e Andreina, senza saperlo, è rimasta l'unica padrona del campo.

E un giorno, finalmente, essa sale nella camera di Moraldo e diventa la sua amante; con naturalezza, senza chiederle niente, come se fosse una cosa sottintesa da lungo tempo.

XXVI

Distes sul letto, Moraldo ascolta vagamente l'incessante chiacchierio di Andreina che termina di rivestirsi. La loro relazione dura ormai da quasi un mese, e Andreina, nella stanza di Moraldo, si sente come in casa propria. A Moraldo piace restare così a guardare la sua ragazza che si muove per la stanza, riordinando le cose e gli abiti di lei; è una bella ragazza, Andreina, e si sta volentieri con lei. I suoi discorsi, Moraldo non riesce mai a seguirli per intero; essa parla a lungo dei suoi colleghi di ufficio — che Moraldo non conosce —; delle sue amiche — che Moraldo non conosce —; dei suoi parenti — che Moraldo non conosce; e ne parla dettagliatamente, come se Moraldo li conoscesse benissimo e fosse ansioso di sapere tutto ciò che li riguarda.

I suoi apprezzamenti e i suoi commenti, fanno a volte, sorridere Moraldo; ma sono sorrisi di tenerezza, per il solido buonsenso che esprimono. E la voce di lei è gradevole da ascoltare.

Questa sera tuttavia Moraldo prova all'improvviso il desiderio di rivedere i suoi vecchi amici: Gattone, Lang... Non ne ha più saputo niente da un sacco di tempo. Se andasse a cercarli nella solita trattoria? E se portasse con sé Andreina... Per un attimo il pensiero di mettere Andreina a contatto con quel suo mondo di prima gli dà un senso di disagio; ma subito lo supera. Ormai, tanto, la proposta è stata fatta, e Andreina l'ha accettata con allegria, come accetta sempre tutte le cose improvvisate.

Il solito colpo di telefono a casa:

«... andate pure a tavola, io arriverò tardi... Ho un lavoro straordinario; prenderò qualcosa in pizzeria prima di rincasare... Buona notte...»

E sulle ali della piccola bugia, i due se ne vanno sottobraccio, lietamente, incontro alla loro serata.

XXVII

In trattoria non trovano che Lang. Se ne sta seduto da solo ad un tavolo e saluta Moraldo come se lo avesse visto il giorno prima. Moraldo gli presenta Andreina.

«La mia fidanzata» dice, dopo una leggera esitazione.

Evidentemente Lang ha un concetto molto elastico della parola «fidanzata» perché non si scompone, non chiede spiegazioni, non fa rallegramenti, e si rivolge ad Andreina dandole senz'altro del tu. Andreina rimane un po' perplessa. Tanto più che Lang si mette a parlare nel suo solito linguaggio senza metafora, abbordando a tutta velocità gli argomenti più scabrosi.

Tutto questo sembrava naturalissimo, in passato, a Moraldo; ma ora incomincia a sentirsi a disagio. Cerca di sviare il discorso. Chiede notizie di Gattone. Peggio che andar di notte.

«Sì, è di nuovo qui. Ogni tanto capita. Sai cosa aveva fatto, quel porco?... Aveva tagliato la corda con una bambina di sedici anni. Fresca, certe tette... Io non so che cosa si fosse ficcata in testa quella mignottella, a mettersi con Gattone... A momenti finivano dentro tutti e due...»

Moraldo si agita nella sedia, lanciando una rapida occhiata in tralice ad Andreina, che mangia fingendo di non rilevare. Intanto Lang, volubilmente, è già passato ad altro. Srotola un ampio foglio di carta, esibisce un ritratto sbizzato alla brava:

«E' Salomons... il calciatore... Viene quasi tutte le sere qui... L'ho copiato senza che se ne accorgesse... Questa sera lo finisco e glielo rifilo, così d'ora in poi di soldi qui, al padrone... Sono due mesi che non vede una lira...»

Da questo momento Andreina prova uno strano disagio ogni volta che deve dare un ordine al cameriere, come se temesse di essere ritenuta una complice di Lang.

Ma intanto la porta si è spalancata rumorosamente e Gattone ha fatto il suo ingresso. Avanza nel locale a passo militaresco, con il lurido impermeabile aperto e svolazzante, rosso in volto come un gambero, arrotondo le erre a voce altissima. Lo segue una ragazza alta un paio di metri, magra, biondastra, sciaguratissima. I saluti

di Gattone sono clamorosi e pieni di effusione. Abbraccia Moraldo, si china a baciare cavallerescamente la mano ad Andreina e le indirizza un complimento di fattura mondano-letteraria, argutamente. Poi presenta la perticonia:

«La piccola Hilde...»

E la fa sedere, avvicinandole la sedia e aiutandola a togliersi il cappottino, come fosse una gran dama:

«Piacere» — dice la biondona con un funebre accento teutonico; e incomincia subito a ingozzarsi di pane, senza aggiungere parola per molto tempo.

Gattone è palesemente brillo; puzza di vino lontano un miglio; ma sostiene con dignità la bevuta. Ordina un litro; poi un altro litro; mangia con avidità, commentando, al solito, i cibi nel suo gergo salgariano:

«Ottimo questo pollo; ma nettamente inferiore alla carne dell'iguana... Taverniere d'inferno, un altro litro...». E se qualcosa non gli va, batte i pugni sulla tavola, e grida in tono melodrammatico:

«Perdì! voi non sapete servire i gentiluomini... Gli scozzoni di stalla sono i vostri clienti, perdì!».

Tutti si voltano a guardarlo, stupiti, e un po' preoccupati; e Andreina diventa rossa, e desidera di sparire.

Gli altri commensali non battono ciglio. La piccola Hilde mastica in continuità, senza parlare, inghiottendo quantità inverosimili di cibo:

«Mangia, cara, mangia!» la esorta Gattone a tratti; ma la raccomandazione è superfluo. Lange, per parte sua, è tutto occupato a terminare il ritratto del divo del pallone, che è entrato da qualche tempo nel locale, circondato da tutta la sua corte di sportivi.

E intanto Gattone racconta la sua avventura con «la piccola Lauretta», la sedicenne, alternando i particolari intimi con le notizie meno appetitose sulla propria salute:

«Suo padre è un cretino — (dice del padre della minore) — si è rifiutato di comprenderci. Voleva denunciarmi. A me! e sghignazza, con il volto purpureo atteggiato ad una smorfia satiresca. Ho dovuto salvarmi. Mi sono rifugiato in Algeria». Come e con quali mezzi abbia potuto arrivare fino in Algeria, non lo dice:

«Paese schifoso, l'Algeria. Diarree continue. Ho scritto delle bellissime liriche, forse adesso me le pubblicano».

E si versa ancora da bere. La piccola Hilde, con gli occhi appannati mastica ancora stancamente qualcosa; fissa con ostinazione Andreina, senza parlare. Alla fine, con il suo spaventoso gergo italo-tedesco, le dice:

«Ti voglio presentare al mio vecchio. Molto buono. Molti soldi...».

E intanto Lange si alza, ammiccava verso Moraldo e si dirige, ciondolando neglentemente, verso la tavola degli sportivi. Si presenta, esibisce il ritratto. I ragazzoni lo guardano con sospetto, se lo passano uno con l'altro, qualcuno si permette un motto di spirito. Il campione lo contempla a lungo, finalmente capisce:

«Sono io!...» esclama con un misto di sorpresa e di gioia infantile. Lange si rischiarà; cerca di mettere in rilievo le doti artistiche della sua opera. L'altro annuisce gravemente, e le speranze di Lange aumentano.

Infine il campione mette mano alla tasca. Anche il padrone del locale, da lontano, segue gli avvenimenti con comprensibile ansia. Il divo della palla estrae la stilografica e con una calligrafia malcerta, simile a quella di un allievo delle elementari, scrive in calce al ritratto: «Cordialmente, il vostro Salomons».

Poi tende il foglio a Lange, con un ampio sorriso protettivo; e ricomincia a mangiare...

XXVIII

Poco dopo, per strada, tra Andreina e Moraldo succede la prima lite. Appena terminato il pranzo Andreina si è alzata e ha voluto tornare a casa. Lange le ha, a modo di saluto, dato un pizzicotto, Gattone, ormai completamente ubriaco, ha cercato di ripetere il baciamano tenendosi a stento in piedi e la piccola Hilde, che evidentemente l'ha scambiata per una «collega», le ha dato il suo indirizzo «dalle parti del Colosseo». Per qualche tempo Andreina ha camminato in silenzio, senza dare il braccio a Moraldo; e Moraldo a sua volta è stato ben zitto. Un profondo disagio, misto ad un confuso senso di rancore, non sa bene se verso se stesso o verso gli altri, gli agita l'animo.

