

# CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°  
**145** LIRE  
CENTO  
TERZA SERIE - 25 NOVEMBRE 1954

**Hedda Hopper - SOTTO IL MIO CAPPELLO**  
 - Longanesi e C. - pag. 478, L. 1400.

"Hopper Hedda, radio, newspaper columnist; born Hollidaysburg Pa., June 2, 1890; daughter David E. and Margaret (Miller) Furry; married De Wolf Hopper May 8, 1913; 1 son De Wolf. Has done motion-picture and theater work (now conduct: syndicated newspaper column on Hollywood, syndicated by Chicago Tribune, N.Y. Daily New Syndicate Inc.). Repubblica. Clubs: Twelfth Night, Republican (N.Y. City); Nat. Women's Press (Washington), Beach (Santa Monica Calif.). Author: Fram under my Hat (autobiography) 195.2 articles to popular magazines. Address: 6331 Hollywood Blvd. Hollywood Calif."

Sin qui le notizie fornite dal "Who's Who in America" 1954-1955 e, prescindendo da qualche dettaglio e carattere più o meno sentimentale, il volume *Sotto il mio cappello* non fornisce sulla vita della Hopper — a conti fatti — molti ragguagli in più rispetto a quelli risultanti dalle poche scheletriche righe più sopra riportate. Anzi, a voler essere proprio meticolosi, ne dà forse qualcuno in meno (l'anno di nascita per esempio che è taciuto con bella disinvoltura). E' d'altro canto vero che, in sé e per sé, la vita della Hopper (mediocre attrice sia teatrale che cinematografica) ha importanza piuttosto scarsa e che il maggior pregio del volume è costituito invece dalla rievocazione degli incontri che da una quarantina di anni a questa parte, l'autrice ha avuto con un gran numero di persone che, per una ragione oppure per un'altra, possono definirsi "famosi" negli Stati Uniti. Le figure che si sono avvicinate sotto l'occhio curioso della Hopper sono esponenti del mondo politico, teatrale, filmico, giornalistico e via dicendo; per cui il libro potrebbe definirsi una garbata rassegna della aristocrazia industriale americana in genere, piuttosto che una galleria di personaggi di rilievo dell'ambiente cinematografico (come avrebbe fatto supporre la più recente attività della Hopper, redattrice di notissime rubriche settimanali di pettegolezzi su Hollywood), sì che il panorama viene ad allargarsi dal quartiere di Beverly Hills a tutta una nazione.

All'opera sono però da muoversi due addebiti principali, ed il primo è costituito dal tono sostanzialmente pettegolo che l'autrice ha mantenuto alla sua prosa, non ostante l'argomento trattato fosse senz'altro più impegnativo (anche da un punto di vista semplicemente cronistico) delle colonne da lei regolarmente pubblicate su *Esquire*.

E non mi riferisco alla disinvoltura del tono, che sarebbe senz'altro compatibile con il contenuto (in fondo sostanzialmente mondano) del volume, ma ad una frivolezza intrinseca dei fatti considerati, che ben di rado evadono dalle pure manifestazioni esteriori (si pensi ai numerosi aneddoti relativi a contrasti e ripicche fra "dive" basati prevalentemente su gare di "toilettes"). L'opera risente fortemente del fatto che l'autrice è una cronista mondana: la sua ostentata spregiudicatezza nel rivelare i fatti che più volentieri gli interessati terrebbero celati, si manifesta assai superficialmente in modo che gli aneddoti narrati rimangono molto spesso nell'ambito della maldicenza salottiera anzi che giungere ad una graffiante critica di individui e costumi. Solamente quando viene a parlare di chi non riscuote la sua completa simpatia, l'autrice abbandona questo tono che punge ma non ferisce, per citare frasi ed avvenimenti che valgono effettivamente ad illuminare lati meno noti e meno ufficiali di personalità molto in vista. E' il caso di Chaplin: è evidente che fra lui e la Hopper non corrono particolari correnti di comprensione e questo spiega la crudeltà "mentale" con cui viene riportato l'episodio che riporterò qui appresso senza che nulla venga fatto per attutire la sensazione di sconcertante egocentrismo che ne risulta: "Non molto tempo fa — narra lo stesso Chaplin — passeggiavo una sera a piedi lungo il Boulevard Hollywood. Avevo fatto solo qualche passo, quando vidi una ragazzina esile, poveramente vestita e tutta sola. Aveva un aspetto così stanco che, sorpassandola, mi voltai. Qualcosa nel suo viso destò il mio interesse, feci dietro fronte e dirigendomi verso di lei, chiesi: — Hai fame, vero?"

— Non mangio da due giorni — mi rispose con infantile semplicità.

— Mi permetti di invitarti a pranzo? — Quasi

mi sveniva fra le braccia, l'offerta la commosse. Feci segno al mio autista, che come al solito mi seguiva con la macchina, aiutai la ragazza a prendervi posto, la condussi a casa mia e le feci servire la cena. Stette con me tre giorni. Era deliziosa. Mi offrì nuove sensazioni; non avevo mai incontrato una come lei, così disposta a concedere, così riconoscente. Dopo tre giorni la feci ricondurre dal mio autista al Boulevard Hollywood e lui la depositò proprio dove l'aveva raccolta. Lo credereste, la sera seguente me la ritrovai alla porta di casa, voleva entrare! Naturalmente la feci mandar via dai miei domestici. Le ragazze come quella non impareranno mai a capire quando ne ho abbastanza".

Il racconto che ho riferito può essere creduto o meno ed io lo riporto con ampio beneficio di inventario: mi limiterò a constatare come (vero o inventato che sia) esso è per altro perfettamente in linea con quella paradossale mescolanza di umanitarismo e di fredda crudeltà — da Dr. Jeckyll e Mr. Hyde — che caratterizza l'autore di Charlot.

Ad onor del vero non mi è lecito generalizzare sino ad asserire che gli *unic* aneddoti interessanti sono quelli che Hopper racconta sugli individui che le riescono antipatici per dimostrarne le incomprensioni e gli esibizionismi (si leggano i gustosi episodi sulla morte di Rudy Valentino). Per convincersi di ciò è sufficiente leggere quanto la Hopper scrive su John Barrymore: egli fu uno dei suoi idoli e l'autrice fa quanto è in suo potere per descrivere l'affascinante personalità, in modo rispettoso ma al tempo stesso spassionato. Di quanto ella riferisce, io voglio trascrivere un episodio narrato dall'attore alla Hopper. E voglio riportarlo proprio perché, tra quanti aneddoti conosco su Barrymore, questo mi sembra uno dei più indicativi del suo spirito signorilmente scettico e disincantato.

«...Partii per l'Austria con Willie. Prima di sbarcare ricevetti un telegramma da un mio intimo amico; diceva che l'avrei incontrato al porto e non mi preoccupassi per l'alloggio... perché aveva già fissato le stanze. Fu di parola. Mi condusse nel più sfarzoso bordello d'Australia. Madama, una simpatica donna e niente brutta, pare si fosse innamorata del mio amico; che viveva con lei da dieci anni... alloggio, liquori e vitto gratuiti. Ella gli diceva sempre: 'Les amis de vos amis sont mes amis' e quel che diceva lo confermava con il trattamento. Alla nostra 'première' lei e le sue belle ragazze in abito da sera occupavano poltrone di prima fila. Dopo la rappresentazione ritornammo al bordello (a casa per così dire), lei sprangò le porte e dette una festa... Ho preso parte ad una quantità di ricevimenti; ma nessuno che eguagliasse quello. Vissi così durante il tempo che durò la mia scrittura, feci persino una proposta di matrimonio a una delle ragazze della pensione. Lei aveva più buon senso di me e mi respinse. Finito il corso delle recite e giunta che fu la serata d'addio, volli offrire a mia volta una festa di commiato. Madama acconsentì... Chiusi le valigie e chiamata una vettura, chiesi il conto. Madama mi disse: 'Signor Barrymore, non ho mai conosciuto nella mia vita nessuno di buona e allegra compagnia come voi. Sarei davvero un'ingrata se mi facessi pagare per questi bei giorni!' Il mio amico (e suo) mi accompagnò al vapore. Al momento di salutare disse: 'Barrymore, perché vuoi continuare a lavorare? Perché non cerchi di sistemarti con me?' — John concluse: 'Quante volte ho rimpianto di non aver seguito quel consiglio!'» Naturalmente non tutto il libro partecipa di questo stile disinvolto (alla Maupassant): non ci dimentichiamo che chi aveva raccontato alla Hopper questo ignorato episodio della propria vita era una figura dalla personalità così rilevante da improntare di sé ogni cosa con cui venisse in contatto. Mi pare evidente infatti che l'elaborazione personale dell'autrice — perlomeno in questo caso particolare — è stata contenuta entro limiti ben definiti.

Il secondo appunto che si può muovere al libro è che, pur avendo avuto rapporti con tante figure di rilievo, nessun personaggio (narrativamente parlando), emerge dalle pagine della Hopper: il volume intero non è che un affastellarsi di rievocazioni, ben spesso legate fra loro soltanto da un filo sottilissimo. Ad un organico raggrupparsi dei ricordi nuoce inoltre

la mancanza di un nesso cronologico, per cui vengono messi l'uno accanto all'altro (senza una parola qualsiasi di avvertimento) fatti divisi fra loro da decine di anni.

**ASCOLTA, MISTER BILBO! Canzoni di protesta del popolo americano. A cura di Roberto Leydi e Tullio Kezich - Edizioni Milano-Roma 1954, L. 250.**

I rapporti che intercorrono fra il cinema e le manifestazioni "popolari" americane, contrariamente a quanto può apparire ad un esame superficiale, sono assai vaghi e strettamente limitati a pochi aspetti più appariscenti. Persino nel folklore relativo al western, il cinema ha sempre ripreso e sviluppato le leggende popolari solo per quel tanto di avventuroso che può fare presa sul grosso pubblico, ignorando deliberatamente tutti quegli aspetti che potrebbero contraddire un ideale romantico ormai consolidato. Si pensi alla falsificazione del Far West metà ottocento, presentato come un mondo di spavaldi avventurieri anzi che come una società di bovini e contadini; oppure alla moralizzazione di personaggi dell'epoca (se si tiene conto che la figura più pulita dell'epoca, Wyatt Earp, era un tipo tutt'altro che raccomandabile, si può facilmente calcolare l'opera di "sbiancamento" che è stata praticata nei confronti della maggior parte delle rimanenti figure da Doc Holliday a Billy the Kid). Se, pur di rimanere nei limiti del lecito e dell'onesto, tanto profondamente è stata travisata una società ormai scomparsa e priva pertanto di qualsiasi attuale "carica" rivoluzionaria da un punto di vista di ordine pubblico o buon costume, è facile immaginare l'opera di ripulitura che sta subendo la rappresentazione dell'America contemporanea, nella produzione filmica hollywoodiana. In effetti, mentre taluni aspetti negativi della vita degli Stati Uniti d'America sono rappresentati con intenti realistici più o meno riusciti (gangsterismo, corruzione politica, ecc.), altre manifestazioni non meno indicative vengono ignorate nel modo più assoluto e totale.

Tra gli esempi più classici di questa congiura del silenzio sono da annoverare (più ancora che il problema negro) le condizioni di vita dei lavoratori e la loro vita sindacale: e a conferma di questo basta pensare alla sorte martoriata dei film che hanno cercato di inquadrare l'argomento (da *The Land* al recente *Salt of the Earth*).

Ad una migliore comprensione di questo settore di realtà americana così integralmente trascurato è prevalentemente dedicato il libro pubblicato di recente a cura di Roberto Leydi e Tullio Kezich: *Ascolta Mister Bilbo!*, che si occupa della parte più immediata del folklore, vale a dire la musica e le canzoni popolari di protesta sociale. Si tratta di un volumetto in cui vengono riportati *favorites* contemporanei di origine non strettamente commerciale: è evidente che nella società d'oggi il campo in cui queste spontanee produzioni possono più facilmente fiorire è l'ambiente dei lavoratori, ed infatti i canti delle Unions operaie occupano una parte rilevante nella raccolta. Sono pure riportati canti negri nonché ballate costruite ad imitazione di modelli antichi ed è proprio attraverso queste ultime forme che risulta più evidente la continuità di una tradizione popolare vecchia ormai di più di un secolo. Si consideri come tipico il *Jesus Christ* di Woody Guthrie, che riprende assai da vicino quella vecchia ballata su Jesse James che inizia: "Jesse James was a man who killed many a man". E' da notare a tale riguardo che sarebbe stato forse consigliabile riportare pure le parole del testo originale per un interessante confronto che viene invece, solamente additato alla cultura folkloristica (eventuale) del lettore. Obiezioni a parte, l'impostazione complessiva del volume è piuttosto soddisfacente: ogni pezzo è preceduto da una breve premessa in cui si espongono i fatti che hanno colpito la fantasia popolare dando occasione al cantore di esprimere i propri sentimenti di pietà, di comprensione o di solidarietà. A questa necessaria introduzione segue il corpo vero e proprio del canto, di cui viene trascritta la musica e riportato il testo nell'originale inglese e nella traduzione italiana. Le versioni si limitano a volgere nella nostra lingua la sostanza dei pensieri espressi in inglese, senza indulgere a ricerche estetizzanti, il che, oltre che segno di umiltà, è anche una cosciente adesione alla semplicità degli originali.

Il libro trae il suo titolo dal canto "Listen, Mister Bilbo!" diretto contro l'omonimo Senatore che tempo addietro suscitò grande scalpore con una campa-

# 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 d'anno.

*Affrettatevi*

## PROCURATECI NUOVI ABBONATI

A chi ci procurerà **cinque** abbonamenti annuali regaleremo la rivista per un semestre.

A chi ci procurerà **dieci** abbonati annuali nuovi regaleremo un abbonamento annuale.

Invitiamo i nostri fedeli lettori a farsi banditori della loro Rivista.

Dal numero degli abbonati dipende il miglioramento della pubblicazione.

Alfrancature o carico  
del destinatario

REDAZIONE DI "CINEMA"

Corso Buenos Aires, 45

MILANO

Amministrazione delle Poste e dei Telegrafi  
Servizio dei Conti Correnti Postali

### Certificato di Allibramento

Versamento di L. ....

eseguito da .....

residente in .....

via .....

sul c/c N. **3-14032** intestato a:

Casa Edit. "CINEMA,, - C.so Buenos Aires, 45 - Milano

Addì, (1) ..... 19 .....

Bollo lineare dell'Ufficio accettante

[Lineare stampato]

Bollo a data  
dell' Ufficio  
accettante

N. ....  
del bollettario ch. 9

Amministrazione delle Poste e dei Telegrafi  
Servizio dei Conti Correnti Postali

Bollettino per un versamento di L. ....

Lire .....

(in lettere)

eseguito da .....

residente in .....

via .....

sul c c N. **3-14032** intestato a:

Casa Edit. "CINEMA,, - Corso Buenos Aires, 45 - Milano

nell'ufficio dei conti correnti di Milano.

Firma del versante Addì (1) ..... 19 .....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

[Lineare stampato]

Spazio riservato  
all'ufficio dei conti

Tassa di L. ....

Bollo a data  
dell' Ufficio  
accettante

Mod. ch. 8 bis

Cartellino  
del bollettario

L'Ufficiale di Posta

(1) La data deve essere quella del giorno in cui si effettua il versamento.

Amministrazione delle Poste e dei Telegrafi  
Servizio dei Conti Correnti Postali

Ricevuta di un versamento

di L. ....

Lire .....

(in lettere)

eseguito da .....

sul c/c N. **3-14032**

intestato a

Casa Ed. "CINEMA,, - C.so B. Aires, 45 - Milano

Addì (1) ..... 19 .....

Bollo lineare dell'ufficio accettante

[Lineare stampato]

Tassa di L. ....

numerato  
di accettazione

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data  
dell' Ufficio  
accettante

La presente ricevuta non è valida se non porta nell'apposito spazio il cartellino gommato numerato.

Indicare a tergo la causale del versamento

Spazio per la causale del versamento

(La causale è obbligatoria per i versamenti a favore di Enti ed Uffici pubblici).

### AVVERTENZE

Il versamento in conto corrente è il mezzo più semplice e più economico per effettuare rimesse di denaro a favore di chi abbia un c/c postale.

Chiunque, anche se non è correntista, può effettuare versamenti a favore di un correntista. Presso ogni ufficio postale esiste un elenco generale dei correntisti, che può essere consultato dal pubblico.

Per eseguire il versamento il versante deve compilare in tutte le sue parti a macchina o a mano, purchè con inchiostro, il presente bollettino (indicando con chiarezza il numero e la intestazione del conto ricevente qualora già non vi siano impressi a stampa) e presentarlo all'Ufficio postale, insieme con l'importo del versamento stesso.