Infine Andreina si sforza di sorridere: un sorriso malcerto, che nasconde malamente il suo profondo disorientamento.

«E' stato bello...» dice a mezza voce. «Sono simpatici, i tuoi amici».

Moraldo si aspettava tutt'altro. Questo pietoso tentativo di Andreina di «adeguarsi» al suo vecchio ambiente, lo tocca nel vivo.

«No», dice quasi bruscamente. «Lo so, che non ti sono piaciuti. Mi sono trovato male anch'io».

«Perché?» insiste Andreina, ma più debolmente. «Poveretti...».

E per un poco tacciono entrambi.

Poi Andreina prende il braccio di Moraldo e lo stringe, quasi raccomandandogli, con un oscuro senso di comprensione.

«Ma tu non sei come loro, vero?...» chiede a mezza voce.

«Non lo so», risponde Moraldo dopo un attimo, sinceramente.

«Non lo sai?» insiste stupita Andreina.

(continua)

Quindici giorni



I FILM - I CORTOMETRAGGI - LA MUSICA

MISCELLANEA

IL MOSTRO DELLA VIA MORGUE (*The Phantom of the Rue Morgue*, 1954) diretto da Roy Del Ruth quasi sicuramente avrebbe potuto costituire uno degli esempi più efficaci di cinema tridimensionale se ragioni contingenti e di carattere economico non avessero indotto i noleggiatori italiani a presentare l'opera nell'edizione "piatta". Il film, come del resto il precedente *La maschera di cera* (*House of Wax*, 1953) realizzato dalla stessa casa produttrice, era stato impostato con un certo ingegno e taluni colpi ad effetto non erano frutto, come comunemente accade in simili produzioni, di intenzioni puramente mercantili, ma avevano, nell'economia del racconto, una loro giustificata ragione di essere. Svilata nelle sue possibilità emotive l'opera di Del Ruth deve quindi raccomandarsi esclusivamente alla stesura del racconto che, se pure ispirato ad uno dei testi più acuti di Edgar Allan Poe, si sostiene solo nella prima parte, ché, la seconda cede invece in maniera quanto mai decisa.

Va precisato che la storia dell'autore americano, che risale alla prima metà dell'ottocento (venne infatti pubblicata per la prima volta nel 1841 sul "Graham's Magazine" e successivamente a Filadelfia nel 1843) e che è tutt'ora da considerarsi tra i classici della letteratura gialla, è stata completamente alterata dai riduttori i quali, riproducendone solo in piccolissima parte la limpida analisi psicologica, hanno sfruttato più che altro il motivo originale piegandolo poi alle necessità del box-office. E' successo così che il delitto immaginato da Poe si è moltiplicato in una serie di crimini brutali, mentre sono stati inventati di sana pianta, oltre all'inevitabile roman-zetto d'amore del maggiore indiziato, tutti i personaggi ed anche lo stesso colpevole. Non sono rimasti che l'orango ed il suo padrone, un marinaio che aveva acquistato lo scimmione a Borneo e lo aveva poi portato in Francia, ma anche la loro avventura è stata interamente contraffatta. Per i risultati della prima parte, accanto al regista, vanno ricordati l'operatore Peverell Marley (lo stesso che lavorò in *La maschera di cera*) e lo scenografo Bertram Tuttle il quale ha dato a vedere un gusto ambientale singolarmente efficace. Si noti, ad esempio, la ricostruzione del tabarin delle scene iniziali, in cui l'atmosfera fumosa ed al tempo stesso vivace viene suggerita da certe tonalità azzurrine che smorzano le tinte vivide dei costumi e, di seguito, l'improvvisa discesa dei palloncini colorati che, ravvivando di colpo l'ambiente, ci preparano all'emozionante numero centrale dello spettacolo, quello del lanciatore di coltelli, numero che, date le attuali condizioni della copia italiana, non ha più alcuna ragione d'essere. Per altro verso si possono ancora ricordare le ricostruzioni degli ambienti della Sûreté e della via Morgue, accurate e caratterizzate con gusto sicuro.

Una analoga manomissione, cioè passaggio dal 3D alla edizione piatta, è stata subito da IL SUO ONORE GRIDAVA VENDETTA (*Gun Fury*, 1953) di Raoul Walsh, ma il danno in questo caso non è in fondo rilevabile ché l'opera la si ricorda più per

il nome del regista, altre volte meritevole, che per meriti propri. Il tridimensionale poteva forse offrire al racconto occasioni per una maggiore emotività, ma la struttura si rivela quanto mai debole ed in più punti del tutto improbabile. Il finale (è la storia di una ragazza, fidanzata con un ufficiale nordista, la quale viene rapita da una banda di sudisti che si sono dati al brigantaggio), obbligatoriamente lieto, ripete l'ennesimo pestaggio sulle rocce, così come il resto del racconto ripercorre tutti i luoghi comuni cari a questo genere. Sullo stesso piano di mediocrità, pur se la confezione esteriore rivela i segni di un mestiere ormai affermato, può essere posta un'altra opera dello stesso Walsh: LE GIUBBE ROSSE DEL SASKACHEWAN (*Saskatchewan*, 1954). E' nuovamente di scena, sia pure indirettamente, l'ormai famoso massacro nel quale persero la vita Custer ed i suoi uomini del 7° Cavalleggeri. Il film racconta infatti le imprese dei Sioux che, inorgogliti per la grande vittoria, sconfinarono in Canada e tentarono di far sollevare le altre tribù indiane. Se si esclude un certo respiro, derivante dal fatto che la quasi totalità delle riprese è in esterni e che il colore ha abilmente sottolineato l'insolito paesaggio, nessun altro fattore merita cenno, neppure il contrasto, per la verità solamente in parte abbozzato, tra l'ufficiale delle "giubbe rosse" e lo sceriffo americano i quali, nel trattare con gli indiani, partono da posizioni evidentemente opposte.

Un'opera di maggiore interesse, s'intende su di un piano puramente esteriore, è LA MORSA D'ACCIAIO (*The Steel Trap*, 1952) scritta e diretta da Andrew Stone. Questo regista, che in seguito ebbe a cimentarsi con un racconto per molti lati simile come impostazione (*Assassinio premeditato - A Blueprint for Murder*, 1953) confermando la sua singolare predilezione per le atmosfere angosciose e per le azioni condotte col fiato in gola, ha rivelato, nella prima parte del film un'abile e puntigliosa scrittura. Si tratta della meticolosa preparazione di un grosso furto ai danni di una banca di Chicago organizzato dal suo stesso vice-direttore. Questi, un buon borghese sposato e padre di una bimbetta, dopo aver inutilmente cercato di resistere alla tentazione del denaro, cede e decide di mettere in atto il suo piano un venerdì sera, in modo tale da poter disporre di due giorni di tempo prima che la polizia possa mettersi sulle sue tracce. Un week-end tutto particolare, passato nell'attesa angosciata di un espatio che si rivela sempre più rischioso ad essere messo in atto. La seconda parte del film (la moglie frattanto, scoperta la verità, abbandona il marito e torna a casa mentre questi, preso da rimorso, decide di rimettere il malloppo al suo posto, appena in tempo) non riesce assolutamente a sostenere il ritmo della prima per cui, venendo a mancare quella tensione e quel clima affannoso sui quali la regia aveva puntato con una certa

abilità non disgiunta da un mestiere abbastanza agile, il resto del racconto si dipana in maniera del tutto usuale, non escluso, ovviamente, il finale di circostanza conforme alle regole hollywoodiane.