Sulle varie parti del bollettino dovrà essere chiaramente indicata, a cura del versante, l'effettiva data in cui avviene l'operazione.

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abrasioni o correzioni.

I bollettini di versamento sono di regola spediti, già predisposti, dai correntisti stessi ai propri corrispondenti: ma possono anche essere forniti dagli uffici postali a chi li richieda per fare versamenti immediati.

A tergo dei certificati di allibramento i versanti possono scrivere brevi comunicazioni all'indirizzo dei correntisti destinatari, cui i certificati anzidetti sono spediti a cura dell'ufficio conti rispettivo.

L'ufficio postale deve restituire al versante, quale ricevuta dell'effettuato versamento, l'ultima parte del presente modulo, debitamente completata e firmata.

**TARIFFA FISSA  
PER I VERSAMENTI  
L. 10**

Parte riservata all'Ufficio dei conti correnti

N. .... dell'operazione

Dopo la presente operazione il credito del conto è di

L. ....

Il verificatore

LEMMO DA INCOLLARE

LEMMO DA INCOLLARE

### REFERENDUM

Preghiamo tutti i lettori di collaborare con noi al perfezionamento della rivista comunicandoci le loro preferenze e i loro suggerimenti. Ecco una serie di interrogativi ai quali preghiamo i lettori di rispondere:

Vi piace la rivista così come è attualmente o la preferireste diversa?

Nel secondo caso, come la vorreste?

Quale sistema di stampa preferite: l'offset o il rotocalco?

Preferite che venga dato più spazio alle fotografie e meno spazio ai testi o viceversa?

Preferite le notizie e le informazioni oppure i saggi e la critica?

Che ne direste di una rivista che desse più ampio spazio alle notizie e meno alla trattazione di problemi e ai saggi culturali?

Quali tipi di articoli preferite: Panorami storici?

saggi d'estetica? ; servizi su films in lavorazione?

critiche di films? ; gallerie? ; retrospettive?

fascicoli dedicati prevalentemente a un solo film?

Quali altri articoli o servizi suggerireste?

(Dopo aver scritte le risposte, staccate il foglio, piegateo lungo la linea tratteggiata verticale, incollate i lembi indicati e spedite senza mettere francobollo).



Sofia Loren e Umberto Melnati in un'inquadratura del nuovo film di Alessandro Blasetti. Peccato che sia una canaglia.

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Direttore: GIULIO CESARE CASTELLO

Redattore Capo: DAVIDE TURCONI

Volume XIII  
Terza serie

**FASCICOLO 145**

Anno VII - 1954  
25 Novembre

Questo numero contiene:

Cinema-gira . . . . . 668

GIORGIO MOSCON

*I tempi cambiano* . . . . . 669

TRIGUEIRINHO NETO (A cura di)

Interviste: *Lavorano insieme Cavalcanti e*

*Ivens* . . . . . 671

MORANDO MORANDINI

*Tutti giovani in "Fine d'estate"* . . . 672

LUCIO ROMEO

*Soldati ha preso una cotta per il Polesine* 674

HERMAN G. WEINBERG

*Ad Hollywood piace l'ipocrisia* . . . . 676

FAUSTO MONTESANTI

Il leone ruggente ha trent'anni: *Il° - Greta*

*Garbo, la più spettacolare attrazione del-*

*la Metro Goldwyn Mayer* . . . . . 679

GIORGIO VENE'

Inchiesta sul cinema spagnolo: *La paura*

*del diavolo* . . . . . 683

*Una precisazione sul cinema siciliano* . . 684

ETTORE ZOCARO

*Eduardo, Rascel e i fantasmi* . . . . . 687

FEDERICO FELLINI, ENNIO FLAIA-

NO, TULLIO PINELLI

*Moraldo in città - IV°* . . . . . 686

FRANCO ROSSETTI

Retrospective: *"Une partie de campagne"* 689

## QUINDICI GIORNI

VICE

*I film* . . . . . 692

ROBERTO LEYDI

*Arbitraria nel film la storia di Glenn Miller* 694

CLAUDIO BERTIERI

*Fuori programma* . . . . . 695

IL POSTIGLIONE

*La diligenza* . . . . . 696

SERGIO DE SANTIS

*Biblioteca* . . . . . II di copertina

ROBERTO PAOLELLA

*Mario Verdone documentarista* III di copertina

GIANCARLO TESI

*I problemi esistono* . . . . . III di copertina

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Corso Buenos Aires 45 - Tel. 22.84.33 - REDAZIONE DI ROMA: P.za della Pilotta 3 - Tel. 87.02.67 (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 Lapiere, 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. 3/14032 - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento; arretrati il doppio



## CINEMA GIÀ

### ITALIA

#### Si sono iniziate le riprese...

... dei seguenti film: Hanno rubato un tram (Imperial Film), regista Mario Bonnard, operatore Mario Bava, interpreti Aldo Fabrizi, Carlo Campanini; Totò all'Inferno (di cui alcune scene — quelle dell'Inferno — vengono realizzate in Ferraniacolor; Excelsa Film-Carlo Ponti), regista Camillo Mastrocinque, operatore Aldo Tonti, interpreti Totò, Carlo Ninchi, Ivy Nicolson, Dante Maggio, Aroldo Tieri, Mario Castellani, Giulio Calli, Maria Zanoli, Cristina Fanton, Galeazzo Benti, Nora Ricci, Maria Jusanova, Giacomo Furia, Mario Passante, Fanny Landini; La Luciana (Romana Film), regista Domenico Gambino, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Corrado D'Alba, Rita Rosa, Elli Parvo, Gianni Glori, Beniamino Maggio, Giosuè Ippolito, Franco Jamonte, Augusto Di Giovanni, Maria Diaz, Maria D'Ayala; I ragazzi dell'isola verde (da un soggetto di Mario Masa, premiato dalla Presidenza del Consiglio; Elba Film), regista Aldo Vergano, operatore Augusto Tiezzi, interpreti attori non professionisti fra cui venticinque ragazzi; Due soldi di felicità (Sud Film), regista Roberto Amoroso, interpreti Maria Pia Casilio, Franca Tamantini, Armando Francioli, Tina Pica, Giulio Calli, Leila Calabrese, Augusto Di Giovanni, Mariù Glek.

#### Prosegue la lavorazione...

... dei seguenti film: La tua donna (Deneb Film) di Giovanni Paolucci; L'arte di arrangiarsi (Documento Film) di Luigi Zampa; O 4 (C.I.R. A.C.) di Gianni Francolin; Fine d'estate (Franco Cucchini) di Francesco Maselli (partecipa al film, accanto agli attori già citati precedentemente, anche Isa Miranda); Il vetturale del Moncenisio (Zeus Film) di Guido Brignone; Madame Butterfly (in Technicolor; Rizzoli-Gallone-Toho Co. L.M.T. Film), Tokio) di Carmine Gallone; Mogli e amanti

(Ottavio Poggi) di Sergio Grieco; Terroristi a Madrid (Pico Film) di Rafael Torrecilla; La tempesta è passata (Aurea Cinematografica) di Piero Costa.

#### Sono terminate le riprese...

... dei seguenti film: Proibito (Technicolor; Documento Film-U.G.C.-Cormoran Film) di Mario Monicelli; La cortigina di Babilonia (Ferraniacolor; Pantheon Film) di Carlo Ludovico Bragaglia; Gli amori di Manon Lescaut (Eastmancolor; Rizzoli Film-Royal Film-Franctner) di Mario Costa; Peccato che sia una canaglia (Documento Film) di Alessandro Blasetti; Tarantella tragica (I.C.S.) di Luigi Capuano; Una donna libera (Romana Film-Soc. Nouv. de Cinématographie-Les Films Willemetz) di Vittorio Cottafavi; Addio, Napoli (Aeffe Film) di Roberto Montero; Il cantante misterioso (ex Buona notte, mamma; Ariel Cinematografica) di Marino Girolami.

#### Mary Cleo Tarlarini...

... che è forse da considerarsi la prima vera attrice del cinema italiano, il cui talento e la cui serietà continuarono ad esercitare per lunghi anni un notevole prestigio presso il pubblico, anche dopo l'avvento delle "dive" più celebrate, si è spenta a Tivoli all'età di settantatré anni. Proveniente dal teatro, fu tra le prime attrici il cui nome apparisse sui titoli di testa dei film, per lo più accoppiato a quello di Alberto A. Capozzi (uno dei loro primi successi fu Spergiuari, del 1909, di Luigi Maggi, da un soggetto di Arrigo Frusta). Svolgendo la sua apprezzata attività di attrice fra la Ambrosio e la Pasquati Film, sempre a Torino, apparve in una lunga serie di pellicole fra cui vanno ricordate: Il granatiere Roland (1910), Lo schiavo di Cartagine (1910), Nozze d'oro (1911), La tigre (1911), Capitan Fracassa (1911), Satana (1912), L'assassinio di un'anima (1912), La rosa rosa (1912), Cenerentola (1913), L'angelo della miniera (1914). Passata quindi a ruo-

li più adatti al suo fisico e alla sua età, apparve fra l'altro anche accanto ad Emilio Ghione in Senza padre, che fu uno dei suoi ultimi ultimi film prima del suo ritiro dallo schermo avvenuto nel 1920.

#### L'A.I.L.C. e P.U.I.C.C. ...

... (cioè l'Associazione Italiana per la Libertà della Cultura e l'Unione Italiana dei Circoli del Cinema) hanno recentemente organizzato a Roma un dibattito, presieduto dal professor Carlo Antoni. Dopo la relazione di Rosario Assunto che ha sostenuto che la cultura in genere e quella cinematografica in particolare sono ugualmente minacciate in Italia dall'atteggiamento paternalistico del Governo e dalla "strumentalizzazione" del cinema operata dai comunisti, e dopo quella di Roberto Paolella che ha criticato con vivacità l'estetica del "realismo socialista", si è aperto un dibattito fra i presenti, al termine del quale è stata approvata una mozione in cui si annuncia fra l'altro la costituzione di un Centro di Documentazione e Informazione Cinematografica, allo scopo di ovviare agli inconvenienti della situazione prospettata dai relatori.

#### Marlon Brando...

... giunto a Roma improvvisamente, dove ha ricevuto il Premio Pasinetti assegnato dal Sindacato Nazionale dei Giornalisti Cinematografici al film On the Waterfront, è in trattative con la produzione Ponti-De Laurentiis per prendere parte alla riduzione cinematografica del romanzo di Tolstoj Guerra e pace, nel ruolo di "Pietro" accanto ai seguenti probabili interpreti: Gina Lollobrigida, Gérard Philipe e Christian Marquand. Nel corso di una conferenza stampa l'attore americano ha dichiarato che in questo medesimo periodo è stato anche interpellato per il film L'amant de Lady Chatterley, che dovrebbe essere prodotto in compartecipazione fra la Francia e l'Inghilterra.

#### GRAN BRETAGNA

##### "Malgrado tutto"...

... "gli italiani rimangono dei grandi artisti": così è stata commentata dal "Times" la "Seconda settimana del Film italiano" svoltasi recen-

temente a Londra con grande successo di pubblico e con la partecipazione della regina Elisabetta che è intervenuta alla serata inaugurale. Il gruppo di film presentati era il seguente: Carosello Napoletano, La strada, Puccini, Pane amore e fantasia, Tempi nostri, Camilla, Sesto Continente, Giuseppe Verdi e I vitelloni, insieme ai documentari Il miracolo della seta, Una goccia d'acqua, Dolce Lombardia, Poesia della danza, Picasso, La montagna di cenere, Le nozze di Octopus e La Mantide religiosa. Il commento del "Times" ha fatto notare fra l'altro che nei film presentati al Festival "il realismo è tuttora in evidenza, sebbene si tratti di un realismo di genere non atto a soddisfare interamente le austere definizioni che ne ha dato Zavattini... Non vi è nulla da potersi paragonare ad Umberto D. che segna forse la fine della grande era del cinema italiano". Il film di De Sica (non compreso nel programma della "Settimana") è stato presentato in visione privata a tutti i critici britannici alla presenza del regista, per iniziativa di Dennis Forman direttore del "British Film Institute" e verrà distribuito in Gran Bretagna da Alexander Korda. Il "News Chronicle" ha giudicato Umberto D. "uno dei più grandi film di tutti i tempi, che difficilmente potrà essere uguagliato e che sta allo stesso livello dei migliori lavori di Chaplin, di Stroheim, di Griffith o dei russi".

#### U.R.S.S.

##### 150 film all'anno...

... saranno in media prodotti in un prossimo futuro dai vari stabilimenti in attività in tutta l'Unione Sovietica. Lo ha annunciato ufficialmente la rivista "Iskoustvo Kino", dando notizia di radicali riforme nella produzione cinematografica, la quale d'ora in poi non sarà più basata soltanto su pochi film di qualità, ma verrà indirizzata verso sistemi di regia e metodi di lavoro che permetteranno di dare efficienza alla cinematografia sovietica anche sul piano della quantità. Tale importante riforma dovrebbe permettere all'U.R.S.S. — secondo quanto si osserva in Occidente — una più larga partecipazione ai Festival internazionali.

(In alto) Mara Lane e Giorgio Albertazzi in Uomini ombra di Francesco De Robertis (a sinistra) e il regista inglese Harry Watt, con Anthony Steel a Mombasa durante la ripresa del film Ad ovest di Zanzibar, girato interamente sul posto (a destra). (Sotto) Un'inquadratura del cortometraggio Inchiesta a Corepo, di Giusto Vittorini (a sinistra) e una del primo episodio, diretto dal regista Aris Marnezos, del film ellenico Quadriglia.



# I TEMPI CAMBIANO

All'attento osservatore di ciò che accade nei settori meno vistosi ma più delicati ed essenziali del mondo del cinema non sarà sfuggito l'annuncio di imminenti modificazioni del Codice Hays (il complesso di norme che regolano l'autocensura tra i produttori americani aderenti alla MPAA) che verrebbero prese in una prossima riunione dell'ufficio direttivo del Codice, ottenuto l'assenso dei vari produttori.

Da quello che si sa le modifiche non sono di grande importanza: ma è essenziale il fatto che per la prima volta si affermi — e non con parole ma con fatti — che il Codice non è immutabile, che molte sue disposizioni sono superflue od irragionevoli e che la gretta applicazione in atto riusciva ormai insopportabile ai produttori.

Da tempo qualcosa stava agitandosi nelle alte sfere della *Screen Producers Guild*, ed il numero di agosto 1954 dell'organo ufficiale dell'Associazione, *The Journal*, ne dava conferma ufficiale pubblicando una serie di articoli e di interventi di autorevoli personalità che dibattevano il problema, articoli che converrà brevemente riassumere onde aver chiaro l'attuale posizione dei produttori e come vi si è giunti.

Fu Samuel Goldwyn (che aveva evidentemente concordato l'azione con altri produttori e che certo non parlava solo a titolo personale) a dare l'avvio con una lettera al Presidente della MPAA Eric Johnston, nella quale sosteneva la tesi più radicale: « Io credo — diceva Goldwyn — che sia giunto il momento in cui si rende imperativo aggiornare il codice di produzione... Il principio del codice è essenziale per una buona sistemazione della nostra industria. E' soltanto attraverso una perfetta autoregolazione che, come industria, possiamo evitare gli eccessi che conducono ad una censura senza freno. Non di meno dobbiamo renderci conto che quasi un quarto di secolo è passato dalla adozione del codice... Il pubblico oggi capisce ciò che la gente che crea ha sempre capito, che lo spettacolo non vale se non ha una certa integrità e somiglianza alla vita. Per dipingere la vita onestamente sulla scena ci vuole un grado di latitudine, entro i limiti della decenza, maggiore di quello che esiste sotto il codice ».

Dopo aver ammesso che comunque molti aspetti della vita non si possono portare sullo schermo e che il codice non dovrà mai accordare licenza alla corruzione ed alla volgarità, Goldwyn ricorda-

va che la tendenza a passar oltre alle norme del codice era già ampiamente diffusa nella produzione corrente e che per ovviare l'inconveniente non restava che modernizzare il codice stesso.

La lettera di Goldwyn costituiva una specie di *ballon d'essai* che mise in movimento tutta l'opinione pubblica: a minimizzare la tesi sostenuta dal noto produttore, intervenne Jerry Wald, vicepresidente della Columbia, il quale, dopo aver ricordato che la *self regulation* ottenne il duplice scopo, da una parte di impedire il sorgere della censura federale e ridurre il numero delle varie censure statali, rendendo le rimanenti meno aggressive ed esigenti, dall'altra di aver spazzato la pornografia ed i "venditori

## I produttori americani si stanno accorgendo che il Codice Hays deve essere modificato

di sudiciume a dettaglio", riassunse le varie posizioni dei critici del codice.