LA MAGNIFICA PREDA (*River of No Return*, 1954) diretto da Otto Preminger, a parte la presenza del cinemascope e sopra tutto di Marilyn Monroe, è opera di limitatissime possibilità, nonostante tutti gli "imprevisti" che gli sceneggiatori hanno escogitato per dare maggior vivacità al racconto. Ché si tratta di mezzi ormai largamente abusati per cui simili imprevisti, una volta impostato il gioco, divengono dei poveri e banali ripieghi utili a coprire pietosamente l'assoluta inconsistenza del racconto. Un agricoltore viene depredato da un baro del fucile e del cavallo, uniche sue chances di difesa contro gli indiani. Per vendicarsi egli carica allora su di una zattera il suo ragazzone e l'amante del giocatore — che era rimasta presso di lui — tentando di raggiungere il ladro in città. Per i tre inizia allora la serie delle peripezie, tutte egualmente e facilmente prevedibili: gli attacchi infruttuosi degli indiani, le insidie di un fiume rischioso a navigarsi, gli incontri con gente pronta a tutto, infine l'idillio tra i due nonostante le rapide, i gorghi e gli scogli a pelo d'acqua. L'uso del cinemascope è abbastanza appropriato e ciò è del tutto ovvio quando si consideri che il film, per la massima parte, si svolge in esterni e sfrutta i suggestivi paesaggi di una regione pressoché vergine. Non si tratta evidentemente di un uso funzionale, ma esclusivamente di un fatto spettacolare seppure di gradevole effetto. La presenza della Monroe, prescindendo dalla indiscutibile carica sexy che assegna al racconto, appare del tutto gratuita e non solamente perché essa recita esclusivamente con le forme procaci, ma più ancora perché gli sceneggiatori, ossequianti alle rigorose prescrizioni del Codice, non hanno avuta la possibilità di trattare a fondo il personaggio affidatole e si sono pertanto limitati ad alcune definizioni puramente verbali, riservandosi come naturale la possibilità di una redenzione finale non disgiunta da un improvviso slancio materno della ragazza verso il figlio dell'agricoltore. Non è il caso di menzionare il suono stereofonico, né tanto meno di parlare di un suo uso ragionato, ché tutto si risolve in improvvisi boati che squassano la sala ogni qual volta la zattera si trova in difficoltà durante il lungo cammino.

Tra i falsi più grossolani che il cinema abbia avuta la presunzione di presentare sugli schermi questo UN'AMERICANA NELLA CASBAH (*Algiers*, 1938) diretto da John Cromwell detiene senza dubbio uno dei primissimi posti in classifica. Da poco tempo era stato presentato in Francia il bandito della Casbah (*Pépé-le-Moko*, 1936) di Julien Duvivier e già i solerti produttori americani avevano la bella pensata di rifare, ed il termine va inteso letteralmente, l'opera del regista francese introducendo però alcune penosissime varianti

atte a convalidare, almeno in parte, certe contraffazioni: ad esempio la nuova nazionalità della protagonista che, divenuta americana, doveva in qualche modo giustificare il suo interesse per Parigi, ché altrimenti il suo incontro con Pepé sarebbe risultato del tutto ingiustificato da un punto di vista psicologico. Naturalmente il finale variato (nell'edizione americana Pepé viene ucciso dai poliziotti mentr'egli, ammanettato, si lancia a rincorrere il piroscampo sul quale è imbarcata Gaby) è dovuto a ragioni di ben altra natura, ché il rigido Codice americano non avrebbe certo permesso un suicidio quale conclusione del racconto. Svilto in tal modo il motivo centrale dell'opera di Duvivier e snaturate le ragioni d'essere della stessa, la "copia" hollywoodiana si raccomanda solamente quale clamoroso esempio della "deliziosa stupidità" americana che, per dare maggiore autenticità al suo prodotto ha voluto anche doppiare fisicamente gli attori. (Ricordiamo al lettore che nel 1948 gli americani rifecevano nuovamente l'opera di Duvivier con minor scrupoli di riproduzione, ma con risultati ancor più grotteschi: *Casbah* di John Berry, interpretato da Yvonne de Carlo e Tony Martin).

Il metro con cui è stata concepita una simile traslazione è presso a poco questo: Gabin è francese, quindi lo si sostituisca con un attore francese che risieda in America; la Balin è bruna ed europea, quindi si cerchi un'altra europea altrettanto bruna. Quali risultati abbia dato una ricerca a tal punto "oculata" si può facilmente presumere quando si pensi che gli attori prescelti per il doppiaggio fisico sono stati Charles Boyer e Hedy Lamarr. Non si dica poi dei comprimari, ché la sostituzione di Charpin (la spia Régis) con il grasso Gene Lockhart, al massimo adatto per figure di *vilain*, risolve ogni dubbio. Se non fosse impietoso vorremmo ancora dire dei brani di dialogo che James Cain (lo scrittore statunitense e non un suo omonimo) ha voluto incastrare in quello originale di Henri Jeanson, mantenuto per la maggior parte. Basti un esempio: nella scena in cui Régis, terrorizzato dagli uomini di Pepé, è in attesa che ritorni Pierre, uno della banda esce in questa testuale battuta: "*risparmialo, altrimenti non arriva al secondo round*".

Vincente Minnelli, che si era fatto apprezzare recentemente per alcuni brani del suo *Spettacolo di varietà* (*The Band Wagon*, 1953), ha lasciato temporaneamente i suoi motivi preferiti per consegnarci un film che, in molti brani, sembra volersi rifare a quel filone della commedia cinematografica americana che già largo consenso di pubblico ebbe a raccogliere negli anni dell'anteguerra. 12 METRI D'AMORE (*The Long, Long Trailer*, 1954), pur mostrando in più punti la sostanziale pochezza della sua struttura, è infatti opera di un certo gusto che, a tratti, mostra anche di saper ironizzare piacevolmente sulle disavventure che possono capitare a due sposi, e neocampeggiatori, in viaggio di nozze. Il centro dell'azione consiste infatti negli intoppi che una enorme *roulotte*, che misura appunto 12 metri, può provocare nel corso di un lungo viaggio attraverso l'America e nelle conseguenze che una traversata siffatta può suscitare in un *ménage* fresco di pochi giorni. Superfluo accennare a tut-



Baci stile Hollywood: (sopra) Joseph Cotten e Teresa Wright in *La morsa d'acciaio* e (nella grande foto di pag. 659) Marilyn Monroe e Robert Mitchum in *La magnifica preda*.

ti i contrattempi che intervengono a movimentare l'azione; essi possono intuirsi facilmente e possono anche considerarsi scontati pur se, a nostro ricordo, è la prima volta che un film viene interamente dedicato ad un simile argomento. Tra i brani più efficaci vogliamo ricordare quello in cui Lucille Ball (la sposina) prepara il pranzo nella *roulotte* mentre Desi Arnaz (il marito), preso da una improvvisa gioia di vivere, accelera sempre più l'andatura della carovana familiare sino a che del pranzo non rimane più alcuna traccia, ché i sussulti e le sbandate hanno mandato tutto per aria, provviste e sposa comprese. Il pezzo (ci ha ricordato quello in certo modo analogo che Preston Sturges aveva inserito nella prima parte del suo *I dimenticati* (*Sullivan's Travels*, 1941), brano altrettanto gustoso e parodistico) è stato contrappuntato abilmente dal commento musicale di Adolph Deutsch il quale, servendosi del motivo di una vecchia canzone (*La Cucaracha*), ha saputo ottenere effetti sapientemente veridici ed invero apprezzabili. Di altro ben poco se non le tonalità di un morbido *ansco-color* il cui merito principale è quello di assegnare al paesaggio quel *cliché* peculiare alle plaudenti pubblicazioni edita dal Touring Club Americano.

Con TEODORA diretto da Riccardo Fredda il cinema italiano ritorna indietro negli anni. Una quarantina presso a poco, tanti ne sono necessari per risalire ai mastodontici *Quo Vadis?* (1913), *Giulio Cesare* (1914) e *Fabiola* (1918), tutti diretti da Enrico Guazzoni, o all'ancor più "grosso" *Cabiria* (1914) di Piero Fosco. Le ragioni di questo "ripensamento" (si tenga pre-

sente che il caso di *Teodora* non è assolutamente isolato, ma fa parte di un piano produttivo che sembra aver attecchito profondamente presso i nostri produttori: già si annuncia un *Attila* e forse anche il rifacimento di *Cabiria*) non sono per nulla chiare, ché, e vogliamo sperarlo, i nostri *producers* non penseranno certo di mantenere il prestigio conquistato sui mercati stranieri con simili "pizze", né, tanto meno, vorranno illudersi di poter far concorrenza agli studi californiani i quali, se non altro, dispongono di una schiera d'attori che, per quanto modesti possano essere, confrontati con quelli di *Teodora*, ad esempio, sembrano di ben alto livello. Quindi nessuna valida giustificazione, almeno in apparenza, per sostenere questa irritante pochezza che al cattivo gusto piacentiniano delle scenografie e degli arredamenti unisce l'assoluta inadeguatezza di un cast inesistente e la sciattezza di un dialogo idiota e stucchevole. (1)

VICE

(1) Per *Il grande gioco* (*Le grand jeu*, 1954) di Robert Siodmak, v. "Cinema" n. s. n. 132 (Cannes 1954); per *L'ammutinamento del Caine* (*The Caine Mutiny*, 1954) di Edward Dmytryk, v. "Cinema" t. s. n. 141 (Venezia 1954); per *La carovana del Luna Park* (*The Carnival Story*, 1953) di Kurt Neumann, v. "Cinema" t. s. n. 138 (Locarno 1954).

IL MOSTRO DELLA VIA MORGUE (*The Phantom of the Rue Morgue*) - regia: Roy Del Ruth - soggetto: da "I delitti della Via Morgue" di Edgar Allan Poe - sceneggiatura: Harold Medford, James R. Webb - fotografia (warnercolor 3D): J. Peverell Marley - musica: David Buttolph - scenografia: Bertram Tuttle - costumi: Moss Mabry - interpreti: Karl Malden, Claude Dauphin, Patricia Medina, Steve Forrest, Allyn McLerie, Veola Vonn, Dolores Dorn, Anthony Caruso, i "Flying Zaccinins" - produttore: Henry Blanke - produzione: Warner Broth., 1954.

IL SUO ONORE GRIDAVA VENDETTA (Gun Fury) - regia: Raoul Walsh - soggetto: dal racconto "Ten Against Caesar" di Kathleen, George e Robert Granger - sceneggiatura: Irving Wallace, Roy Huggins - fotografia (technicolor 3D): Lester H. White - musica: Mischa Bakaleinikoff - scenografia: Ross Bellah - interpreti: Rock Hudson, Donna Reed, Phil Carey, Roberta Haynes, Leo Gordon, Lee Marvin, Neville Brand, Ray Thomas, Robert Herron - produttore: Lewis J. Rachmil - produzione: Columbia, 1953.

LE GIUBBE ROSSE DEL SASKACHEWAN (Saskatchewan) - regia: Raoul Walsh - soggetto e sceneggiatura: Gil Doud - fotografia (technicolor): Russell Mett - musica: Frank Skinner - scenografia: Bernard Hertzbrun - interpreti: Alan Ladd, Shelley Winters, Robert Douglas, Carroll J. Nash, Hugh O'Brian, Richard Long, Antonio Moreno, Anthony Caruso, Lowell Gilmore - produttore: Aaron Rosenberg - produzione: Universal, 1954.

LA MORSA D'ACCIAIO (The Steel Trap) - regia: Andrew Stone - soggetto e sceneggiatura: Andrew Stone - fotografia: Ernest Laslo - musica: Dimitri Tiomkin - scenografia: Lyle Wheeler - interpreti: Joseph Cotten, Teresa Wright, Eddie Marr, Aline Towne, Bill Hudson, Benny Burt, Joey Ray, Sam Flint, Charlie Collins, Kurt Martell, Jonathan Hale - produttore: Bert E. Friedlob - produzione: 20th. Century Fox, 1952.

LA MAGNIFICA PREDÀ (River of No Return) - regia: Otto Preminger - soggetto: Louis Lantz - sceneggiatura: Frank Fenton - fotografia (cinemascope, technicolor): Joseph La Shelle - musica: Cyril Mockridge - scenografia: Lyle Wheeler, Addison Hehr - interpreti: Robert Mitchum, Marilyn Monroe, Tommy Rettig, Murvyn Vye, Douglas Spencer - produttore: Stanley Rubin - produzione: 20th. Century Fox, 1954.

UN'AMERICANA NELLA CASBAH (Algiers) - regia: John Cromwell - soggetto: da un romanzo di Roger D'Ashele - sceneggiatura: John Howard Lawson - dialoghi: James Cain - fotografia: James Wong Howe - musica (dell'edizione italiana): Mario Nascimbene - scenografia: Alexander Toluboff - interpreti: Charles Boyer, Hedy Lamarr, Sigrid Gurie, Joseph Calleja, Alan Hale, Gene Lockhart, Forrester Harvey - produttore: Walter Wanger - produzione: United Artists, 1938.

12 METRI D'AMORE (The Long, Long Trailer) - regia: Vincente Minnelli - soggetto: da un romanzo di Clinton Twiss - sceneggiatura: Albert Hackett, Frances Goodrich - fotografia (ansco-color): Robert Surtees - musica: Adolph Deutsch - scenografia: Cedric Gibbons, Edward Carfagno - interpreti: Lucille Ball, Desi Arnaz, Keenan Wynn, Marjorie Main, Gladys Hurlbut, Moroni Olsen, Bert Freed, Madge Blake, Walter Baldwin - produttore: Pandro S. Berman - produzione: M.G.M., 1954.

TEODORA - regia: Riccardo Freda - soggetto: André Paul Antoine, Riccardo Freda - sceneggiatura: René Wheeler, Claude Accursi, Ranieri Cochetti, Riccardo Freda - fotografia (pathecolor): Rodolfo Lombardi - musica: Renzo Rossellini - scenografia: Antonio Valente, Filiberto Sbardella - costumi: Veniero Colasanti - interpreti: Gianna Maria Canale, Georges Marchal, Irene Papas, Renato Baldini, Henri Guisot, Roger Pigaut, Nerio Bernardi, Carletto Sposito - coproduzione: Lux Film - Lux Compagnie Cinematographique de France, 1954.



Una scena di Dodici metri d'amore, film di debole struttura, ma non privo di gusto.

FUORI PROGRAMMA

L'occhio ci inganna (regia: Ricci e Romano; produzione: Astra Cinematografica) ed i realizzatori ce lo dimostrano con una esposizione spigliata che ricorre, ovviamente, ai "trucchetti", ricordo di lontani studi di fisica, ed alla suggestione del colore, elemento questo che si è rivelato del tutto insostituibile onde conseguire una resa veramente efficace e conveniente degli esperimenti che vengono suggeriti allo spettatore (operatore Massimo Sallusti).

A dire il vero, Ricci e Romano, che sono pure autori del soggetto, senza impegnarsi in una cosa "seria" (quale potevano essere i documentari, solamente in parte spettacolari, di Sabel e Sinisgalli), hanno raggiunto il loro scopo, in quanto la loro fatica, pur sottostando ai limiti peculiari di una produzione divulgativa, si fa seguire con diletto ed in più punti l'attenzione dello spettatore è colpita dalla singolarità di esperimenti che, sia pure elementari, non mancano di una facile suggestione. Non vogliamo avanzare delle proposte, ma è certo però che analoghe produzioni potrebbero anche essere utilmente sfruttate nell'insegnamento delle prime nozioni scientifiche proprio per quel tanto di "piacevole" che è nelle immagini.

S.O.S. dalla Lavaredo (regia: Luis Trenker; produzione: Este Film) ripete, a breve distanza, un analogo racconto realizzato a cura del Club Alpino Italiano [S.O.S. nelle Dolomiti (1)] il cui intento era appunto quello di far conoscere la perfetta e moderna attrezzatura di cui dispone il Centro soccorso alpinistico. Questo secondo racconto, che porta la firma di un regista di un certo rilievo e che è stato realizzato a colori (ferriniacolor, operatore: Anton Giulio Borghesi), ha un tono meno ufficia-

le e lo confermano del resto i suoi protagonisti — tre famose guide di Cortina: Ghedina, Lacedelli, Lorenzi — che sono dei comuni borghesi, i quali si prestano ad un delicato ed umanitario compito assistenziale, al di fuori però di una vera e propria organizzazione preconstituita. Il caso a cui accenna il film è quello di un salvataggio compiuto dai tre sulla parete sud delle famose cime di Lavaredo, cime la cui "strada" venne per la prima volta aperta nel 1933 dai fratelli Comici, protagonisti di una memorabile impresa sportiva. Il film, il cui carattere è essenzialmente informativo, segue i tre rocciatori nella scalata della difficile parete, accompagnandoli nei "passaggi" più rischiosi e mettendone in risalto la tecnica eccezionale e l'alta perizia. Raggiunto il ferito, la comitiva prosegue nell'ascesa onde raggiungere la vetta e discendere poi per la parete Nord, che si presta più favorevolmente al trasporto dell'infortunato. La realizzazione è abbastanza accurata e l'aspetto sportivo dell'impresa non manca di interesse.