Tra queste con particolare evidenza ricordò il gruppo che invitava a ragionevoli ed intelligenti modifiche: « Riferimenti nel codice per esempio, alla legge terriera come espressa nella legislazione dell'epoca del proibizionismo sono certamente anacronistici. Altri regolamenti sono stati presi in vista del sentimento pubblico negli Stati del Sud. Il nuovo Sud del 1954 non è il Sud di un quarto di secolo fa ».

Riaffermata la bontà dei principi morali basilari così come sono contemplati nei precetti generali del codice, Wald aggiunge: « Io non sono a conoscenza, come produttore, che il codice abbia mai agito negativamente sull'estetica dello schermo e nemmeno che abbia diluito un efficace lavoro, commedia, racconto, o che un produttore abile e coscienzioso non abbia potuto presentare un buon spettacolo contenuto nei limiti del buon gusto: né il codice ha mai impedito che un buon spettacolo diventasse un disastro economicamente ».

Wald ricorda poi le parole di Darryl Zanunck: « E' mia convinzione che il codice mi abbia protetto molto di più di quanto non mi abbia mai nociuto. Io sfido chiunque a menzionare dieci dei racconti più venduti o dieci commedie di successo negli ultimi dieci anni che non poterono

essere rappresentate sullo schermo a causa di un divieto del Breen Office ».

Wald si sofferma poi (a dir la verità piuttosto superficialmente) sul fatto che comunque il codice non sembra aver diminuito la potenzialità di guadagno dei produttori, né l'avrebbe aumentata una sua maggiore larghezza. « Il fatto è — conclude — che il codice non ha mai ostacolato la produzione di un buon film. Il produttore abile ed onesto può ancora, con buon gusto, buon senso e fantasia raccontare tutte le storie che sono sempre state raccontate ».

La conclusione ottimistica del discorso di Wald lascia francamente perplessi, tanto più se si fa caso al fatto che i due argomenti propiziatori per il codice che egli usa, lotta contro la pornografia e nessuna diminuzione di incassi, non pare siano propriamente adatti ad una valutazione positiva del codice stesso: essendo ovvio che quei divieti han colpito ben prima argomenti scottanti in tema di politica, di religione, di costume che la semplice pornografia (del resto sempre presente in profondità anche se non in superficie nei prodotti hollywoodiani) e che non si può parlare di diminuzione di incassi in mancanza di esatto dato di confronto. E comunque questi due punti chiave delle considerazioni del Wald omettono ogni riferimento a questioni estetiche per ragionare in termini meramente economicistici.

Senza dire poi di un bislacco riferimento a *Da qui all'eternità* e *Un tram che si chiama desiderio* (« Quando si possono fare film come *From Here to Eternity* e *A Streetcar Named Desire* ed ambedue rappresentano un successo di cassetta, allora non riesco a vedere il perché di tanto furore ») ove non si sa se ammirare la candida ingenuità o la infantile malafede. Ma proprio il film *Da qui all'eternità* con le innumerevoli modificazioni rispetto al testo del Jones (ed il volume del giovane scrittore americano, malgrado sia così diseguale e frammentario, contiene pure un senso genuino di verità e di onesta ansia di denuncia delle violenze e corruzioni presenti in molti settori dell'esercito degli Stati Uniti) è riuscito a ridurre in un certo modo ortodosso anche un testo che invece è impegnato in un senso fortemente eretico ed anticomunista: ed inesatta è l'osservazione che già molto si è avuto lasciando liberamente girare un film che comunque mostra talune tare della vita militare americana, poiché veramente le critiche sono contro certe individualità soltanto, non contro l'esercito

che anzi è difeso con ortodossia e ne esce in certo qual modo glorificato (anche se si possa escludere poi che taluni generali di altro esercito a noi più vicino, così pronti a reprimere ogni dubbio sulla luminosa fertilità del proprio ingegno e sulle proprie diaboliche capacità strategiche, avrebbero mai tollerato che sullo schermo apparissero figure come quelle del comandante la compagnia o del sergente aguzzino).

Molto più spirito ha portato nel dibattito F. Hugh Herbert, Presidente della Associazione degli Scrittori Cinematografici, con un vivace articolo ove se da una parte si respingono le critiche troppo severe al codice, dall'altra se ne constata un certo insuccesso.

« Il codice è stato frequentemente criticato per il fatto che le sue severe e rigide ingiunzioni avevano vietato la realizzazione di film che trattavano temi vitali sociali e sociologici. Io non sono uno di questi critici. Io riconosco che temi come incesto, omosessualità, e dedizione alle droghe sono argomenti validi per il drammaturgo e lo scrittore, ma scarsamente desiderabili per uno spettacolo destinato alla massa dove una gran parte del pubblico è fatta di bambini o minori. E nemmeno credo che tali ingiunzioni abbiano creato delle difficoltà ai produttori. I soggetti che ho nominato e altri che potrebbero essere tabù, sono infinitesimali se paragonati a quei soggetti drammatici che non potrebbero mai violare il codice né il buon gusto. Il codice fu istituito per due scopi entrambi ammirevoli. Il primo era la pia speranza che potesse rappresentare un baluardo contro la censura federale e di Stato. Il secondo, solo accennato, che i suoi provvedimenti e le ingiunzioni proteggessero la morale del pubblico americano, in particolar modo dei giovani. Nel prendere visione di alcuni film recenti e particolarmente della loro pubblicità, si è giustificati nel dubitare del successo ottenuto in questo secondo campo ».

Le ultime frasi, come si vede, sono una evidente puntata polemica contro la in-

fantile difesa del Wald, sopra riportata: ma neanche Herbert riesce a ragionare con perfetta logica, poiché confonde incesto ed omosessualità con i "temi vitali sociali e sociologici". *Furore* non trattava di omosessualità, né di incesto *La prova del fuoco*: pure nel mentre Steinbeck e Crane scrivevano con ogni libertà sui vitali temi sociali prescelti, i film ispirati alle loro opere furono assai colpiti dalla censura (e l'ultimo poi reso quasi irricorsabile).

E' chiaro che nessuno rimprovererà alla censura di negare il visto ad opere contrarie al buon costume od alla pubblica decenza: ma il Codice Hays si preoccupa un po' troppo anche di altri argomenti che nessuna attinenza hanno col buon costume, ma molta invece con la politica e l'analisi critica della società contemporanea. Il codice ha funzioni, più che di difensore del costume, di paladino della conservazione sociale.

Nessuna importanza per la discussione ha la "Lettera da Memphis" del giornalista Howard che si limita a tracciare un quadro della onnipotenza della censura locale (che contravviene anche ai dettami della Suprema Corte dello Stato - Tennessee) e del suo notissimo capo Lloyd T. Binford, il quale si rese noto ancora una trentina d'anni or sono pretendendo l'eliminazione di alcune sequenze del famoso *King of Kings* del De Mille e tuttora continua ad imperversare nella città (per cui i cittadini di Memphis se ne vanno a vedere i film proibiti a poche miglia di distanza al di là del Mississippi, a West Memphis, nell'Arkansas).

Un contributo essenziale invece per la soluzione della controversia lo porta l'ufficioso John A. Vizzard, assistente del Direttore del Codice della MPAA con un articolo (*Tempi che mutano*) che è senza dubbio calcolato e pesato riga per riga dai dirigenti l'ufficio per il Codice: ciò che fa presumere che le imminenti modifiche non saranno che quelle annunciate in questo articolo, e con tutte le limitazioni in esso avanzate.

Il Vizzard, dopo avere distinto i punti

basilari del codice da quelli invece contingenti e modificabili, scrive: « E' chiaro che non è necessario tener fermo quella disposizione che proibisce l'uso di parole come "inferno" (*hell*) e "dannato" (*damn*). Questi non sono nemmeno problemi morali. Sono questioni di consuetudine e di convenienza.

In secondo luogo non c'è alcuna ragione morale che impedisca di mutare la clausola del codice che vieta il rapporto sessuale tra persone di razza diversa. Questa disposizione è puramente sociale e pragmatica. Taluno ha persino contestato che essa sia immorale in se stessa e non dovrebbe quindi essere immessa in un documento morale.

Terzo, certe disposizioni del codice come quella che proibisce di far vedere "articoli di contrabbando" sono ovviamente sopravvissute alla loro utilità. Non vi è una sola ragione per cui disposizioni del genere non si dovrebbero cambiare, se ciò si ritiene giusto.

Per ultimo la clausola che regola l'argomento dei narcotici è un elemento di prudenza ed esperienza soltanto. Si può cambiare se coloro che sono responsabili del codice pensano che dovrebbe esserlo ».

Dopo aver ammesso che non è necessaria una gretta osservanza di certe regole, ma basta che sia salvo il principio morale (per cui non è indispensabile che nel film tutti i crimini ed i peccati siano puniti ma occorre soltanto che il pubblico sia ben consapevole che si tratta di errori) Vizzard esclude che il codice possa di continuo mutare per adeguarsi ad ogni modificazione della morale corrente: « Sarebbe un errore tener presente ogni cosa che avviene nella società, persino su larga scala, o quei valori che regolano il romanzo popolare, le ribalte di New York, o il cinema straniero o i night clubs; tutti questi, insieme al cinema americano, fanno parte della famiglia dello spettacolo, e considerarli come il metro sulla cui base il codice dovrebbe regolarsi per essere d'accordo coi tempi che cambiano sarebbe sbagliato. Potrebbe decisamente essere un lungo passo indietro ».

Come osservavo all'inizio, anche se le proposte del Vizzard, come è probabile, verranno accolte, si tratta di modeste modifiche accompagnate da molte riserve e subordinate sempre (la cosa è più volte sottolineata) alla discrezionale decisione dei dirigenti l'ufficio del codice, così che praticamente in se stesse esse non significherebbero nulla. Non si tratta però che delle prime avvisaglie: occorreranno forse degli anni, ma le esigenze della realtà si faranno sentire sempre più pressanti, così da costringere ad altre modificazioni ed attenuazioni.

I tempi mutano veramente: e la lezione del "neorealismo" italiano è stata essenziale per Hollywood proprio per questo acquisito convincimento che non si possa continuare a girare film lontani dalla verità, fuori della vita e del mondo. Ed è veramente sconcertante dover riconoscere che mentre la stessa MPAA si va rendendo conto di questo, il cinema italiano si allontana sempre più dalla realtà per dedicarsi a macchinosi "spettacoli" che non raggiungeranno mai lo standard di Hollywood e rischiano di trascinare nell'abisso ancora una volta il nostro cinema, come già accade nell'altro dopo guerra.

GIORGIO MOSCON

Un'inquadratura di *La prova del fuoco*, film particolarmente maltrattato dalla censura americana.



# LAVORANO INSIEME CAVALCANTI E IVENS

Un nostro collaboratore ha intervistato il regista Alberto Cavalcanti, rivolgendogli una serie di domande alle quali Cavalcanti ha dato le interessanti risposte che siamo lieti di poter pubblicare qui di seguito. (N.d.R.)

— *Quale significato hanno nella sua carriera l'avanguardia francese ed il movimento documentaristico britannico? Come considera ambedue le correnti dal punto di vista del contributo al progresso del film in generale?*

— Nella mia carriera i due periodi hanno avuto due indirizzi completamente diversi. In quello chiamato d'avanguardia c'era un gruppo di personalità discordanti che agiva nel più completo disordine, e che era unito soltanto da una reazione comune al falso estetismo ed al sentimentalismo del cinema francese di quel periodo. La maggior parte di quei registi faceva dei film così come Monsieur Jourdain faceva della letteratura: senza sapere nulla. Al contrario nel documentario britannico tutti avevano una chiara coscienza dell'importanza del lavoro come contributo al progresso del cinema in generale e tutte le direttive avevano lo stesso indirizzo. Nel documentario britannico queste direttive erano stabilite da me ed altre personalità qualificate e seguite da tutto il gruppo dei giovani documentaristi. Io credo che si possa dare al documentario britannico l'appellativo di "scuola" mentre l'avanguardia francese non può essere chiamata che "gruppo".

— *In che senso la sua opera francese fu diversa da quella britannica?*

— *Rien que les heures ed En rade* furono dei film assolutamente miei; invece nel

(Sotto) Cavalcanti mentre dirige *O canto do mar*. (In alto) Una inquadratura del medesimo film.



documentario britannico l'ambiente di cooperazione era più importante di qualunque opera personale da sola. Nei miei film francesi si nota una parabola nello sviluppo di uno stile; nei miei documentari britannici si nota l'evoluzione di tutta una tendenza e di tutta una scuola, che da formalista in principio si sviluppa in seguito con un contenuto poetico e sociale, abbastanza preciso.

— *Come giudica la sua partecipazione nel film commerciale inglese?*

— Tutti i miei film a soggetto fatti in Inghilterra sono nati come conseguenza diretta delle mie esperienze nel documentario. I lavori che abbiamo fatto per lo sviluppo della tecnica del film hanno svegliato in me delle preferenze formali (non nel senso cattivo) che in Francia non avevo mai provato.

— *Che cosa pensa del cinema brasiliano dal punto di vista industriale?*

— Il problema del cinema brasiliano è molto complesso. Esso ha delle grandi possibilità ma si trova fermo soffrendo d'una crisi motivata da tre ragioni: la difettosa concezione della sua struttura industriale, l'impossibilità nella quale si trova il governo ad aiutarlo e in ultimo la cattiva volontà da parte di certi paesi produttori, i quali hanno interesse che nel Brasile o in qualunque altro posto dell'America Centrale o del Sud non si sviluppi l'industria cinematografica.

— *E come espressione della terra e del popolo?*

— Fino ad ora, con rarissime eccezioni il cinema brasiliano non ha avuto nessuna significazione nazionale. Il cosiddetto "film carnevalesco" è citato come tipicamente brasiliano ma quando lo analizziamo vediamo che di brasiliano ha soltanto la musica e la danza. La trama e la tecnica, questa sempre deficiente, sono copiate dai "musicals" americani di second'ordine ed il vero film sul carnevale non è stato finora mai realizzato.

— *C'è l'influenza o l'interferenza americana nella industria del film in Brasile?*

— Senz'altro, ed essa è soprattutto negativa. Gli Stati Uniti inondano i nostri cinema con i loro film; un minimo aiuto da parte loro sarebbe sufficiente all'industria brasiliana. Però questo aiuto è stato sempre appena apparente. Quando fui invitato a produrre dei film in Brasile, nel 1949, ho avuto la spiacevole sorpresa di sapere che il nostro primo lavoro, *Caicara*, era stato messo dagli americani come "capolista" di vari film hollywoodiani di minore interesse e che aspettavano logicamente un'occasione propizia per entrare nel mercato. Gli Stati Uniti in diverse altre maniere hanno ostacolato lo sviluppo del cinema brasiliano; basterebbe citare la mancanza di pellicola vergine, che è stata in questi ultimi due o tre anni una delle cause della paralizzazione dell'industria brasiliana. A me personalmente è capitato di dover interrompere per otto mesi le riprese del mio film *O canto do mar* per assoluta mancanza di pellicola vergine.



— *Come considera la sua opera nel Brasile?*

— In questi ultimi anni di lavoro e di lotta nel Brasile ho prodotto meno film di qualunque altro periodo della mia carriera. Purtroppo anche qualitativamente questo mio lavoro è stato inferiore. Ho paura che gli storici male informati arriveranno un giorno a parlare di una "fase brasiliana" a questo proposito, come hanno parlato della francese e della inglese. Nella mia terra non ho avuto nessuna cooperazione e sarebbe lungo e penoso spiegare le ragioni di tutto questo; preferisco voltare pagina e dimenticare l'incomprensione e la cattiva volontà, e proseguire d'ora in poi il mio lavoro in altri paesi. Lamento profondamente che questa "fase brasiliana" non si sia potuta concretizzare.

— *Dopo il suo viaggio nell'URSS che idea s'è fatta della cinematografia sovietica moderna?*

— L'idea che nell'Unione Sovietica il cinema è una realtà che si elabora per il popolo e per la pace. Non soltanto per la tecnica ma anche socialmente il cinema nell'URSS è degno della maggiore considerazione.

— *Quali saranno i suoi progetti quando lascerà il Brasile?*

— Prima di trasferirmi un'altra volta in Europa devo realizzare nel mio paese, invitato dal mio amico Joris Ivens, un episodio di un film sviluppato in cinque parti e prodotto dalla "DEFA" di Berlino. Gli altri episodi saranno realizzati in Italia, Russia, Francia e Cina, diretti rispettivamente dai colleghi Giuseppe De Santis, Gherasimov, Le Chanois e Wu-Quo-Ying, quest'ultimo una grande rivelazione della attuale cinematografia cinese. Sarà un breve lavoro per noi, però importante, poiché in ogni episodio vi è lo scopo di presentare un profilo di donna dei diversi paesi. Aspetto di ritornare a Berlino in novembre per dare con Ivens gli ultimi ritocchi al montaggio. Dopo m'incontrerò con Bert Brecht per definire altri accordi e in seguito farò un lungo viaggio in Cina, invitato da quel Governo.