La valle dei pittori (regia: Ermanno F. Scopinich; produzione: S.E.D.I.). E' così chiamata la Valle Vigizzo, quel corridoio vallivo per mezzo del quale il bacino del Toce comunica con quello del Ticino. Le ragioni di così illustre appellativo hanno lontani precedenti e si possono far risalire alle esperienze pittoriche di antichi artisti, nati appunto in questa valle, i cosiddetti "madonnari", i quali, vagando per la vasta regione e sconfinando spesso anche in territorio svizzero, andavano dipingendo ed affrescando chiese e cappelle votive. Molte di queste singolari testimonianze si mantengono ancor oggi in ottimo stato di conservazione e nei tratti, spesso ingenui, del racconto pittorico è

facilmente rintracciabile un gusto devoto ed una sensibilità sincera che attestano, con evidenza, la sicura espressione di questi particolari affrescatori. La tradizione non si è certo spenta ed anzi, col passar dei tempi, la schiera dei pittori di Val Vigizzo si è arricchita di nomi non certo di poco pregio. Il film, per altro piuttosto confuso nella rievocazione e disordinato nella trattazione dei singoli autori, dopo aver sommariamente accennato ai primi "madonnari" si rifà a giorni più recenti e porta, tra le testimonianze di maggior merito, quelle di Giorgio Simoni, del Lupetti — autore di opere di maniera ma nelle quali è pur sempre rintracciabile uno squisito e sensibile gusto romantico —, di Gian Maria Rostellini uno degli allievi più rappresentativi di Tranquillo Cremona e che del maestro ricorda i tratti peculiari, ed ancora di Enrico Cavalli, forse il più illustre tra questi artisti vaganti e del quale merita siano messi in giusto risalto certi tratti che preludono all'impressionismo. Nella parte finale (voglio ignorare quel brano impegnato in un romanticismo d'accatto, nel quale un vecchio pittore finge di tornare, assieme all'allievo, nella sua terra dopo molti anni di assenza) il film ricorda l'ultimo esponente di questa singolare tradizione, un divisionista amico di Segantini, Carlo Fontana, la cui viva presenza suggella il racconto. Dell'impostazione e della troppo affrettata definizione si è detto, un cenno particolare merita però la prestazione dell'operatore Remo Grisanti il quale, sfruttando in misura davvero efficace i toni del ferriniacolor, ha saputo dare alle opere rievocate ed agli autentici paesaggi una vivida luce pur se, in certi punti, il gusto troppo compiaciuto ed estetizzante dell'inquadratura hanno rotto la linearità della fotografia.

(continua in 3° di copertina)

Il "produttore musicale"

Non è certo un mistero, almeno per chi sa gettare ogni tanto uno sguardo in questo genere d'affari, che ad ogni nuova mattina che si leva sui "colli fioriti" i già spregiudicati e spericolati sistemi organizzativi e finanziari della produzione cinematografica si van sempre facendo più cinici e irresponsabili in questo nostro strano paese. Non è certo da dire che manchino, dall'una e dall'altra parte, alla prima e alla seconda occasione, accese voci di denuncia e di protesta. Ma, nonostante ogni buona volontà, i risultati pratici son qui sempre quel che sono.

In tanto lodevole fervore di polemica — chi propone (e quanto inutilmente) rimedi e chi invece s'accontenta di gridare all'allarme — i problemi della musica (o, forse più modestamente e più esattamente, del commento musicale) non trovano purtroppo sufficiente attenzione. E le ragioni — sacrosante — di un tal disinteresse non son poi così difficili da scoprire e non muovono certo da preconcetta ostilità o colpevole ignoranza: quando l'intera casa va a fuoco, il salvataggio dalla finestra di quel tal scrittino "Luigi Filippo" ereditato dalla vecchia zia buonanima può essere certo importante, ma forse non proprio essenziale. Almeno agli occhi dei realistici e affaccendati pompieri.

Ma pur nella gran preoccupazione di quell'incendio un momentino d'attenzione sui sempre più brillanti sistemi con i quali la Roma cinematografica affronta le questioni della musica può riuscire ancora di un certo interesse. E magari, per qualcuno vuoi più ingenuo, vuoi più provveduto, di considerevole novità.

Non si vuol qui parlare, è naturale, dei pochi film di produzione relativamente seria e di impegno relativamente "artistico" (come oggi s'usa dire) per il qual commento musicale il produttore si dichiara benevolmente disposto a una elargizione straordinaria e il regista a buttar via due ore del suo tempo preziosissimo. Si vuole invece ricordare in questo discorso tutta quella gran massa informe di film commerciali, di film correnti (o che almeno, nell'intenzione di quelli che anticipano se non proprio biglietti da mille firme sulle cambiali, dovrebbero correre). Per questo genere di produzione "standard" sono infatti nell'uso quotidiano, da qualche tempo in qua, alcuni nuovissimi sistemi di organizzazione finanziaria che presentano più d'un aspetto di originalità e di genialità. Sistemi (o, a voler essere sinceri, espedienti) che ancora una volta onorano, se non proprio l'onestà e la rettitudine, certo la disinvoltura della gente del nostro cinema.

Com'è noto la preparazione e la registrazione di una colonna sonora per un film medio richiede oggi una spesa che si aggira fra le settecentomila lire e il milione. Questa cifra (più che modesta) serve per pagare l'orchestra (ogni orchestrale riceve, per un "turno" di cinque ore consecutive, cinquemila lire), la sala di registrazione, il direttore, i materiali, il noleggio di certi strumenti, trasporti, ecc. Per il compositore intervengono invece accordi particolari caso per caso, accordi che quasi sempre si risolvono con anticipi su futuri diritti d'auto-

re (liquidati dalla Sedrim il secondo semestre successivo a quello dell'uscita del film).

L'idea di dover pagare quel milione o quelle ottocentomila lire piacque pochissimo a molti fra i nostri produttori più saggi, economi e avveduti. Il loro ragionamento fu molto semplice non privo, conveniamone subito, di una sua logica facile ed elementare: "Un milione? Un milione per mezz'ora di stupide musiche che poi nessuno ascolta? Fossi matto: va bene la svalutazione, ma mille biglietti da mille sono ancora qualcosa, anche al giorno d'oggi. Cari miei, sapete quante bellissime cose si possono fare con un milione!". E allora, pensa e ripensa, prova e riprova, ecco venir fuori — non si sa purtroppo il nome del geniale inventore — la felicissima soluzione: un piccolo gioco di aste e di appalti e subito pronte le musiche regolamentari senza che la produzione abbia dovuto sborsare né una lira, né una cambiale.

Ma ecco come funziona praticamente questo edificante sistema.

Completamente abolita è la vecchia e antieconomica abitudine di scegliere il musicista all'inizio della lavorazione, in maniera da concedergli il tempo e l'occasione di capire il film e di stendere, con relativa calma, la sua partitura. Nel nuovo regime il film viene girato, montato, stampato e tutto quanto senza il fastidio di dover concedere al fabbricante di musiche attenzioni e spiegazioni. A film finito si lancia il grido di guerra. E allora qualche decina di trafficchini e di "bru-bru" si lancia, con tuffo simultaneo, sulla preda da tanti mesi agognata. Il mercato ha inizio. "Io adopero l'orchestra di Santa Cecilia!", "Io faccio dirigere Toscanini!", "Io faccio suonare Iturbil!", "Io porto i negri dall'Africa con i tamburi e tutto quant'altro!", "Io ci metto il jazz!" e così via. Il produttore ascolta, annota, riflette, poi sceglie. "Sì, l'orchestra di Santa Cecilia mi piace. Aggiunge qualcosa di religioso a questo film sulla tratta delle bianche. A te il commento musicale!".

Il "bru-bru" toccato dalla fortuna non perde tempo e di gran corsa si precipita a telefonare ad una serie di giovani pallidissimi (e non raramente barbuti come Gesù Cristo). Tutti a casa sua per quella sera alle nove. Innanzi a una bottiglia di "White Label" nasce la musica per il film. E nasce in questa strana maniera. "Chi ha pronta una serenata spagnola?" "Io, io, io!", "Bene, prendo la tua". "Chi ha nel cassetto una passeggiata romantica lungo il Po?" "Io". "Chi una seduzione pastorale sui monti della Ciociaria?" "Chi un chiaro di luna sul mare di Casablanca?" "Chi una prima comunione?". E così avanti per tutte le scene del film per le quali la produzione ha scritto sul copione, con la matita rossa, "Musica, minuti 2,37".

Presa la serenata spagnola da uno, la passeggiata romantica sul Po da un altro, la seduzione pastorale da un terzo, il chiaro di luna da un quarto, la prima comunione da un quinto, il bru-bru incomincia a parlare di quattrini. "Diecimila lire per un chiaro di luna? Settemila bastano. È pieno in giro di chiari di lu-

na". "Sì, la prima comunione ottomila lire le vale. Accetto". E avanti così. A mezzanotte i giovani pallidissimi se ne vanno. Al mattino successivo consegneranno le rispettive parti e ritireranno il loro assegno. Il commento musicale è pronto.

Gli ultimi tocchi li danno un paio di orchestratori che, con mano sapiente e occhio attento, procedono ad amalgamare in uno stile assolutamente anonimo le varie orchestrazioni. Quattro o cinque copisti si mettono alacri al lavoro e in due giorni i materiali d'orchestra sono scritti, rilegati, consegnati.