(A cura di TRIGUEIRINHO NETO)

# TUTTI GIOVANI

## IN "FINE D'ESTATE"



In una sala di villa Toscanini a Ripalta Guerrina, pochi chilometri distante da Crema, abbiamo trovato una vecchia copia del « Time »: 21 giugno 1937. In copertina — che allora non era a colori — il primo piano di uno scienziato, illustre sconosciuto; nell'interno le recensioni di *A Day at the Races* dei fratelli Marx e di *Slim* con un Henry Fonda giovanino e smilzo. Che malinconia. Per una strana associazione di idee pensiamo che nel 1937 la maggior parte dei componenti della « troupe » cinematografica, che da due mesi sta girando nella villa, portava i calzoncini corti.

A Ripalta Guerrina — in questa stagione di brume autunnali il paesaggio cremasco ha un suo fascino triste e sottile, i colori della campagna sono smorzati, come filtrati attraverso un « flou » — è in lavorazione *Fine d'estate*, il primo film a soggetto di Francesco Maselli, prodotto dalla C.V.C. (Cucchini-Visconti-Caracciolo), una nuova Casa di produzione.

Sono diversi gli aspetti singolari di *Fine d'estate*. C'è, intanto, l'età della « troupe ». Il soggetto è di Prando Visconti che ha ventidue anni; Maselli ne ha ventitré; Jean Pierre Mocky, il protagonista, venticinque; Leonardo Botta e Antonio de Teffé, secondi nel « cast » a Mocky, rispettivamente ventitré e ventisei. Di Lucia Bosé e Ivy Nicolson, interpreti femminili, non diremo l'età esatta per rispetto a un'antica regola giornalistica, ma nessuna delle due, comunque, supera i venticinque. Giovanissimi sono anche altri attori (la più piccola è Bianca, dodici anni), gli aiuto-registi, il truccatore, molti dei tecnici. Gianni Di Venanzo, l'operatore, è già un « anziano »: ne ha trentatré.

« La meno giovane di tutti — ci dice sorridendo Maselli — è Isa Miranda. Non potevamo farne a meno: c'era bisogno di una madre per il protagonista. Soltanto all'anagrafe, però: devo confessare che l'entusiasmo, l'applicazione, l'intelligente e affettuosa sollecitudine con cui la Miranda lavora con noi mi ha sorpreso e commosso. Non c'è niente in lei della spocchia divistica che spesso si attribuisce alle attrici di nome come lei ».

Giovanissima è anche Emanuela Castelbarco, nipote di Toscanini, che ha messo a disposizione di Maselli la villa del nonno, che l'ha arredata in funzione del film (la casa era praticamente abbandonata da qualche anno), che trascorre allegramente le sue giornate in compagnia dei « cineasti », come li chiamano a Crema, una tranquilla cittadina, tipica della pianura cispadana, che, una volta tanto, non è stata messa in subbuglio dall'apparizione di quella strana fauna umana che è spesso la gente del cinema.

A vederli nella locanda delle « Due Colonne » a Crema dove alloggiano e consumano i pasti, quelli di *Fine d'estate* sembrano un gruppo di ragazzini che giochino « a far del cinema ». A Villa Toscanini, per esempio, c'è un tavolo da ping-pong e Maselli ci ha confidato che è stato il teatro di epici incontri tra i componenti della troupe.

« E' l'unico sport che pratico — soggiunge, come per giustificarsi — e qualche volta mi ci appassiono. Cominciò a Roma, durante il lavoro di sceneggiatura; abbiamo perso pomeriggi interi in un locale sotterraneo a giocare a ping-pong. Si tornava a casa a lavorare e non ne avevamo più voglia: troppo stanchi ».

Basta vederli al lavoro, però, basta sentir Maselli parlare del film perché l'impressione del gioco scompare. Fanno sul serio, questi ragazzi, e hanno le idee molto chiare su quello che vogliono; quale sarà il risultato, nessuno può prevederlo, ma del loro impegno, della loro serietà non si può dubitare.

Maselli non è, d'altronde, regista di primo pelo. Aveva quindici anni quando riuscì ad avere finalmente una macchina da presa tra le mani. (« Giravo in otto milli-

metri — dice — e naturalmente feci un documentario surrealista »). Nel campo del documentario si è fatto un nome; basterebbe ricordare *Zona pericolosa* che è lui il primo a considerare il suo risultato più felice. Ha girato ventun cortometraggi, è stato aiuto-regista prima di Antonioni per *Cronaca di un amore* (per cui ha collaborato anche alla sceneggiatura) e per *La signora senza camelie*, poi di Luchino Visconti in *Siamo donne*; infine, ha diretto l'episodio di Caterina Rigoglioso in *Amore in città*.

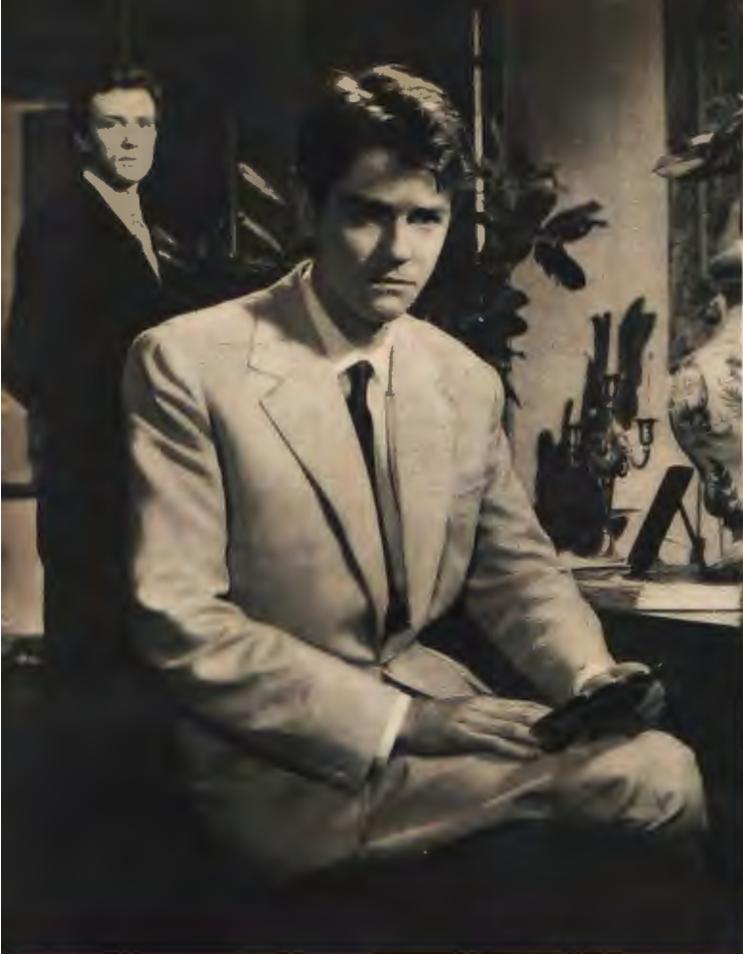
« Ventun documentari — continua — più o meno buoni, ma tutti impegnativi. Nessuna patacca turistica, nessun esercizio di bella scrittura su porcellane o stampe cinesi ».

Alla sceneggiatura di *Fine d'estate* hanno collaborato, oltre Prando Visconti e lo stesso Maselli, Suso Cecchi D'Amico, Vasco Pratolini e Aggeo Savioli. L'azione del film comprende un arco di pochi mesi, dal luglio al novembre 1943, ed ha il suo culmine drammatico nelle giornate dell'8 settembre. E alla rievocazione di quel periodo così importante nella più recente storia del nostro Paese che punta Maselli, e la rievocazione sarà mediata attraverso un gruppo di giovani.

Pur non volendo rinchiudere film e regista in una formula, ci sembra che la strada sulla quale si è messo Maselli sia quella del realismo psicologico.

« Abbiamo cercato — ci dice il regista — soprattutto l'approfondimento psicologico dei personaggi, ma non in una direzione privata, intimistica. E' la lezione di Antonioni, De Santis e specialmente di Visconti, il Visconti di *Senso*. So di essere ambizioso, ma si prendano le mie parole *cum grano salis*; l'ambizione passi, ma non





(In alto della pagina precedente) Maselli e la Miranda. (Sopra) Il protagonista del film, Jean Pierre Mocky e Antonio de Zeffè nell'inquadratura di sinistra e Lucia Bosè con Goliarda Sapienza in quella di destra. (In basso, da sinistra a destra) La Miranda, Mocky e la Bosè in altre tre scene del film.

vorrei che mi si credesse un presuntuoso soprattutto ora che sono al mio esordio. E' nostra intenzione rievocare il clima storico di un periodo attraverso i personaggi. Potrei, anzi, aggiungere sia pure con una certa esagerazione che *Fine d'estate* è il film di un personaggio solo — quello di Jean Pierre Mocky. Gli altri, anche quello della Bosè che è di Mocky l'antagonista femminile, sono in funzione del protagonista, dovrebbero fare da catalizzatori.

Abbiamo preso un gruppo di giovani della ricca borghesia lombarda all'indomani

del 25 luglio, ne abbiamo descritto i movimenti spirituali, le crisi, i dubbi, le diverse reazioni agli avvenimenti.

E' per questo motivo che l'8 settembre rappresenterà l'acme drammatico dell'azione; coinciderà, infatti, press'a poco, con la fine del primo tempo. A questi giovani si contrappone un gruppo di sfollati, popolani e piccoli borghesi, che hanno abbandonato Milano dopo i bombardamenti e che vengono ospitati nella villa dove si svolge l'azione del film.

Sono tre i motivi conduttori nei quali si

potrebbe riassumere *Fine d'estate*. Il primo è di carattere psicologico: l'analisi della problematica umana che avvenimenti di grande portata storica e politica come quelli che fanno da sfondo al film provocano in un gruppo di giovani. Gli altri due hanno una dimensione storica e sociale: l'esame dei risultati di un'educazione sbagliata (com'è, in special modo, quella che ha ricevuto il protagonista) e il sorgere, ancora quasi irreflesso, dei primi sintomi che anticipano il fenomeno della Resistenza".

MORANDO MORANDINI



# SOLDATI HA PRESO UNA COTTA PER IL POLESINE

Prendete un sole estivo, alle due e un quarto del pomeriggio, che batta implacabile con tutta la violenza possibile, aggiungetevi un fiume lento, enorme, giallastro e limaccioso, il Po, ed altre sponde di questo, una vegetazione ora fitta ora rada, di canne tra il rosso ed il verde, fatta di ciuffi e di cespugli, mettete sul fiume una serie di barche basse e lunghe, coperte di tende bianche o grigiastre che scivolano quatte quatte sull'acqua come lumache, e su tutto questo, infine, il sonoro di richiami di pescatori da grandi distanze e il gradicare altissimo e continuo di ranocchie nascoste un po' dovunque, e potrete avere un'idea solo approssimativa di quello che è l'ambiente dove Mario Soldati sta, da due mesi, girando il suo ultimo film: La donna del fiume. Il barcone a motore che ci ha trasportato da Tolle sino a Faro, lungo il fiume, è finalmente ormeggiato: il viaggio fluviale è stato lungo, più lungo di quanto credessimo: sembrava non si arrivasse mai: ogni tanto chiedevamo ai pescatori che stavano fermi sulle rive fra le anatre bianche e iridate e le vacche pezzate, o che risalivano la corrente sulle chiatte incrociandosi, dove fossero "quelli che facevano il cinema" e loro alzando la mano ci indicavano genericamente più avanti, quasi senza curarsene...

E' dal quindici luglio che Soldati e la sua troupe si aggirano in quelle zone e ormai tutti si sono abituati a loro e se non fosse per Sofia Loren che interessa sempre i giovani e i non più giovani forse avrebbero finito col dimenticarli.

Con gli stivaloni di gomma sino alle cosce, diguazzando nell'acqua e trasportando con la stessa indifferenza cavi, binari e canne tagliate, abbronzati dal sole sino all'inverosimile è difficile distinguerli dagli autentici pescatori e tagliatori di canne che fanno da comparse.

Stentiamo infatti a riconoscere Anna Gruber, l'assistente di Soldati, sotto un

enorme cappello di paglia: sono tutti intenti a preparare una scena molto impegnativa: dall'operatore Martelli che dalla terra ferma sta concertando un complesso movimento di macchina, alla segretaria di edizione che si tira appresso una grossa bambola di pezza che poi va a buttare in acqua tra le canne.

La bambola di pezza è il figlio della Loren, annegato nel fiume, che ella troverà drammaticamente in questa scena... L'inquadratura, ci dicono, si girerà — se abbiamo ben capito — solo l'indomani mattina con le luci dell'alba, ed ora si provano soltanto i movimenti...

La Loren è lì ad aspettare, quieta quieta sotto un albero, che venga il suo momento di essere di scena: è ben diversa da come l'avevamo vista l'ultima volta al "gala" di un cinema di lusso romano: si distingue dalle donne che le stanno attorno solo perché è molto più bella ed ha il cerone sul viso, ma per il resto è una tagliatrice di canne come le altre con la camicetta di cotone stracciata, gli stivali di gomma alla moschettiera, il cappello di paglia ed un falchetto in mano: ma ci assicura che non taglia. E' indubbiamente poco diva, ma certamente più donna.

Racconta che dalla Pizzarola di L'oro di Napoli alla Nives di La donna del fiume si è veramente affezionata a questi personaggi di donne del popolo semplici e povere con i quali può mostrare oltretutto anche la sua bravura...

Finalmente riusciamo a parlare con Soldati che sta riposando, in attesa che Martelli sistemi definitivamente l'inquadratura dal punto di vista tecnico.

"Questo è il film più faticoso della mia carriera — è la prima cosa che ci dice. — Lo scriva pure: non ho mai faticato tanto come in questo film... tranne pochi ricordi che verranno girati in teatro sarà tutto realizzato qui, sul posto, fra Comacchio

e Faro, in dieci chilometri quadrati di terreno ed escludendo Sofia Loren, Gérard Curry — un attore francese per la prima volta in Italia — e qualche altro, nessuno è attore professionista: sono tutti contadini e pescatori del luogo che interpretano la parte di loro stessi...".

Gli chiediamo allora se questo sarà un film tipicamente neorealista, ma Soldati storce un poco la bocca: il termine "neorealista" non lo convince molto:

"E' una storia abbastanza verosimile, girata dal vero, ecco tutto", preferisce dire.

Poi finisce con l'aggiungere che non si può neanche a priori definire una storia sociale con dei personaggi simbolo, come qualcuno ha voluto dire, ed anzi che i personaggi sono ben precisi, non comuni, ma con dei caratteri differenziati al massimo. E così ci racconta la storia del film, storia che ha una paternità molto complessa: da un'idea di Moravia e di Flaiano, Basilio Franchina scrisse un soggetto e da questo trassero una sceneggiatura Franchina, Altoviti, Parolini, Vancini, Bassani e Soldati stesso. Nives è una ragazza che lavora a Comacchio nell'industria del pesce ed è bella e corteggiatissima. La amano tra gli altri Gino, un contrabbandiere, ed Enzo, una guardia valliva. Il primo riesce a possederla e poi la lascia: ma poco dopo finisce in carcere. Nives, dopo aver avuto un figlio, lascia Comacchio e se ne va a lavorare al taglio delle canne. Qui viene raggiunta da Gino, scappato dal carcere e dalla guardia che lo insegue. In questo mentre, il bambino, elusa la sorveglianza della ragazza a cui era affidato, cade nel fiume e annega. Gino arriverà appena in tempo per assistere al dolore di Nives e toccato dalla morte del figlio si costituirà. Ed Enzo, la guardia valliva, gli accorderà anche un breve permesso affinché possa seguire assieme a Nives il funerale del bambino: la donna attenderà il suo ritorno.

Alcune inquadrature de La donna del fiume: (Sotto, a sinistra) Maria Conventi, la recente "scoperta" di Soldati, nel personaggio di Ivana; (a destra) Nives - Sofia Loren - con il contrabbandiere Gino; (nella pagina seguente) altre tre inquadrature del film.



Ci sembra una storia molto popolare, a forti tinte, ma senza concessioni al cattivo gusto, qualche cosa che ci ricorda un poco Riso amaro e un poco forse Musoduro, e ci sembra soprattutto un'esperienza nuova per Soldati che esce ancor fresco dalle ambiguità poliziesche di La mano dello straniero: forse potrebbe essere un momento buono per questo singolare regista-romanziera. E' strano, infatti, vedere come il Soldati abbia avuto nei confronti del cinema degli umori abbastanza instabili e per alcuni anni non lo abbia affatto considerato una cosa seria dirigendo filmetti come Donne e briganti, Il segno di Zorro o E' l'amor che mi rovina che, al più, come egli stesso ha più volte confermato, volevano essere delle satire, più o meno scoperte, a dei "generi", ma che spesso finivano invece per identificarsi con la banalità che volevano condannare, ed è d'altra parte interessante che adesso si sia nuovamente messo su di un piano di serietà e di impegno, ma sempre occupandosi di traduzioni: Moravia in La provinciale e Graham Greene in La mano dello straniero attraverso lo stile e il linguaggio cinematografico di Soldati non sono rimasti quelli che erano e non sono stati assimilati dal regista così come lo sono stati, ad esempio, il Fogazzaro di Piccolo mondo antico e il Bersezio di Le miserie di monsù Travet, film a torto trascurato e che lo stesso Soldati (che ci dice di averlo recentemente rivisto alla T.V.) ricorda con un certo affetto. Ora pensiamo che indubbiamente l'aver rinunciato al forte sostegno di un testo letterario (e recentemente per La donna del fiume Soldati ha abbandonato, o se non altro ha rimandato, due idee abbastanza interessanti: una, La finestra dal suo omonimo racconto pubblicato in A cena col commendatore e l'altra, Il cappello a tre punte di Alarcón) per un soggetto originale in cui c'è tutto da creare e da inventare sul posto, abbia una sua ragione. E' dal tempo di Fuga in Francia che non avviene qualcosa di simile, e in quel film Soldati risenti, suo malgrado, tutta l'influenza dell'epica del neorealismo della resistenza, caratteristico di quel particolare momento storico. Oggi, invece, Soldati, in maniera quasi anticonformista, proprio mentre i suoi principali colleghi si dedicano ai film tratti dalla letteratura, in particolare dell'ottocento — vedi Visconti con Senso, Lattuada con La colonna infame, Monicelli con La madre, Lizzani con Le confessioni di un italiano — lui, l'ottocentista per eccellenza del cinema



# AD HOLLYWOOD PIACE L'IPOCRISIA

italiano, ricorre ad una storia se non "neorealista", almeno attuale e verosimile.

Tentiamo di capire quali siano i motivi di questa improvvisa, strana preferenza e cerchiamo di chiederglielo. Ma il nostro interlocutore è abbastanza evasivo:

"Mi piacciono i personaggi e i caratteri dei protagonisti: è la storia di un egoista passionale, Gino, e di una ragazza ostinata, Nives — la Loren — che di per se stessi non possono che cozzare violentemente uno contro l'altro e combattersi a vicenda: sono dei caratteri poco comuni, ma dei più interessanti che mi sia capitato avere fra le mani: solo alla fine avranno l'occasione di comprendersi; tutto il film sta nel contrasto di questi due caratteri...".

Gli chiediamo se sono soltanto i personaggi e non l'ambiente che lo attraggono particolarmente. "Tutt'altro!" egli precisa calorosamente. "Se al centro c'è una forte storia individuale, in complesso può considerarsi un film corale e un film che non può pensarsi al di fuori del Polesine; di questo Polesine che è così vario da luogo a luogo: da Comacchio dove si svolge la prima parte, a Faro, è totalmente diverso; sono proprio due mondi differenti: quello dei pescatori di anguille e quello delle tagliatrici di canne, questa sorta di pittoresche mondine del Po, che vengono da tutta la zona e per mesi fanno vita in comune su dei villaggi di barche ormeggiati alle sponde, donne di tutte le età e di tutte le condizioni... è uno spettacolo indimenticabile...".

Stiamo parlando da un bel pezzo quando ci raggiunge una bambina magra e pallida dal viso intelligente: Soldati la chiama preso di sé e ci dice:

"Questa è la mia grande scoperta: l'ho trovata a Goro e si chiama Maria Conventi, ma qui tutti la chiamiamo Ivana, perché nel film si chiama così: ha una parte estremamente impegnativa: è la bambina cui è affidato il figlio di Sofia Loren quando angherà, e lei partecipa angosciata a tutte le ricerche perché sa che la colpa è sua se gli succederà qualche cosa... ed Ivana è veramente brava: siamo tutti molto contenti di lei...".

Ivana si schermisce, un poco impacciata dalla presenza dei fotografi: ha un pulloverino di lana verde chiaro a grandi quadri gialli, neri e rossi: un delicato accoppiamento di colori; Soldati, indovinato il nostro sguardo, ci spiega di averlo scelto sul posto e comprato direttamente da una bambina che lo portava: è l'occasione per parlare del colore, che sarà Eastmancolor. "E' un tentativo di colore non decorativo — ci dice — ma umile, naturale, così come è nella realtà. Le case di Comacchio sono, ad esempio, tutte a base di pochi colori, grigi, verdi, bruni... Sono così le più antiche e così continuano ad essere quelle che via via si costruiscono. Prendono quasi gli stessi colori dello sfondo, i colori del fiume e delle canne... E' come il colore del pullover di Ivana: lo stesso accoppiamento di toni estremamente attenuati... non ci saranno tinte violente ma solamente pastelli quasi sfumati, che del resto sono i colori ideali per l'Eastmancolor...".

Gli chiediamo se, ciò nonostante, il colore di La donna del fiume potrebbe avere degli agganci pittorici.

"Beh, in un certo senso un poco la pittura ed i toni del postimpressionismo italiano, se proprio deve trovarsi un preciso riferimento figurativo...".

Mentre ci allontaniamo e i collaboratori si stringono attorno al regista a chiedergli chiarimenti, qualcuno ci dice che Soldati ha preso una vera cotta per il Polesine, e che ambienterà lì il suo prossimo romanzo. Però non vuole sentirselo dire, benché sembri che abbia già una valigia piena di appunti e di notazioni e magari la stesura dei primi capitoli.

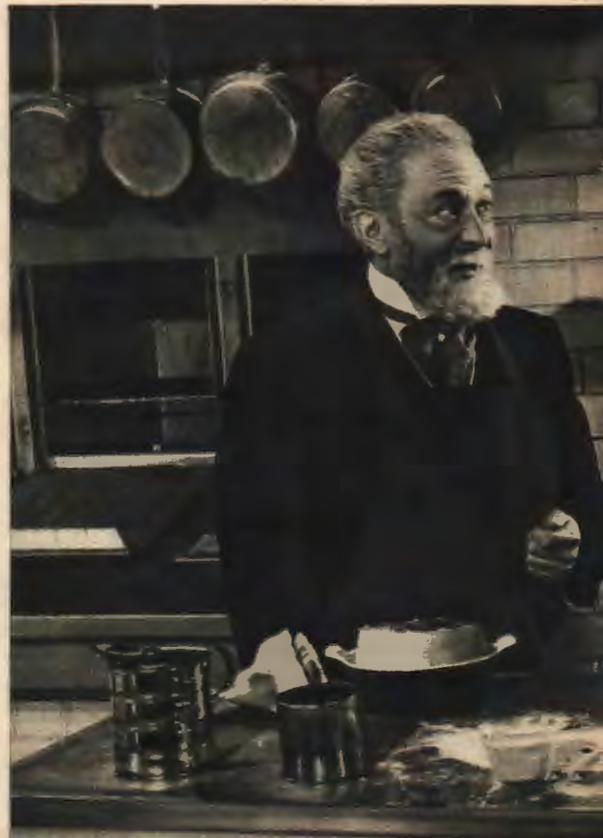
LUCIO ROMEO

Come giudicate un film? Dagli altri film o dalle creazioni di altre arti? Se dai primi è anche possibile lodare un film occasionale; se dalle seconde invece, la maggior parte dei film non hanno un livello artistico sufficiente ed i loro pochi pregi possiamo rilevarli solo a costo di una osservazione molto attenta, che se è più importante notare quanto vi sia di buono in un film scadente, anziché quanto vi sia di cattivo in un buon film (il che sarebbe la condizione sine qua non di una critica costruttiva), ugualmente è più importante giudicare un film dagli altri film anziché dalle creazioni delle altre arti. Soltanto la posizione positiva della critica e della valutazione ha valore e significato per noi, quella negativa sarà automaticamente presa in considerazione dalla posterità e dai futuri storici del cinema. Di tanto in tanto le cose più ovvie devono essere ripetute non fosse altro per rinfrescarle nella nostra mente, talora per farle rivivere e spesso, sfortunatamente, per impossessarsene per la prima volta.

Io credo che il cinema sia un'arte, ma che le sue possibilità come tale siano per lo più annullate dalla convenienza commerciale (un altro aspetto ovvio, senza dubbio). Non è possibile fare un film che piaccia a molti milioni di persone e ridurre il suo contenuto al minimo comune denominatore di tali milioni (in modo da essere sicuri di non dispiacere ad alcuno e non perdere così dei potenziali clienti) ed evitare ogni possibile compromesso artistico. Hollywood, naturalmente, come molti altri centri di produzione, non ha interesse a produrre dei film che siano dei film d'arte. Questi vengono realizzati casualmente, a dispetto del complesso meccanismo che avvolge l'intera produzione. Tuttavia si possono sempre valutare questi prodotti dal punto di vista artistico e vedere quanto è possibile salvare.

Cominciamo da *The Egyptian*, una produzione spettacolare di Darryl Zanuck ispirata al popolare romanzo di Mika Waltari. Una ricostruzione dell'Egitto dei Faraoni nel 1500 a. C., durante il regno di Akhnaton. E' la storia di un medico che prova sia l'amore sacro sia quello profano, grandi onori ed amare delusioni, che infine viene esiliato dalla sua stessa terra, e trascorre gli ultimi suoi anni in miseria e nel ricordo dei giorni passati, una squallida vecchiaia riscaldata solo dall'ardore della memoria. Girato in Cinemascope (e con suono stereofonico come attestano confusamente gli annunci pubblicitari) questo film è sovente un abbaglio per la vista. Indubbiamente la brillante solennità, il sontuoso arredamento del palazzo del Faraone affascinano a tutta prima l'occhio. Allargata attraverso il vasto schermo del Cinemascope in vivide macchie di colore, ogni cosa sembra in apparenza autentica e talune scene sono, visivamente, sorprendenti per l'opulenza. Il Cinemascope serve assai bene agli esterni, anche troppo, quali il deserto, la valle del Nilo. Quanto al sonoro, malgrado la sua "atomica" definizione, non ha nulla di "eccezionale". Invece di provenire da un solo microfono posto al centro dello schermo, il suono proviene da tre altoparlanti, ma questi sono resi necessari dal fatto che lo schermo ha tre volte l'ampiezza di uno normale, e non per altra ragione. Nessuna innovazione si ha, quindi, con la colonna stereofonica. Soltanto il frastuono è maggiore. Così

le immagini sono ingrandite ed il sonoro più rumoroso, mentre il contenuto è insipido come sempre, un edulcoramento della vivida descrizione originale di quei tempi per compiacere i più delicati, i puritani, il Codice di Produzione, i censori ecc. Il romanzo di Waltari non era un capolavoro della letteratura, anche il cielo lo sa, ma era un onesto e saldo brano di finzione storica con un considerevole sfoggio di romanzesco e di "sesso", ma tutto ciò è stato notevolmente ingentilito. Perciò (all'infuori di una scena in cui l'immagine di lei, spogliata al bagno, è riflessa nell'acqua) sia la seduttrice babilonese Nefer sia la cameriera della taverna, sono del tutto prive di erotismo e di entrambe s'innamora il giovane medico. Il bordello tenuto dalla sirena di Babilonia è così decorosamente rappresentato da poter servire egualmente come salotto di una qualche ricca e rispettabile signora che organizzò una "soirée chez elle" al giovedì pomeriggio. *The Egyptian*, inoltre, è probabilmente il primo film che vanti la verginità del suo eroe, Sinhue, che, secondo la pubblicità, "ha dato la sua innocenza per meritare una ragazza di taverna che gli ha dato un figlio" e che, in apparenza, ha rinunciato alla sua innocenza una seconda volta per la seduttrice di Babilonia quando questa lo ha sfidato dicendo: "Il più grande dono che ogni uomo possa fare a una donna è quello della propria verginità, che egli può donare solo una volta". Si credeva che soltanto le ragazze "sacrificassero la loro innocenza", specialmente nei film. Molto è detto (negli annunci) della rinuncia del medico al suo diritto di primogenitura per la promessa della tentatrice di Babilonia di "una seduzione perfetta", ma niente di tutto questo, per quanto implicito, è dato vedere e, quando la pubblicità mostra il medico nell'atto di dire "Io commetto il peccato dei peccati" (qualunque cosa si supponga possa essere) "con la Principessa Baketamon", si cerca ivano di ricollegarlo a qualcosa del film che anche



lontanamente suggerisca le oscure delizie sessuali volutamente implicite in questa frase seducente. Così tutto l'erotismo dell'Egiziano è, secondo il "cliché" hollywoodiano, nella pubblicità. Ed è proprio, principalmente, l'erotismo, quello che il film promette. Qui, allora, per le sue pretese, il film cade. Dimostrazione dell'intenzionale ipocrisia di questa opera poco sincera e frammentaria potrebbe essere l'invito alla prima mondiale di un marajah indù, per conferire "eleganza" all'avvenimento, risultando poi il detto marajah essere un artista americano ed uno scenografo con una buona dose di senso umoristico, ed il suo regno, Barata, null'altro che una mistificazione. Questo è avvenuto effettivamente. Naturalmente l'unica nota autentica che avrebbe potuto riscattare ogni altra lacuna del film, ma che è stata scartata da buon principio, rivelando così il particolare aspetto di questo film assolutamente falso, sarebbe stata quella della nudità dei seni femminili, piacevole usanza dell'antico Egitto. Ma le seducenti grazie nascoste di Jean Simmons (nel ruolo della ragazza della taverna), Gene Tierney (in quello della principessa) e Bella Darvi (nella parte della cortigiana babilonese) devono rimanere sotto questo aspetto ancora e sempre dei misteri. *Sic semper cinema! Caveat emptor!*

Ci accostiamo ora al primo film che introduce il nuovo sistema, sempre a schermo ampio, del Vistavision, *White Christmas*, ispirato ad una popolare e sentimentale canzone scritta per un nevosio Natale da Irving Berlin. Tale canzone conquistò singolarmente l'America, quando venne casualmente inserita da Bing Crosby in una tranquilla e deliziosa commediola, *Holiday Inn*, con l'interpretazione di Fred Astaire, solo pochi anni or sono. Allora tale canzone veniva cantata una sola volta accanto ad un pianoforte in un soggiorno (un ceppo scoppiettava nel caminetto mentre fuori il paesaggio si andava ricoprendo di neve). Ora viene cantata due volte, e per completarla vengono messi in scena quelli che qui sono chiamati i "big production numbers" e pertanto ha perso ogni suo fascino. E non solo questo, ma il film, uno dei meno ispirati che siano stati prodotti, tenta disperatamente con ogni cliché conosciuto ad Hollywood e nella stessa vita americana, di richiamarsi ad ogni facile emozione in modo così vergognoso da diventare un'incredibile ed imbarazzante esibizione. L'attac-



William Holden (sopra) e Audrey Hepburn (in basso) in due momenti di Sabrina.

camento a un ex-ufficiale dell'esercito da parte dei suoi uomini è così eccessivo da mutare il patriottismo in fanatismo. L'amore diviene qualcosa di simile ad una bottiglia di sciroppo; la volubilità femminile vera e propria squaldrineria; ed il dialogo tra i presumibili esseri umani è ridotto al balbettio di un romanzo da strapazzo. Calcolato in modo da fornire allo spettatore medio americano un irresistibile "pastone" affinché possa sopportarlo senza annegare in un lago di sciroppo o andare incontro ad un violento estatico parossismo, il suddetto film segna uno svilimento per Hollywood. Più che banale è noioso. Non ha un solo punto di appoggio. E' incredibile produrre un film privo a tal punto di interesse, considerando il progresso oggi raggiunto dal cinema, ma Hollywood può fare ogni cosa, anche questa. Ma è proprio ciò di cui ha bisogno il Vistavision? Questa triste esibizione di cattivo gusto è stata diretta (se questa è la parola) di Michael Curtiz che ha diretto anche *The Egyptian*. Entrambi i films potranno fruttare molti milioni di dollari e questo proverà naturalmente che... (potete terminare da voi).