Ma per il bru-bru non c'è ancora pace. Eccolo di corsa a Santa Cecilia a combinare gli orari per la registrazione. Qui niente da contrattare sul prezzo: c'è un contratto generale che parla chiaro. E il nostro bru-bru si rassegna. Non potendo fare economia sui soldi farà economia sul tempo. Del resto lo sanno tutti che il tempo è denaro. Fissata l'orchestra e la sala di registrazione ecco il problema del direttore. "Ci vuole un grosso nome. Capirà, con l'orchestra di Santa Cecilia...", così gli aveva detto il produttore. E il bru-bru infaticabile lo accontenta: ecco il grosso nome. Unico particolare (che forse la produzione del film non saprà mai) di grosso c'è soltanto il nome perché si tratta in realtà di un omonimo di un direttore illustre.

Incominciano le prove. Il regista (che non ha neppur sentito la musica) molte volte non si fa vedere. Ha molto da fare. È proprio tanto preso. E tutto allora è nelle mani dell'agitativissimo bru-bru. "Più forte!", "Più piano!", "Più sul!", "Più giù!", il nostro uomo sovrintende, in un grande agitare di braccia, la registrazione. Ma la sua prima preoccupazione non è la resa della musica, è la durata della registrazione. "Avanti! Si registra! Basta provarci! Va bene, benissimo!". E guarda spaventato le lancette dell'orologio che mangiano, con i minuti, i suoi soldi.

Finalmente, come Dio vuole, il nastro è fatto. Gli orchestrali mettono negli astucci i loro strumenti, il "grosso nome" va a lavarsi la faccia, i tecnici chiudono microfoni e spengono luci, il bru-bru guarda l'ora e si dichiara soddisfatto. E ne ha ben ragione: cinque ore e mezz'ora di musica. Un bel primato. E nella mente fa i suoi conti. È contento, ha risparmiato.

Anche il produttore è contento: il film ha la sua brava musica e lui non ha speso un soldo. Il bru-bru ha fatto tutto. Ma quel "tutto" — ottocentomila lire o poco meno — gli porterà a casa, dopo un anno o un anno e mezzo, qualche milioncino. È solo questione di pazienza.

Forse qualcuno vorrà trovare lievemente caricaturale la figura dell'agitato "produttore musicale" com'è qui presentato. Sarebbe un errore perché di caricatura proprio non ce n'è. Anzi, fra i tanti bru-bru quello prescelto in questa occasione è ancora dei più innoqui e bonaccioni. Che ci sarebbe da dire di quel tale illustre trafficchino che è anche musicista e non soltanto fabbrica tutto in famiglia ma arriva al punto di commentare taluni film con il solo piano, naturalmente suonato (quasi improvvisando) da lui stesso?

FRANCESCO IPOCOANA (Catania). - Ti ringraziamo per l'entusiasmo e gli elogi. Cinema, come hai notato, cerca nei limiti del possibile di offrire saggi esaurienti su registi e personalità, non limitandosi a quelli che possono essere i puri aspetti critici ma ricorrendo a dati biografici in modo da formare un panorama veramente "assoluto". Non è lavoro facile; ti immagino, intervistare un regista e scoprire che ha dimenticato i titoli dei suoi migliori film? Oppure non ti vuole dare i dati di un lavoro perché lo ritiene mediocre mentre in verità — così hanno sancito i critici — è la migliore opera sua? Per quanto riguarda l'articolo sui doppiatori vedremo che cosa è possibile mettere insieme. Intanto ti fornisco i titoli richiesti. Per il cinema sovietico, niente di meglio e di più esauriente dei due quaderni di Sequenze (il n. 3 e il n. 12) curati da Glauco Viazzi, a meno che tu non voglia rifarti ai libri inglesi pubblicati da Catherine De La Roche. Per il cinema francese oltre alle opere di Campassi (anzi l'opera divisa in due volumi che la casa editrice Poligono - Milano, via Battisti 1 - potrebbe procurarti) potrebbero servirti i due volumetti pubblicati nelle Editions du Cerf: Cinquante ans de Cinéma Français di Pierre Leprohon e Sept ans de Cinéma Français di vari autori tra cui Bazin, Doniol-Valcroze, Denis Marlon e Jan Queval. Indirizzo di quest'ultima casa editrice: 28, Bd Latour-Maubourg, Paris 7e. Ma anche in Italia, nelle librerie ben fornite si possono trovare i due volumetti a prezzo ragionevole.

GIANCARLO T. (Venezia). - Risposte a domicilio? Tassativamente (per usare un avverbio caro a Castello) vietate. E ora chiariscimi l'ultimo punto della tua lettera prima che io passi agli altri. Chi è il Domenico Paolillo di cui mi parli e di cui chiedi curriculum e indirizzo? Domenico Paolilla, forse? No — rispondo a un'altra e più comprensibile domanda — non ho il bando della televisione, e credo che coloro che sono entrati nell'organismo non siano arrivati mediante concorso (o almeno, avendo fiducia nelle commissioni esaminatrici, lo spero). Gli scritti di René Clair raccolti in volume non sono numerosi. Gli articoli da lui disseminati su pubblicazioni periodiche quando giovanissimo faceva il giornalista, e il cinema attivo era ancora lontano, sono pressoché introvabili. La lettura "essenziale" è Reflexion Faite che Clair ha pubblicato in volume da Gallimard a Parigi, e che un editore italiano ha di recente fatto tradurre. C'è anche un suo romanzo, in edizione francese, ma è una povera cosa.

MANNI (Canelli). - Troppe domande e poco spazio. Comunque Hondo di cui parli è stato proiettato: l'ho visto in due dimensioni, ma so che esiste anche, un'edizione in 3 D, davvero eccellente dal punto di vista tecnico. Il film è mediocre, spesso irritante, illogico in molti punti e sempre premeditato come uno scherzo da bisbetica. Ma ti sembra mai possibile che dovendo farsi confezionare un film su misura, l'attore e produttore John Wayne chieda al regista Farrow e agli sceneggiatori di scimmiettare "Il cavaliere della valle solitaria"? Shane — resta dimostrato — è irripetibile, inutile mettersi sulla strada di Stevens per "inventare" un personaggio che di inventato non ha un bel nulla. Film russi in Italia? Pochi, e quei pochi arrivano quasi clandestinamente, o meglio vengono proiettati in cinematografi fuori mano, senza il minimo appello pubblicitario. Tuttavia, per quanto si dia la colpa all'organismo del noleggio italiano (senza sbagliare il bersaglio) molto dello smacco va attribuito anche agli



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

esportatori russi che non hanno saputo mettere assieme un blocco decente di lavori; amici mi informano che di opere buone, niente affatto inquinate dalla retorica, ne esistono in Russia. Come mai non le esportano, almeno a titolo di "assaggio"? Credono che gli europei si aspettino dai sovietici quel che gli americani sanno realizzare molto meglio? Per scrivere a Ferzetti, manda la lettera a noi; e verrà inoltrata. Per i primi quaranta numeri di Cinema, nuova serie, dolente ma il deposito della casa Vitagliano ne è sprovvisto: ha qualche arretrato, ma è ben poca cosa. Quindi prendi carta, penna, e calamita e mandami la tua richiesta completa dal tuo nome intero e dall'indirizzo. Le pubblicherò al più presto.

GIOVANNI (Napoli). - Non abbiamo mai pubblicato filmografie di Boris Karloff. Te ne sto preparando una io, raccogliendo dati su dati, come un ape laboriosa. Appena pronta la varerò in queste colonne.

M. MARTINI (Firenze). - Se lo sfogo epistolare ti ha rimesso in sesto, tanto meglio. Tuttavia non credere di avermi sbalordito con la descrizione del paese in cui sei andata a finire; il cinema come stordimento, come oppio, è un fatto che non soltanto nel tuo piccolo centro ha la sua importanza. Tuttavia io non dispero, l'ottimismo mi domina: non è oggi, sarà domani, ma il buon cinema verrà compreso anche dai meno provveduti. Pensa ai miracoli di gusto ottenuti in città dove gli spettatori si, assediano il teatro che sforna Fraccaroli, ma tengono in piedi per mesi un Dio ha bisogno degli uomini. Ho constatato con grande felicità che il "giallo" maldestro non attacca più: il pubblico s'è fatto furbo e prevede le situazioni, mentre i film con buoni spragli di poesia (cito La strada) commuovono e sono apprezzati. Appena sei anni fa non avrei sperato tanto. Non parliamo del periodo '35-'40, ho visto gente urlare, letteralmente, a "Lampi sul Messico", col padrone del cinema che si rifugiava nel bar vicino per non essere messo alle strette e obbligato a restituire i soldi. Oggi, voglio sperare, scene selvagge del genere non si ripeterebbero (al massimo, sarebbe un'accoglienza riservata a film come "Miracolo a Viggiù"; ma esagero). Scritti di Orson Welles? In Francia hanno pubblicato Un grosse legume (tradotto letteralmente vorrebbe significare "il pezzo grosso") dal quale l'autore, ossia il

regista-attore-produttore (e quante altre cose gli vuoi riconoscere) Orson Welles intendeva ricavare un film. Il film non s'è fatto; e dal libro più che recensioni tolleranti egli non ha ottenuto. Sight and Sound ha ospitato recentemente un suo saggio, di cui anche Cinema ha pubblicato nel numero 130 una traduzione. Il settimanale francese Arts gli ha spremuto qualche dichiarazione: idem il settimanale francese Carrefour. Penso che verrà raccolta in volume la produzione letteraria migliore di Orson. Io segnalerò il libro, se arriverò per primo, a tutti i lettori.