Esiste un meraviglioso quadro chiamato "American Gothic" di Grant Wood, che rappresenta due volti dai tratti scimmieschi di gente del popolo un tipico fattore americano e sua moglie, entrambi già avanti negli anni. Si può vedere dai loro volti quanto essi siano religiosi, per niente frivoli, come non simpatizzano facilmente per alcuna idea "nuova", come siano onesti, come in essi vi sia purezza di cuore e timor di Dio, il che è vero del resto per il 100 per cento degli Americani. Questo duplice ritratto acutamente satirico mi perseguita ogni qualvolta vedo dei films come *The Egyptian* e *White Christmas*. Queste, io penso, sono persone alle quali non dovrebbero dispiacere simili film; essi sono la spina dorsale, il cuore dell'America. Una volta soddisfatti loro ed i loro pari, di qualunque età e ceti sociali, non si avranno più noie con il Production Code, la Legion of Decency, i censori, l'American Legion, la Federazione Americana dei Clubs femminili, il National Board of Review e i restanti autonominati guardiani della nostra prosperità. Se qualche altra arte avesse dovuto essere limitata da tali legami sarebbe morta sul nascere. Soltanto il cinema, la

più ipocrita delle arti, può sopravvivere in una tale atmosfera d'assissia. I film eccezionali e gli artisti eccezionali che lavorano nel cinema sono più preziosi per noi proprio per questa ragione.

Ancora una critica senza restrizioni ed il resto di questo doloroso articolo sarà qualcosa di meno deprimente, lo prometto. Questa volta si tratta del cosiddetto "nuovo" documentario, *African Adventure* di Robert Ruark, che inizia il suo film con una lodevole prefazione ingiuriante i numerosi fraudolenti films d'avventura africana che hanno preceduto il suo. Quindi egli passa ad illustrare, con una fotografia a colori fra le più infelici che abbia mai avuto la disgrazia di vedere, un banale ed insipido film d'avventure africane quale mai avete visto in vita vostra, adducendo come eterna giustificazione delle folli uccisioni di animali da parte di cacciatori bianchi, il fatto che "essi — tali animali — fossero pericolosi", che "essi stessero attaccando altri animali" ecc., come se gli animali uccisi dai cacciatori mancassero di gentilezza nel prendere i loro pasti al bar o al ristorante per animali stabilito dal buon Dio e quindi meritassero di essere uccisi.

E' di gran lunga più piacevole, quindi, volgersi al nuovo lavoro di Joseph Mankiewicz (*La contessa scalza*) ed a quello di Billy Wilder (*Sabrina*), anche soltanto per la piacevole esperienza di udire un dialogo forbito e constatare che persone attraenti hanno un ruolo adatto in una storia altrettanto gustosa. Se entrambi i film hanno nulla a che vedere con l'arte del cinema, né l'uno né l'altro però offendono la sensibilità, e se nessuno di essi penetra in profondità nella caratterizzazione degli esseri umani, essendo il contenuto di natura superficiale, né l'uno né l'altro vi fanno sentire diminuiti, considerati come perfetti idioti che devono essere « condotti per mano » mentre vedono un film, per paura che vi offendiate per qualcosa.

*La Contessa scalza* è l'amara storia (scritta da Mankiewicz) di una ballerina scoperta in Spagna da alcuni produttori Americani, della sua veloce ascesa alla celebrità come attrice affascinante, e del suo fatale matrimonio con un aristocratico italiano decadente, di buone intenzioni ma di salute cagionevole. Ava Gardner nel ruolo di ballerina è sempre bella e parla ad un tempo





La contessa scalza è stato girato in gran parte in Italia: ecco Mankiewicz con Bogart durante la ripresa (sopra) e Ava Gardner in una scena del film (in basso).

spagnolo ed inglese con uno strano accento spagnolo, e Humphrey Bogart è notevole nelle vesti del suo impresario, uomo disilluso, ma tenero. Tutte le altre parti sono ben interpretate, specialmente quella del cinico milionario Sud-Americano interpretato da Marius Goring. Mankiewicz coglie molti aspetti della vita hollywoodiana e fa girare incessantemente il suo prisma plurisfacettato, il che rende il film interessante dall'inizio alla fine. Narrato e dialogato a "ritroso", il film è assai prolisso, ma essendo lo stile spesso arguto e satirico, tutto va bene... Gli errori nello "script" sono minori, anche se evidenti, e talvolta può esservi una scena scabrosa tale da far arrossire (come se vostro fratello o vostra sorella avessero fatto una "gaffe" in presenza di un gruppo di persone delle quali siete intimi), ma in definitiva *La Contessa scalza* sembra, a differenza dei normali film americani, un'opera originale come

commedia di costume, tuttavia non ha la classe di *The Lady Eve* e di *Sullivan's Travels* per citare solo due dei più brillanti lavori del genere di Preston Sturges, e tanto meno la scintillante vivacità del Mankiewicz più recente di *All About Eve*. Con disappunto e, stranamente, si può rilevare che il film manca di attrattive naturali per quanto sia stato girato per la maggior parte sulla riviera Francese e su quella Italiana, ed in altri posti altrettanto belli, principalmente in Italia. Ciò deve attribuirsi al fatto che Mankiewicz non ha "occhio fotografico". Solo la parola eccitata il suo entusiasmo e pur se la parola brillante non conduce necessariamente ad un bel film, tuttavia può essere di aiuto per renderlo interessante. In breve, *La Contessa scalza* non è tanto un film realista (anche se talvolta sfiora la vita assai dappresso) quanto un film modellato secondo i canoni più o meno intelligenti che rendo-



no oggi popolare un'opera cinematografica. Ad ogni modo sempre un film consigliabile.

*Sabrina*, anch'esso raccomandabile in ogni caso, è un film realizzato intelligentemente e sostenuto da un dialogo gustoso e forbito. E' la storia, alla Cenerentola, di una povera ragazza che s'innamora di un ricco giovane americano e soltanto alla fine, quando essa sposa il fratello molto più anziano, meno romantico, ma in apparenza più sensibile, il vero amore trionfa sotto l'eterno segno del dollaro. Questa è stata una delle formule di maggior successo di Hollywood e Billy Wilder l'asseconda in modo perfetto, anche se si può rimpiangere che i suoi produttori non gli abbiano più concesso di affrontare soggetti più interessanti come *Sunset Boulevard*, *Double Indemnity*, o *Ace in the Hole*. Senza dubbio la frusta economica ha ammansito più di un fiero leone, e tra essi Wilder. Audrey Hepburn è, naturalmente, incantevole come si vorrebbe che fosse Cenerentola e Humphrey Bogart, nella parte del fratello che finisce con lo sposarla, offre una prestazione superiore a quella della *Contessa scalza*, (il che vuol dir molto). Anche in questo film il dialogo, come nella *Contessa scalza*, è arguto e satirico (lo stesso Wilder lavorò allo "script") e se il film è meno esplicito dell'opera teatrale (alla quale si ispira) nello spiegare perché Cenerentola abbia preferito un uomo più anziano e meno attraente per marito, mentre sono rispettati alla lettera tutti gli altri particolari della commedia, si può a malapena cavillare su questo punto, essendo il cinema, generalmente, il mezzo meno adatto per fungere da "medium". *Sabrina* non ha malizie come invece in taluni momenti le possiede la *Contessa scalza*. E' una commedia radiosa e piacevole su questo piano.

*Cumbres Borrascosas*, riduzione di Luis Bunuel, ispirata a *Cime tempestose* di Emily Brönte e realizzata nel Messico, non è per nulla all'altezza del film di Wyler che allo stesso testo si ispirava. Bunuel indubbiamente non ha saputo cogliere la misteriosa atmosfera del libro e comprendere la selvaggia e desolata brughiera inglese dove è ambientata la cupa storia d'amore. Il suo Heathcliff non può rivaleggiare con quello di Laurence Olivier e la sua Cathy non può essere paragonata a quella della Merle Oberon. E il film è anche notevolmente inferiore nel dialogo. Vi sono, per alcuni aspetti, certi "tocchi" aspri, tipici di Bunuel, avvertibili in particolar modo in misura eccezionale nel finale. Il film si apre con un colpo di fucile che spaventa degli avvoltoi su un albero e fa loro spiccare il volo. Questo colpo, il primo suono che si ode nel film, è in realtà anche l'ultimo (essendo l'intera storia narrata a ritroso veniamo a conoscerla solo alla fine). Heathcliff scende alla tomba di Cathy dove il suo dolore gli fa credere, in una allucinazione, che essa lo stia chiamando in piedi sui gradini che conducono fuori dalla tomba. Egli si volge verso i gradini e scorge ciò che sembra essere lei, in attesa che egli la conduca fuori dalla tomba, ma in realtà si tratta del perverso Hindley che, per vendetta, fa fuoco all'improvviso su Heathcliff, uccidendolo. Heathcliff aveva, in realtà, udito qualcuno che lo chiamava, ma questi era Hindley e non Cathy. Questo è il colpo di fucile che fa volar via gli avvoltoi dall'albero nell'inquadratura iniziale del film. Questa è una intuizione cinematografica eccezionale, un uso assolutamente autentico del mezzo cinematografico inteso come linguaggio purissimo, effetto che non si potrebbe ottenere con alcun altro mezzo che non sia il cinema, e sono momenti come questo che fanno intuire quale vero genio cinematografico sia Bunuel. Purtroppo la maggior parte del film è scialba, ma vale la pena di essere visto per questo frammento.

HERMAN G. WEINBERG

METRO-GOLDWYN-MAYER-STUDIOS

IL LEONE RUGGENTE HA TRENT'ANNI

# GRETA GARBO: LA PIU' SPETTACOLARE ATTRAZIONE DELLA METRO GOLDWYN MAYER

di Fausto Montesanti

II

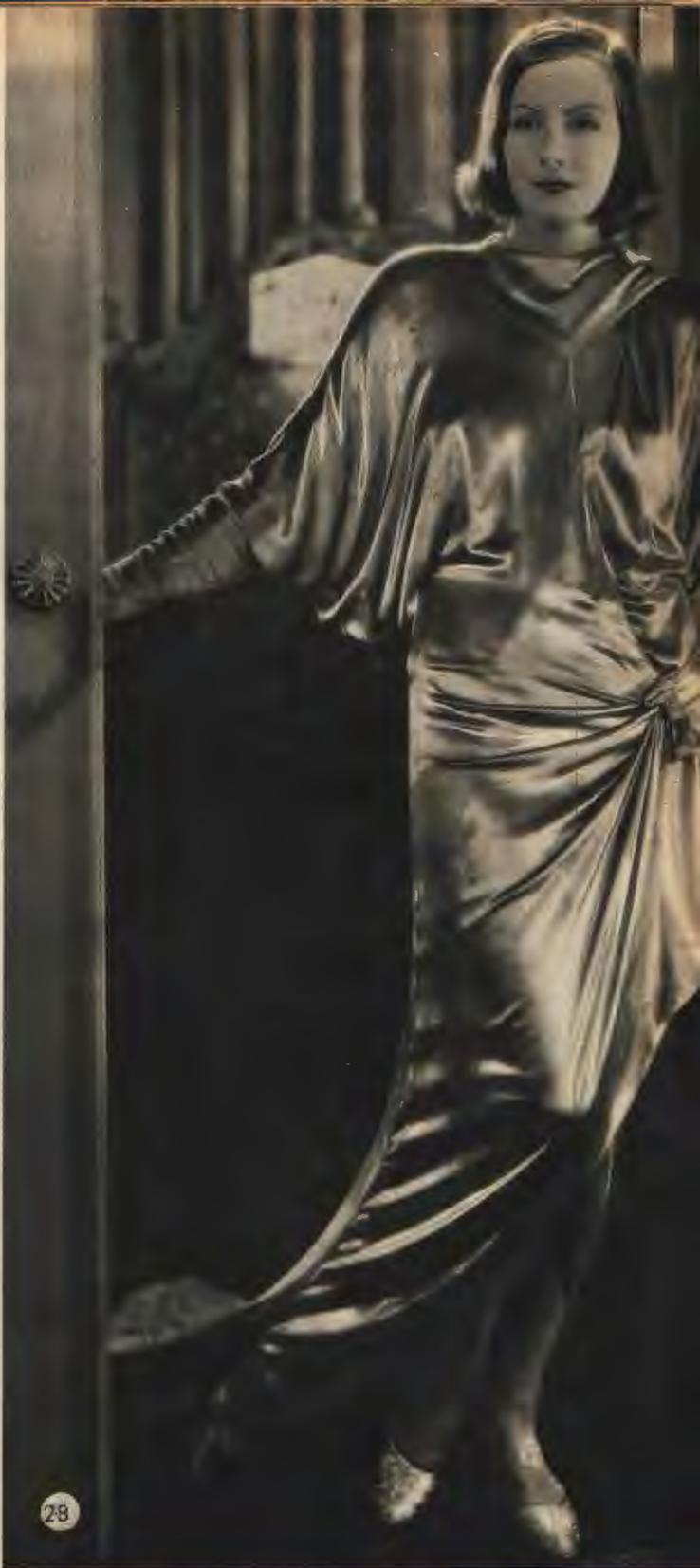
Assonnata e scontenta, giunse un bel giorno del 1926 a Culver City una timida ragazza svedese che aveva preso parte ad un paio di film in Europa e che il grande Mauritz Stiller (invitato ad Hollywood dalla Metro dopo i successi di Sjöström) aveva portato con sé, obbligando la casa a farle un contratto. Al suo arrivo nessuno avrebbe mai supposto che nel giro di un anno o due l'insignificante ragazza — il cui nome era Greta Garbo — con i suoi lunghi e lisci capelli biondi, il languore delle palpebre pesanti e la piega amara delle labbra pallide, avrebbe dato il colpo di grazia alla "garçonne" sbarazzina, allo sguardo petulante e bistrato e alla bocca a cuore all'inchiostro di China di Clara Bow e di Colleen Moore, di Billie Dove e di Lyu De Putti. D'altra parte il tipo della "vamp" tradizionale, la donna bruna e vogliosa, destinata a sconvolgere la mente e i sensi degli uomini, la "rovina delle famiglie", insomma, era ormai in pratica tramontato con Theda Bara che era stata la prima e più autorevole rappresentante del genere. Tracce affievolite di quell'impostazione — anche allora considerata fuori moda — erano apparse ad esempio in Nita Naldi e in Barbara La Marr: ma la prima, afflitta da un'incipiente pinguedine, era partita per l'Europa a fare dei film, e la seconda, dopo una serie di successi (anche alla Metro, fra cui *The Prisoner of Zenda* del 1921), che l'avevano fatta soprannominare "la troppo bella", era morta da poco, a soli ventotto anni. La Murray era in declino; la Swanson e Pola Negri, entrambe all'apice della carriera, erano più che mai orientate verso la "sophistication"; mentre Alla Nazimova — che del resto non era stata mai una "vamp" — era tornata al teatro. Mancava insomma al cinema americano una figura d'eccezione, dal fascino indiscutibile, la cui sola presenza in un film fosse capace di determinare il successo, (come era accaduto forse solo per Valentino, che moriva improvvisamente proprio nel 1926). Che cosa spinse i dirigenti della M.G.M. a puntare tutto sulla Garbo? Nel suo primo film americano, *The Torrent* ("Il torrente", 1926: foto n. 21) di Monta Bell, tratto da un romanzo di Ibañez, la sua personalità non era ancora facilmente definibile, e pareva uniformarsi al tipo "latino", di cui Dolores Del Rio era allora il "cliché" ufficiale. Nel film successivo, *The Temptress* ("La tentatrice", 1927: tolto di mano a Stiller alle prime scene e finito da Fred Niblo; foto n. 22: con Antonio Moreno) vi era già qualche cosa di più: la Garbo assisteva — fra l'altro — con un sinistro sorriso d'indifferenza (e forse di sadismo) ad un duello alla frusta fra due uomini che se la contendevano a torso nudo: ma a parte questa episodica reminiscenza dei fasti di Theda Bara, il film — ricavato anch'esso da un romanzo di Ibañez — non dava ancora un'idea precisa e inequivocabile della personalità della nuova attrice. Tuttavia il pubblico, per ragioni forse indefinibili logicamente e dettate solo dall'infalibile intuito della psicologia collettiva, aveva cominciato a drizzare le orecchie. L'eco dei primi incassi e i commenti della stampa specializzata, fecero capire alla M.G.M. che la protetta di Stiller poteva essere un grosso affare, pur non essendo ancora possibile individuare con esattezza in quale precisa direzione. Non era certo prudente rispolverare per lei la formula della "vamp" ma semmai tentare di rimodernarla, rendendola più sottile e complessa: il calcolo — di cui non è dato oggi conoscere l'astuto responsabile: ma giurerei che c'era lo zampino di Thalberg — riuscì alla perfezione. *Flesh and the Devil* ("La carne e il diavolo", 1927: foto n. 23) presentava una





Garbo dibattuta fra John Gilbert e Lars Hanson, vittima ella medesima del proprio fascino, una "donna fatale" sfortunata e per nulla odiosa, la cui tragica fine fra i ghiacci non faceva tirare un sospiro di sollievo agli spettatori, ma anzi versare fiumi di lacrime. Da quel momento, la Garbo, passò avvolta in una nube di inguaribile stanchezza e di tristi presagi, dalle braccia di Gilbert e di Hanson, a quelle di Conrad Nagel e di Nils Asther, destinati a struggersi invano per lei, irraggiungibile e incontaminata. Love ("Anna Karenina", 1927: foto n. 24) di Edmund Goulding, The Divine Woman ("La donna divina", 1928: foto n. 25) di Seastrom, The Mysterious Lady ("La donna misteriosa", 1928: foto n. 26) di Niblo, The Single Standard ("La donna che ama", 1928: foto n. 27), A Woman of Affairs ("Destino", 1929: foto n. 28), di Clarence Brown, Wild Orchids ("Orchidea selvaggia", 1929: foto n. 30), di Sindney Franklyn, e The Kiss ("Il bacio", 1929: foto n. 29, con Lew Ayres) di Jacques Feyder, furono le tappe della sua fortunata carriera fino alle soglie del sonoro. Con la Garbo, la Metro Goldwyn Mayer aveva trovato senza volerlo la più spettacolare attrazione di tutti i suoi trent'anni di vita.







## Il caso di King Vidor indice di un sistema

Il caso di Vidor può servire a illustrare forse meglio di tanti altri — data la personalità del regista e l'indiscutibile fiducia che si doveva fin da allora avere in lui — l'implacabilità di un metodo ormai divenuto sistema: può infatti apparire curioso che l'autore di *La grande parata* abbia potuto dirigere subito dopo due film nettamente plateali e di assai relativo impegno: *La Bohème* (1926), ispirato a "La vie de Bohème" di Murger (in cui la Gish, Gilbert e la Adorée vestivano rispettivamente i panni di "Mimi", "Rodolfo" e "Musetta"), un film tuttavia alla cui ambientazione non mancava un certo profumo; e *Bardelys the Magnificent* ("Bardelys il Magnifico", 1928) da un romanzo di Sabatini, con John Gilbert e Eleanor Boardman (foto n. 31), una volgare e poco convinta replica dei film di Douglas Fairbanks, assolutamente indegna della firma del regista. Ma basta osservare ad esempio con attenzione un "si gira" di *La Bohème* (foto n. 32) in cui il giovane Thalberg, a braccia conserte, "controlla" affettuosamente la ripresa di un primo piano della protagonista (Vidor è il secondo da sinistra), per rendersi conto dell'importanza acquisita in quegli anni dalla figura ormai determinante dell'"executive producer". Solo con *The Crowd* ("La folla", 1928: foto n. 33), uno degli ultimi e più convincenti esempi di cinema muto, Vidor riuscirà a prendersi una netta rivincita sulla produzione in serie. *La folla*, film palesemente influenzato dai migliori prodotti del realismo psicologico tedesco, narrava con spoglio vigore l'umile vicenda di una coppia di sposi (James Murray e Eleanor Boardman), soffocati dal bisogno e incapaci di elevarsi al di sopra dell'anonima marea di gente che popola la grande città: l'ingenuità di certi sviluppi e la schematica struttura dello scenario (avvilito per giunta da un posticcio quanto detestabile "happy end") venivano tuttavia riscattate dalla toccante attualità del tema, dalla coraggiosa impostazione dei personaggi e degli ambienti costruiti e descritti con inusitata obiettività, e infine dal sapientissimo uso della macchina da presa. Nonostante l'accoglienza entusiasta della critica, il film ottenne un mediocre successo: il pubblico americano — distratto e volubile — pareva poco propenso a interessarsi di problemi umani e sociali che lo riguardavano direttamente e preferiva piuttosto evadere dalla realtà quotidiana attraverso le avventure impossibili, gli amori travolgenti e le "revues" in bicromia. E mentre i primi rintocchi della crisi (la cui dura realtà, le poco gradevoli immagini di *La folla* con il loro eloquente silenzio, mettevano straordinariamente a fuoco) venivano sopraffatti dal gracidiare del "Vitaphone" e del "Movietone", Vidor era costretto a tornare alle esperienze minori dirigendo Marion Davies in *Patsy* (1928) e *Show People* ("Maschere di celuloide", 1928).

(continua)

Come faceva notare mesi fa Callisto Cosulich, pochissimi sono i critici che si prendano la briga di discutere una pellicola venuta d'oltre Pirenei, essendo la critica generalmente concorde nel relegare, e a ragione veduta, la cinematografia spagnola fra le peggiori del mondo. E se un risveglio vi è stato dopo la premiazione, a Cannes, di *Bienvenido Mr. Maschall!* di Luis G. Berlanga, esso è dovuto non tanto agli innegabili, ma modesti pregi del film, quanto alla scoperta di un impegno tendente a svincolare questa cinematografia dal conformismo più avvilente. La situazione odierna della cinematografia spagnola, infatti, è tutt'altro che allegra; essa si dibatte in una crisi artistica che dura da sempre, come del resto affermano anche i maggiori studiosi del luogo. Angel Zuniga, a esempio, uno dei pochi critici di valore, ha recentemente ammesso che è stolto ricercare una vera e propria crisi, simile a esempio a quella che travaglia attualmente il neorealismo italiano, in una cinematografia la quale — e questa è una premessa importante — non è mai riuscita ad avere una sua consistenza, un'unità.

In Spagna, insomma, non esiste e non è



## INCHIESTA SUL CINEMA SPAGNOLO

# LA PAURA DEL DIAVOLO

mai esistita (o non ha mai potuto farsi luce) un'ispirazione sincera e libera, una corrente talmente forte da riuscire a improntare di sé quella cinematografia, a darle un nome, una caratteristica non artisticamente degradante, e una storia. Fondamento di questa deficienza è, secondo il parere dei più quotati e seri uomini di cultura spagnoli, la mancanza assoluta di libertà di scelta nei temi da trattare, derivante da quell'ormai noto concetto di predominio della morale gesuitica sui valori artistici, fossilizzato nelle menti delle alte gerarchie governative. Infatti, la negativa influenza che la Chiesa (e oggi in particolare, a quanto dicono, un certo Padre Garcia Figar) esercita su quella cinematografia è talmente estremista da estrinsecarsi nel concetto, espresso in vari articoli pubblicati su importanti riviste ufficiali, secondo cui Gesù Cristo è il vero ispiratore del buon regista. A esempio Emmanuel Flipo scriveva sul numero di febbraio dello scorso anno della « Rivista Nacional del Cine »:

« Se pretendiamo che Cristo sia il centro della vita del Mondo e la soluzione di tutti i problemi, è in vero sorprendente che noi possiamo separare questa imbarazzante vita professionale dalla vita spirituale, e che, essendo buoni parrocchiani, ottimi sposi e padri di famiglia cristiani, non pensiamo che lo Spirito di Cristo debba presiedere al nostro lavoro di registi. Lo spirito di Cristo vive, senza dubbio, nelle nostre lotte a favore del risanamento del cinema ».

E più oltre: « Il cineasta ha molte occasioni di trovare Dio nel corso della sua vita professionale, sia per provocare da parte sua quella emozione poetica che farà del film o della scena del film una parabola del regno di Dio, sia per eliminare dal suo lavoro tutto quello che potrebbe impedire allo spettatore di udire la parola di Dio ».

Con tali premesse la Spagna dovrebbe darci il *non plus ultra* del film religioso, in cui la religione si esprima attraverso l'arte, e il film diventi, di conseguenza parabola e missione e arte insieme. Però questa pretesa finisce per essere valida se e no solamente in astratto; in pratica si esaurisce in vaneggiamenti melodrammatici, in quel barocchismo e in quella palese superficialità che gli stessi critici spagnoli rico-

noscono al despota della cinematografia locale Rafael Gil (il Genina del Falangismo, quanto a posizione politica). Ché la teoria, della quale il Flipo è uno dei tanti sostenitori, per diventare realtà avrebbe bisogno, innanzi tutto, di uguale rispondenza di sentimenti religiosi ed estetici da parte degli artisti e del pubblico. E posso affermare che questa comunione di sentimenti in Spagna non esiste: infatti, quei pochi re-

(In alto) Rossano Brazzi, Erma Perella, Fosco Giacchetti e José Nieto in *Carne de Horca*. (Sotto) Manuel Lima e Carmen Sevilla in *Un caballero andaluso*.



gisti che già hanno dato prova di essere artisti e di fare del cinema con serietà, senza particolare affezione per il barocco e il melodramma, si dichiarano assolutamente refrattari e talvolta ostili a quel film-missione e alla morale ufficiale che viene dalle alte sfere. Nei confronti del folitissimo pubblico spagnolo poi, questa politica cinematografica ha portato al trionfo del cattivo gusto se è vero che esso, per la lunga costrizione è spinto più a invidiarci le curve della Pampanini che *Ladri di biciclette*. E non occorre fare grandi sforzi per accorgersi, a Madrid o a Siviglia, di un disgustante e diffuso contrabbando di pornografia. So di non fare un favore ai simpaticissimi amici spagnoli scrivendo questo, ma è necessario dirlo per osservare lo sfasamento che c'è tra la teoria d'una morale ufficiale ed imposta e le sue conseguenze. Ora per il fallimento evidente della comunione tra una morale da Santa Inquisizione e una ispirazione artistica, essendo al potere la prima, il cinema spagnolo si è rassegnato per lo più a mendicare successi di cassetta e a trovare il suo posto al sole entro i pro-

Tutti i film spagnoli nascono a Madrid, in via Fernando el Santo, numero 20 e precisamente al terzo piano, dove si trova la direzione generale della Cinematografia e Teatro (oggi in mano a Joaquín Argamada de la Cerda) e, dipendente da essa, la giunta di censura ufficiale preventiva. Qui vengono portati dai registi i copioni dei futuri film e solo quando ne escono approvati si può dire con certezza che un nuovo film apparirà sugli schermi. A tale proposito narro un episodio che può dare una idea degli equilibristi cui i cineasti spagnoli devono assoggettarsi. Una mattina, mentre mi recavo in via Fernando el Santo per questa inchiesta (inutilmente, in quanto non sono riuscito a ottenere alcuna informazione dalla sede centrale, malgrado la dichiarazione che « Cinema » non è rivista di parte) presi a parlare con un regista il quale si trovava appunto a dover portare un copione al processo della censura ufficiale. Ebbene, quando fummo al primo piano dell'edificio, questo regista mi disse, scusandosi, di voler proseguire da solo in quanto sarebbe stato estremamente dannoso per

lui farsi vedere nelle sedi ufficiali in compagnia di un giornalista straniero. Scusandosi di nuovo, prese a salire e io lo seguii a debita distanza. Dopo aver approvato il copione del film la censura giudicherà di nuovo a film montato e un'altra censura, questa non ufficiale, ma puramente cattolica, classificherà il film con un criterio simile a quello del nostro Centro Cattolico Cinematografico.

Questa nuova commissione (Oficina nacional cualificadora de espectáculos) formata da laici e da un assistente ecclesiastico rappresenta tre delle maggiori organizzazioni cattoliche: l'Azione cattolica, la Confederazione cattolica dei padri di famiglia e la Confederazione delle Congregazioni mariane. A noi, abituati a una censura tutt'altro che benevola questo schema e il fatto che i componenti delle varie giunte siano, a detta degli stessi censori, persone per nulla competenti in fatto di arte cinematografica, anche se ottimi cattolici e padri esemplari, non dice nulla di nuovo; ma interessante è conoscere i mezzi usati e le grossolanità della censura spagnola.

In seno alla giunta di censura preventiva vi è un rappresentante religioso il quale, unico e inappellabile, ha il diritto di veto per impedire la realizzazione di un soggetto che in qualche modo si scosti dalla vecchia strada, segnata in Spagna dalla morale cattolica fin dai tempi di Ignazio de Loyola (un film di polemica religiosa come *Dio ha bisogno degli uomini* o una pellicola in cui si tratti di un prete bonaccione e scanzonato come *Don Camillo* vengono decisamente proibiti e definiti « cine del diablo »). Per di più se un film viene classificato dalla « Oficina nacional cualificadora de espectáculos » come « estremamente pericoloso » (il termine corrisponde alla qualifica C.C.C. « escluso per tutti ») di esso nessun giornale potrà portare pubblicità, senza contare che ogni Vescovo ha la facoltà di impedire che venga programmato nella sua Diocesi (ha seguito tale sorte malgrado i tagli subiti, *Senza pietà* di Lattuada). Non è impedita tuttavia la recensione di un tale film; ma vedremo in seguito quanto poco attendibile sia la critica ufficiale spagnola nella quasi totale maggioranza. A lato delle forbici, infine, la censura non disprezza il metodo di modificare a suo piacimento il doppiaggio dei film secondo una propria morale, senza peritarsi di intaccare la funzionalità artistica o semplicemente logica del dialogo originale. E quando modificare il



prii confini, in modo da non offendere nessuno dei presupposti della censura. Ed è nata così quella orribile forma di cinematografia fatta di « telefoni bianchi », di riepilogazioni di candide avventure, di placidi melodrammi, di balletti debitamente purgati, di facile folclorismo.

Un lampo di luce, fra tanta oscurità, lo hanno portato alcuni « enfants terribles » i quali, camminando con molta intelligenza sul così detto filo del rasoio, sono riusciti ad aggirare l'ostacolo di una censura rigidissima, così come, per intenderci, fece Visconti, al tempo del fascismo, con *Osessione*. E sono rondini queste che, pur non segnando ancora una chiara primavera, la fanno almeno presentire, anche se la cinematografia ufficiale si affretta a ripudiarle, costringendo persino questi cineasti a cercare lavoro altrove. E il riuscire, in un tale clima, a far nascere qualcosa di nuovo da un linguaggio e da una tematica consunti dall'uso, può essere considerato un vero miracolo. Infatti, i metodi della censura preventiva regnante in Spagna hanno ormai abituato la maggioranza dei cineasti a muoversi entro certi limiti e a non toccare certi « tabù ». Per cui il regista che non possiede acume e coraggio da vendere deve rivoltare la solita stoffa usata o cambiare mestiere.

## UNA PRECISAZIONE SUL CINEMA SICILIANO

Abbiamo ricevuto dal Presidente della Sezione produttori cinematografici siciliani della Federazione degli Industriali della Sicilia la seguente precisazione:

Palermo, 8 novembre 1954

Egregio Direttore,  
leggo sul n. 142 del Suo quindicinale l'inchiesta del Signor Lucio Romeo dal titolo « Il cinema siciliano gallina dalle uova d'oro? ».

Mentre mi astengo dall'entrare nel merito di quanto contenuto nel resto dell'articolo, trattandosi di notizie ed opinioni non riferite alla mia persona, desidero correggere alcuni errori commessi dal Signor Romeo, là dove egli accenna al nostro incontro.

Non è possibile che io abbia affermato di essermi « staccato » dal gruppo della Panaria per poter più liberamente svolgere i miei nuovi compiti, poiché ciò non risponde a verità. Il mio « distacco » da quella Società risale, infatti ad epoca più lontana,

e da allora le nostre rispettive attività hanno seguito vie del tutto diverse, pur nella migliore reciproca cordialità di rapporti.

E' inesatto che nel corso dell'incontro in parola sia stata prospettata la possibilità che la nostra Sezione si sostituisca alla UNITALIA nell'interesse dei suoi Associati. Se infatti tale ipotesi fosse stata avanzata dal Signor Romeo, sia pure sorridendo, io non avrei mancato di fargliene rilevare oltre che la infondatezza, la palese irrazionalità ad ogni fine pratico.

Escludo di aver dichiarato che i finanziamenti previsti nel noto disegno di legge saranno erogati dall'IRFIS con fondi del prestito BIRS e della Cassa del Mezzogiorno, poiché non sono mai stato informato di una simile eventualità.

Le sarei oltremodo grato, egregio Direttore, se volesse far provvedere alle opportune rettifiche, ai sensi delle leggi vigenti.

Con i migliori saluti.

Dott. ALBERTO PIAZZA

dialogo non basta, vengono introdotte nella colonna sonora arbitrarie voci esplicative, atte a falsare il significato del film; ciò accade naturalmente ai film importati e quindi non passati sotto il torchio della censura preventiva.

Con la dovuta delicatezza Jose Maria Garcia Escudero scriveva in proposito sul numero di gennaio della rivista d'avanguardia « Objetivo » che « il benintenzionato impiego del doppiaggio come ausiliare della morale, quando l'immagine dice quello che non dicono le parole, può essere rimedio peggiore dell'infermità ».

E' un fatto che il doppiaggio e le didascalie aggiunte creano fior di capolavori, come a esempio il finale del nostro *Ladri di biciclette*. Nell'edizione spagnola di tale film, sovrimpresa sull'inquadratura raffigurante padre e figlio che si allontanano soli e abbattuti appare una didascalia tendente a rammentare agli spettatori che non bisogna mai perdere la speranza, il più bello dei doni di Dio e che, in definitiva, non muove foglia che Dio non voglia.