UN GIOVANE LETTORE G. G. (Parma). - Non sono dell'idea di recensire tutti i film con un punto di partenza fisso: ossia analisi secondo l'opera d'arte. Il cinema è tristemente un fatto industriale; il capolavoro o è un miracolo o è una eroica risoluzione. Il critico dovrebbe poter scegliere e recensire esclusivamente quei film che fanno appello alla sua sensibilità, o — per usare una metafora — alla sua penna: non essendo ciò possibile per le ferree leggi dei quotidiani e dei periodici, è giusto che il recensore esamini con attenzione le opere degne e prenda sottogamba la produzione mediocre limitandosi in tal caso a dire al lettore se le due ore trascorse al cinema riempiranno degnamente la serata (ossia con lo "spasso") oppure no. Talvolta sono proprio i film mediocri a suggerire ai critici acute riflessioni, considerazioni di ordine generale o specifico che da sole compensano le eventuali ore perdute al cinema: ma sono lussi che non tutti i critici possono permettersi. Solo a Venezia (e forse nep-

pure) i recensori hanno mano libera. No, non ho visto "La sete del potere".

DOTTOR L.L. (Verdelli). - Il tuo problema è di carattere meramente affettivo. Perché Gianna Maria Canale non è mai andata in copertina di Cinema? E' mancata l'occasione, questa è la risposta. E apparirà un giorno? Dipenderà dalle fotografie che la redazione avrà sul tavolo al momento di scegliere una bella copertina. Se apprezzi la recitazione di Gianna Maria Canale mi chiedi? Scusa, vuoi ripetere la domanda?

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

FRANCESCO IPOCOANA (Via Pitagora 42 - Catania). - Cede: Il cinema italiano di Lizzani; Cinema italiano (1903-1953) di Mario Gromo; Come si scrive un film, di Seton Margrave; Eco del cinema, dal n. 69 al n. 79, nonché Cinema nuova serie dal n. 110 al n. 120, 1 nn. 128, 130 e 132. Cede inoltre: Cinema sovietico (numero dedicato a Vsevolod Pudovkin), e il n. 1 della Rivista del cinema italiano. Oppure il darebbe in cambio per avere: i diciannove numeri della Rassegna del film e i primi ventidue numeri di Cinema nuovo.

ANNA MARIA NEGRI (Fermo posta - Milano). - Compra i seguenti numeri di Cinema, nuova serie: 1, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 28, 30, 37, 38, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53.

ERRATA CORRIGE

Fascicolo n. 143

Pag. 609: 1ª colonna, sestultima riga del penultimo capoverso: leggere eufistici, anziché eufemistici;

Pag. 612: manca la dicitura alla foto, che rappresenta Romeo dinanzi al portale di San Zeno a Verona ricostruito per il film;

Pag. 628: 1ª riga del terzo ultimo capoverso: leggere passionalità, anziché possibilità;

Pag. 629: la grande foto riproduce Ava Gardner in Mogambo;

Nella "Diligenza" una risposta a Valentino De Carlo è apparsa — per ragioni redazionali — con sensibile ritardo dalla sua stesura da parte del Postiglione: di conseguenza la parte relativa ai dati di La morsa deve considerarsi superata, i dati completi essendo stati pubblicati nel n. 141.

E' L'ORA DI RINNOVARE L'ABBONAMENTO

A tutti i nuovi abbonati che spediranno la loro quota annuale entro il 15 dicembre prossimo, invieremo gratuitamente i numeri di quest'anno a datare dal versamento sino a fine anno.

AFFRETTATEVI

appaiono come sforzate rispetto alla realtà dei fatti del nostro cinema.

Considerando la rivista da un punto di vista generale sono da segnalare oltre ad una Biblioteca cinematografica hispano-portoghuesa di un certo interesse filologico pubblicata a puntate taluni articoli di introduzione all'estetica filmica (*El mundo cinematografico*) oppure apertamente divulgativi (si veda la "galleria" di Geza Radványi seguita da una descrizione, sequenza per sequenza, di *Valahol Európában*), nonché critiche abbastanza sensate dei film presentati al pubblico (anche se viene copiato il frivolo sistema di *Les Cahiers du Cinéma* di intestare le recensioni con titoli "fantasia"). E' da notare al riguardo — a consolazione di noi italiani che ci lagniamo talora per la ritardata presentazione di film — che *Riso amaro* (1948) e *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) sono stati "estrenados" in Spagna soltanto nel corrente anno 1954.

SERGIO DE SANTIS

FUORI PROGRAMMA

(segue da pag. 662)

Notturmo fiorentino (regia: Enzo Alfonsi; produzione: Documento Film), che appartiene ad una serie turistica dedicata ai comuni italiani, registra, con un linguaggio in tutto simile a quello dei giornali cinematografici d'attualità, l'annuale rievocazione storica del "calcio fiorentino". La rappresentazione è vista sopra tutto nei lati spettacolari (i ricchi costumi, la sfilata, il complesso cerimoniale), ma, essendo il film, forse anche per necessità tecniche (le riprese sono tutte notturne), stato girato in bianco e nero, la massima parte degli effetti più suggestivi si disperde in una incolore tonalità grigiastria. Solo nella parte finale si accenna ad alcune fasi del gioco, ma le riprese, trattandosi per lo più di campi lunghi, risultano quanto mai confuse.

M. 47 (regia: Luigi Scattini; produzione: Documento Film) è la sigla che contraddistingue i carri armati pesanti in dotazione alle nostre rinnovate unità corazzate. Il film ne racconta in modo spicciolo e considerevolmente superficiale le particolari caratteristiche ed i possibili impieghi. A tal proposito, e per dare al lettore l'esatta misura della assoluta trascuratezza con cui è stato realizzato il film, varrà ricordare che ad un certo punto, mentre lo speaker sta decantando le sbalorditive e "tremende" possibilità di questi nuovi mezzi, le immagini ci mostrano, a convalida, un M. 47 che sta superando, come difficile ostacolo, una innocua siepe formata da canne. A degna chiusura una prosperosa ragazza, piazzata lungo la strada, saluta il passaggio della colonna che rientra dall'esercitazione mentre l'ufficiale "scatta" in un cavalleresco saluto militare.

S.O.S. Cancro! (regia: Roberto Nardi; produzione: Documento Film), realizzato, come un precedente film dello stesso autore (*Reumatismo*), sotto il controllo ed a cura dell'Alto Commissariato per la Sanità Pubblica, tende essenzialmente a fare il punto sui risultati raggiunti dalla scienza in questo delicatissimo campo della medicina ed a porre anche gli spettatori più sprovveduti di fronte alla gravità della situazione. Di conseguenza, l'autore si è anzi tutto preoccupato che l'esposizione risultasse di facile comprensione e si è servito, a tal fine, di numerosi grafici e disegni schematici. Se genericamente il film può dirsi utile per gli scopi "preventivi" che si propone, riguardo alla fattura vanno invece avanzate alcune riserve, sopra tutto per il dubbio gusto dei disegni che illustrano grafici e tabelle consuntive.

CLAUDIO BERTIERI

CIRCOLI DEL CINEMA

F. I. C. C.

Il giorno 21 ottobre 1954 si è svolto a Messina il primo Convegno dei Circoli del Cinema calabresi e siciliani.

Erano presenti i Circoli del Cinema di Reggio Calabria (promotore del Convegno), di Palermo, di Bagheria, di Siracusa, di Milazzo, di Messina, di Catania, di Caltanissetta.

I lavori si sono svolti sulla base del seguente ordine del giorno:

- 1) Reperimento film: scambio di notizie sulle varie fonti (case di noleggio, privati, ecc.) e aggiornamento reciproco degli elenchi di film a disposizione di ciascun Circolo.
- 2) Programma: studio delle possibilità concrete di organizzare programmi comuni al fine di diminuire le spese di noleggio, trasporto, ecc.
- 3) Organizzazione di programmi, scambio di conferenze e dibattiti (in occasione di proiezioni e no) tenute o presiedute da dirigenti degli stessi Circoli calabresi e siciliani.
- 4) Illustrazione dei film: scambi di proposte sulla redazione di una scheda-tipo. Studio della possibilità di redigere schede uniche per le proiezioni organizzate in comune.
- 5) Creazioni di sezioni circolistiche aventi scopo di sviluppare energie culturali collaterali.
- 6) Pubblicazione di un periodico su cui dibattere i problemi dei Circoli calabresi e siciliani (e meridionali in genere).
- 7) Rapporti tra Circoli e SIAE.
- 8) Manifestazione riguardante "Il Mezzogiorno nel cinema"; suggerimenti e proposte per l'organizzazione di proiezioni e dibattiti con carattere di organicità su tale argomento.
- 9) Rapporti tra Circoli Meridionali e F.I.C.C.
- 10) Rapporti tra Circoli aderenti alla F.I.C.C. e associazioni cinematografiche aderenti ad altri organismi nazionali.
- 11) Pubblicazione di saggi, studi, ecc.

Essi hanno portato i seguenti risultati:

Punto 1. - La Commissione all'uopo incaricata ha presentato un elenco provvisorio di film, redatto in base agli elenchi particolari presentati dai singoli Circoli. Il Circolo di Reggio Calabria, incaricato di raccogliere gli ulteriori dati, curerà di compilare l'elenco definitivo generale da inviare ai Circoli interessati.

Punto 2. - Ogni Circolo comunicherà a tutti gli altri il proprio programma di massima per il prossimo anno sociale, al fine di stabilire il numero di eventuali passaggi di uno stesso film e di condurre così trattative in comune con il noleggio. Ciò renderà possibile una riduzione delle spese di trasporto, ecc.

Punto 3. - La Commissione all'uopo incaricata ha presentato un elenco provvisorio di conferenze e dibattiti-scambio, redatto sulla base delle proposte avanzate dai singoli Circoli. Il programma è il seguente: "Il Mezzogiorno nel cinema italiano del dopoguerra" (rel. F. Zannino); "Rapporti tra la letteratura siciliana calabrese e la visione cinematografica nel Mezzogiorno" (rel. F. Piscitello, del C. di Palermo); "La musica nel film" (rel. N. Cacia del C. di Milazzo); "Visconti e Zavattini" (rel. E. Fidora del C. di Palermo); "Rapporti tra cinema italiano e storia del costume" (rel. N. Saligno del C.U.C. di Catania).

Punto 4. - Ogni Circolo si atterrà ai criteri che riterrà più opportuni nella redazione delle proprie schede illustrative. Per le manifestazioni in comune verrà presa in considerazione l'opportunità di redigere un opuscolo illustrativo unico.

Punto 5. - Ogni Circolo curerà la collaborazione con gli altri organismi culturali operanti nel proprio ambito, istituendo all'uopo sezioni circolistiche composte di soci dello stesso Circolo del Cinema, i quali facciano anche parte delle altre organizzazioni. Ciò naturalmente tenuto conto delle particolari condizioni in cui opera ogni Circolo.

Punto 6. - Stabilisce di dar vita ad un bollettino possibilmente mensile, comprendente una parte documentativa dell'attività dei Circoli ed una parte a carattere monografico dedicata prevalentemente ai problemi cinematografici riguardanti il Mezzogiorno. La Direzione e la Redazione avranno sede presso il Circolo del Cinema di Reggio Calabria. Il Comitato di Redazione sarà composto dai responsabili dei singoli Circoli. La stampa e la diffusione saranno curate dal Circolo del Cinema di Palermo.

Punto 7. - Si stabilisce che nella mozione conclusiva del Convegno sia dato mandato alla F.I.C.C. di trovare al più presto una soluzione defi-

nitiva dell'importante problema dei rapporti tra Circoli e la SIAE. Tale soluzione dovrebbe essere preceduta da una inchiesta su scala nazionale, intesa ad accertare i singoli accordi esistenti localmente tra i Circoli e la SIAE. Nell'accordo comunque non dovrebbe più figurare la suddivisione in categorie, perché dannosa per i Circoli economicamente più deboli.

Punto 8. - Ogni Circolo organizzerà una mostra comprendente i seguenti film, tutti reperibili in comune mercato: 1860 di Blasetti, Anni difficili di Zampa, La terra trema di Visconti, Il cammino della speranza di Germi, Due soldi di speranza di Castellani, Un marito per Anna Zaccheo, di De Santis, oltre ai seguenti documentari: Cristo non si è fermato ad Eboli di Gandin, Viaggio nel Sud e Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato di Lizzani. La manifestazione sarà completata dalla compilazione di un opuscolo dedicata all'argomento e corredato da filmografia e bibliografia.

Punto 9. - Viene auspicata una sempre più stretta collaborazione tra i Circoli calabresi e siciliani e la F.I.C.C.

Punto 10. - Ogni Circolo farà il possibile per stabilire contatti di carattere organizzativo e culturale con le associazioni cinematografiche aderenti agli altri organismi circolistici nazionali.

Punto 11. - Di dar vita ad un Centro di Coordinamento calabro-siculo con sede presso il Circolo del Cinema di Reggio Calabria e con i seguenti compiti: rapporti tra i Circoli calabresi e siciliani e di questi con la F.I.C.C.

Punto 12. - Verrà curata una pubblicazione comprendente: 1) una introduzione riguardante il movimento circolistico nel Mezzogiorno (origini, sviluppi, prospettive); 2) cenni illustrativi dell'attività svolta e da svolgere dei singoli Circoli Meridionali; 3) resoconto delle iniziative più importanti prese dai Circoli del Cinema Meridionali; 4) nota sul cinema del Mezzogiorno (film, pubblicazioni, mostre, ecc.); 5) inchiesta sul pubblico cinematografico meridionale (città e provincia); 6) inchiesta sulla stampa cinematografica nel Mezzogiorno; 7) rapporti tra cinema e scuola nel Mezzogiorno; 8) rapporti tra cultura cinematografica e cultura generale nel Mezzogiorno.

A chiusura dei lavori si è deciso di tenere ogni anno un Convegno dei Circoli del Cinema calabresi e siciliani abbinandolo possibilmente ad una manifestazione di particolare rilievo.

I Circoli presenti al Convegno hanno infine approvata la seguente mozione:

"Premesso che l'approvvigionamento dei film nel Mezzogiorno è particolarmente difficile, a causa, soprattutto, dello scarso numero di Agenzie di distribuzione e di fonti di reperimento in genere; che la preparazione del materiale critico illustrativo dei film presenta gravi difficoltà a causa dell'insufficienza di fonti di informazione; che la insufficienza economica dei Circoli del Cinema calabresi e siciliani (e meridionali in genere), causata soprattutto dall'alto costo dei film, rende estremamente gravoso il pagamento dei diritti erariali;

raccomandano al nuovo Consiglio Direttivo della F.I.C.C.: 1) di allestire, per il corrente anno sociale, un congruo numero di programmi ai quali i Circoli Meridionali possano largamente attingere, sopprimendo così alle deficienze di reperimento sul piano locale e di distribuire comunque, al più presto, un ampio catalogo di film reperibili anche su normale mercato; 2) di fornire ai Circoli un adeguato materiale documentario sul quale essi possano basarsi per la preparazione del materiale critico-illustrativo dei film; 3) di promuovere una inchiesta sui rapporti intercorrenti tra i singoli Circoli e le Agenzie della SIAE che serva da base per un accordo su piano nazionale alle condizioni più favorevoli;

raccomandano inoltre che il nuovo Consiglio Direttivo dedichi particolare attenzione ai Circoli del Cinema Meridionali e applichi nel loro confronti tutti quei provvedimenti che ne possano facilitare il funzionamento;

si impegnano, da parte loro, ad una collaborazione sempre più stretta con gli organi direttivi della F.I.C.C., così come a promuovere, ciascuno nel proprio ambito di attività, intese di carattere organizzativo e culturale con le associazioni cinematografiche aderenti ad altri organismi nazionali, al fine di contribuire al superamento dell'attuale stato di divisione e di lotta, in armonia con quanto aspirato al VII Congresso di Venezia".

Maria Frau in Questi fantasmi!
di Eduardo De Filippo