E ancora in *Riso amaro*, quando Doris Dowling accenna al suicidio (suicidio?, cine del diavolo!) è pronta la didascalia che condanna la sventurata che, avendo perso la fede, si lascia andare a pensieri peccaminosi. In *Notti del Decamerone*, mentre Bocaccio sta per entrare nella camera di Fiammetta, una voce così commenta: « E si sposarono e furono felici ». Voce piuttosto frettolosa poichè la parola « Fine » è già apparsa sullo schermo. Arbitri di questo genere non si contano; chè, è noto, il diavolo si intrufola dappertutto, e dappertutto e con ogni mezzo bisogna combatterlo.

(Continua)

**GIAN FRANCO VENE**

(Nella pagina precedente) Un'inquadratura di *El beso de Juda*, film spagnolo di facili effetti presentato anche a Venezia. (Sotto) Paquita Rico e Peter Ramon in *La moza del contaro*. (A destra: dall'alto in basso) *Da Sierra maldita*, film basato su un formalismo folcloristico cattolicizzante che è stato premiato come il miglior film spagnolo del 1954; Luis Mariano e Lolita in *Aventuras del Barber de Sevilla*; Vicente Parra e Doris Durante in una scena di *Vuelo 971*



«No», ripete Moraldo, un po' aggressivo. «Non si può sapere esattamente come si è fatti... Si è in un modo, e poi in un altro... Non si è sempre eguali... Chiudersi, o chiudere gli altri, in una definizione, significa limitare ingiustamente il mondo... Non capire più né se stessi, né gli altri...».

E' proprio quello cui la mentalità di Andreina si ribella con tutte le sue forze. Per la prima volta Moraldo afferra quello che la fresca grazia di lei finora gli ha nascosto: la piccola borghese. E tuttavia, il sentimento che prova per lei è ancora tanto forte, che anche questo suo aspetto invece di allarmarlo, desta in lui un senso di tenerezza.

Forse — finisce per dirsi l'animo sempre fluttuante e malcerto di Moraldo — ha ragione lei... Forse è così che si deve vedere la vita...

E si fa più tenero, per farsi perdonare... In fondo, egli comprende bene come Andreina si sia sentita urtata e offesa da quella gente e quei modi.

Le prende il braccio, le chiede scusa. E' stata colpa sua: non avrebbe dovuto portarla in quell'ambiente. (E nello stesso istante in cui dice questo, qualcosa nel profondo gli fa sentire che non potrà mai essere sincero con lei; dovrà sempre nascondere qualcosa o qualcuno...). Andreina ha una lacrimetta negli occhi; Moraldo gliela asciuga col suo fazzoletto, le copre il volto di bacetti. Sono nascosti nell'ombra protettrice del

Moraldo, sbadatamente, si rovescia un po' di vermouth sui calzoni.

Grandi esclamazioni delle due donne. Come se non aspettasse altro. Andreina gli propone di toglierseli e di lasciarsi smacchiare. Anche la madre, la quale ha capito al volo il pensiero di Andreina, insiste. Moraldo cerca di resistere debolmente; ma le due donne non mollano, in piena intesa.

«Presto, presto, prima che arrivi papà!...» dice Andreina.

«Ma sì, non faccia complimenti!» incoraggia la madre. «Andreina è così brava, in queste cose!...».

«Guarda: hai anche una macchiolina qui... E un'altra qui... In dieci minuti te li smacchio e te li stiro... Sono così stropicciati!...».

Lo spingono verso una porta, lo fanno entrare nella camera da letto, dei genitori di Andreina. Prima che egli chiuda la porta, Andreina gli sfilia rapidamente la cravatta:

«Mentre ci sei, dammi anche la cravatta... Le do un colpo di ferro...».

Moraldo si toglie i calzoni, li tende alla mano della futura suocera che sporge tra i battenti della porta e che subito si ritrae; e rimane solo in mutande e senza cravatta, in quella camera sconosciuta.

E' un po' disorientato. Si guarda attorno; gira lentamente qua e là; il letto matrimoniale... Le pantofole del papà... Un indumento dimenticato

Moraldo si sente un po' eccitato; stringe a sé la ragazza, che protesta con voce soffocata, e si libera.

Di là, la radio è rimasta accesa e diffonde la sua voce diabolica per tutto l'appartamento.

E Moraldo pensa tra sé: «Che la verità sia questa?...».

Che sia questo, il semplicissimo segreto della vita? Questa quiete; questo accontentarsi; questa accettazione di certe situazioni tradizionali, di certe tradizionali abitudini?...

XXXI

L'incredibile si verifica sempre. E gli avvenimenti sono come le ciliegie, si tirano l'uno con l'altro.

Mancava qualcosa a completare la regolarizzazione del nuovo stato di Moraldo: mancava «il posto».

E il posto — quel posto che si è tanto arrabattato a trovare da quando è in città, gli piove dal cielo, una sera, mentre meno se l'aspetta.

Uscendo dal «ministraro» dove ormai si è ridotto a cenare, e dove ti danno, lungo una tavola di marmo con i cucchiari di stagno, una «doppia minestra» per lire sessanta, Moraldo una sera trova nella sua stanzetta una busta, con una calligrafia sconosciuta.

Il commendatore. Quel dimenticatissimo commendatore che gli aveva promesso di occuparsi di lui, se ne è davvero occupato, e gli ha trovato il lavoro.

# MORALDO IN CITTA'

di FEDERICO FELLINI, ENNIO FLAJANO e TULLIO PINELLI

portone della casa di Andreina; e questa sera, prima del commiato, i saluti sono più prolungati e più teneri: per cancellare il ricordo della lite.

«Allora, domani sera, all'ora solita?...» chiede Moraldo.

Altro bacetto. Poi d'improvviso Andreina si ricorda che l'indomani è domenica.

«Ma domani è domenica, tesoro... domani mattina vieni a pranzo da noi».

E' la prima volta che Moraldo è invitato in casa di Andreina; egli rimane perplesso, non capisce bene.

«M'ero dimenticata di dirtelo. La mamma ha detto di invitarti, per domani. Ti vuole conoscere».

«Mi vuole conoscere?» chiede Moraldo un po' a caso. E' profondamente disorientato, non sa bene come comportarsi.

«Le ho parlato tante volte di te... Lo sa, che quando esco, esco con te. Anche papà ha piacere di vederti... Ti dispiace?...» E nella voce di Andreina trema all'improvviso un'ombra di sgo-mento e di rimprovero.

Moraldo si affretta a rassicurarla.

«Ma no, cara. Non me l'aspettavo... Certo, che verrò. A che ora?».

«All'una. Pranziamo alle una e mezza. Fatti bello, sal... Più bello che puoi...» E Andreina ride, amorosamente, con un'ultima carezza e un ultimo bacio. Poi corre su per le scale. Si volge ancora una volta ad agitare la mano in segno di saluto, e sparisce.

Moraldo sente il ticchettio delle sue scarpette sugli scalini. E rimane solo. Lentamente esce in strada, si avvia.

Si ferma; torna ad avviarsi... Fidanzato?... Fidanzato!... Strano, strano, strano...

XXIX

Il giorno dopo, alle una, Moraldo si presenta in casa di Andreina. E' in uno stato d'animo difficile da definire; dire semplicemente che è commosso, è insieme troppo e troppo poco. Così. Sta come trasognato; sa che è una cosa che lo riguarda da molto vicino, e la vive un po' da spettatore, come se riguardasse un altro.

Viene ad aprirgli Andreina, che gli dà un bacetto rapido e furtivo, una rapida e furtiva stretta alle dita, e lo introduce nel salottino, dove sono immediatamente raggiunti dal fratellino di Andreina, un ragazzino di otto o nove anni silenzioso e curioso.

Ciò che dà subito a Moraldo un istintivo senso di conforto è che la casa di Andreina gli richiama per mille particolari la casa dei suoi genitori; lo stesso inconfondibile tono di piccola borghesia agiata e regolata di cui aveva quasi perso l'abitudine. Poi entra la madre: una signora non ancora vecchia, molto loquace, che parla ininterrottamente, forse per nascondere un senso di soggezione istintiva, gettando continue occhiate indagatrici sul giovanotto e sui suoi abiti. Alle occhiate della madre, Andreina si rende conto della deplorabile trascuratezza degli abiti di Moraldo; e incomincia a sentirsi un po' a disagio.

La mette molto più a disagio questo, che non il dover giocare, di fronte alla madre, la parte della fidanzatina del proprio amante.

E' chiaro infatti che la madre non ha il minimo sospetto dei veri rapporti esistenti tra Moraldo e Andreina.

Chiacchiera, chiacchiera; e serve il vermouth nei bicchierini di un servizio per sei, allineati dentro una piccola vetrina.

IV

su una sedia... Le fotografie di famiglia in un angolo... Esattamente quella che sarà la sua stanza fra qualche anno; il suo mondo, fra qualche anno...

XXX

I discorsi più seri saltano fuori al momento del caffè. Il pranzo è stato il solito pranzo di simili circostanze, con i commenti finali sul dolce che di solito riesce benissimo e che neanche a farlo apposta stavolta è riuscito male. Il padre, pensa tra sé Moraldo, è ancora il più simpatico di tutti — esclusa Andreina, si intende. La presenza di quel giovane candidato al letto di sua figlia gli ha messo addosso un disagio insuperabile, come succede agli uomini; ed egli cerca di mascherarlo parlando difficile. Ma ci riesce male e ogni tanto si lascia andare al linguaggio corrente, con un effetto patetico, che Moraldo comprende ed apprezza:

«Forse anch'io farò così quando toccherà a me...» pensa Moraldo; e solidarizza con quell'uomo già calvo, sul quale il lavoro quotidiano ha steso una spessa patina. Adesso, lasciata la sala da pranzo e tornati nel salottino dalle sedie terribilmente scomode, si toccano gli argomenti più delicati. Il padre si informa degli studi che Moraldo ha fatto, dei «posti» che ha già occupati, del lavoro che sta facendo.

Moraldo, naturalmente, mente; ma ha l'impressione che l'altro uomo se ne renda benissimo conto e faccia soltanto finta di credergli. Dove invece Moraldo può dire la verità è sul conto della propria famiglia. Il padre di Andreina capisce senza difficoltà che si tratta di una famiglia benestante, simile alla sua; e questo sembra rassicurarlo.

Intanto la radio trasmette una delle sue solite atroci riviste, punteggiata di battute di spirito dello «speaker» e di canzoni cantate con voci da castrato.

«Quanto mi piace il tale!» esclama la madre «Fa proprio ridere!... E' proprio bravo!...».

Il padre finge di capire di chi si tratta, e annuisce gravemente; ma è chiaro che non sa distinguere l'uno dall'altro i divi radiofonici che fanno la delizia della sua famiglia. Il ragazzino, intanto, si è svegliato di colpo e sta facendo un baccano d'inferno. La madre e Andreina lo sgridano:

«Se vuole una presentazione per quel mio amico...» dice il padre cercando di ignorare la radio e il vociere dei suoi, «capisco, gli inizi sono difficili, ma con la buona volontà si finisce sempre per vincere... Io, per esempio...».

E incomincia a raccontare di sé, quand'era giovane; e delle terribili prove che ha saputo superare senza battere ciglio.

Per fortuna, Andreina dice che ha voglia di andare al cinema: c'è un bellissimo film, con un'attrice che le piace tanto.

«Ci vengo anch'io...» dice la madre. «Tanto papà a quest'ora si fa un sonnellino...».

«Benissimo, mamma!», esclama Andreina, sinceramente lieta. «Su, su vai a vestirti...».

E mentre il padre, tirando in cuor suo un sospiro di sollievo, si dispone a mettersi in libertà, e la madre si prepara per uscire, Andreina porta con sé Moraldo nella propria camera.

«Ti piace?» domanda un po' commossa. «La mia stanzetta».

Un posto, in un ufficio. Un grande ufficio, un ente parastatale con centinaia di impiegati. Lo prenderanno per un periodo di prova; ma il commendatore assicura che con la sua protezione la «prova» non sarà che una forma burocratica. Insomma, il posto è trovato.

Moraldo si attacca al telefono e dà subito la notizia ad Andreina; sente, attraverso il microfono, le esclamazioni esultanti della ragazza che comunica a gran voce la novità a tutta la famiglia. Soltanto adesso Moraldo si accorge che il proprio entusiasmo per questo fatto è molto minore di quello di Andreina.

«Non sei contento?...» lo apostrofa stupefatta Andreina, forse colpita dal tono un po' mo- scio di lui.

«Ma certo!... Diamine!... Sono contentissimo!» protesta Moraldo, anche contro se stesso. Sarebbe bella, non essere contento di una simile soluzione! Dopo averla tanto attesa e cercata!...

E così Moraldo si prepara a prendere servizio.

Quel mattino — il suo primo mattino d'ufficio — egli si sente un po' emozionato. Andreina gli ha raccomandato di curare gli abiti, la cravatta: la buona presenza, insomma; e Moraldo coscienziosamente si ravviva, si annoda la cravatta meglio che può, si spazzola ben bene.

Poi si mette per strada. Quanto sono belle le strade della città, al mattino! Le salite che sembrano terminare nel cielo, luminosissimo... Le vecchie case piene di colori smorzati e caldi... Le bancherelle dei fiori, in fondo alle scalinate... E soprattutto la gente. La gente che va e viene, incessantemente, con un senso di vita, di allegria... Involontariamente il pensiero di Moraldo corre a Gattone, il vecchio vagabondo; a Lange, mascalzoso e avventuroso... Ride fra di sé pensando alla faccia che farebbero quei due se lo sapessero impiegato: in fondo, a che cosa li ha portati la loro ribellione?... Non sono due falliti? Moraldo arriva a destinazione pieno di coraggio. La sede dell'ente è in un enorme palazzo; gli impiegati stanno giungendo a decine. Moraldo si accoda agli altri; ma mentre gli altri si disperdono per cento porte, egli deve presentarsi al Capufficio da cui d'ora in avanti dipenderà.

L'anticamera del Capufficio. L'attesa. Altri impiegati entrano prima di lui, con cartelle e fogli. Moraldo nota, con un'involontaria stretta al cuore, che tutti hanno, prima di varcare la porta sacra, un'espressione strana, fatta di timore e di umiltà; più visibile e pensosa nei più anziani.

Finalmente tocca a lui. Entra. Il capufficio è un uomo ancora giovane, assai più giovane di molti fra coloro che Moraldo ha visti entrare con tanta apprensione; ed ostenta, con Moraldo, una cordialità ufficiale, freddissima, certo dovuta soltanto — pensa Moraldo — alla raccomandazione che lo protegge.

Discorsetto d'occasione, sui doveri dell'impiegato in generale e sui suoi in particolare; e intanto Moraldo pensa che d'ora in poi quest'uomo sarà il padrone della sua giornata e perfino dei suoi pensieri.

Il Capufficio suona, fa venire l'impiegato anziano della stanza cui Moraldo è destinato e glielo affida.

Si avviano, il collega anziano davanti, Moraldo un po' più indietro: interminabili corridoi, porte a destra e a sinistra; una scala; altri corridoi, altre porte... Moraldo guarda involontariamente le spalle un po' curve dell'uomo che lo precede.

(continua)

# EDUARDO, RASCEL E I FANTASMI

Come è già avvenuto per Napoli milionaria e Filumena Marturano, Eduardo De Filippo ha trasferito sullo schermo un'altra sua commedia: Questi fantasmi. Si tratta di una commedia in tre atti che è tra le più note del popolare autore, attore e regista napoletano.

Questi fantasmi apparve la prima volta a Roma, sul palcoscenico dell'Eliseo, la sera dell'8 gennaio 1948 meritandosi, oltre quelli del pubblico entusiasta, gli elogi quasi unanimi della critica. Successivamente i tre atti vennero a far parte della Cantata dei giorni dispari: una raccolta delle sei commedie scritte da Eduardo De Filippo negli anni del dopoguerra.

In una prefazione alla commedia nella "Piccola biblioteca scientifico-letteraria" dell'editore Einaudi, si legge che Questi fantasmi "ebbe subito uno straordinario successo di pubblico e di critica. Il gioco di realtà e finzione, infatti, che è alla sua base, è abilmente fuso in modo da incontrare l'immediato favore delle platee". D'altra parte, in sede critica, qualcuno fece osservare che in essa erano da riscontrare le influenze delle diverse esperienze d'avanguardia del teatro italiano ed europeo.

Il contenuto di Questi fantasmi è, per sommi capi, il seguente: un uomo, un certo Pasquale Lojacono, che è costretto a campare d'espediti, si presta ad abitare un enorme appartamento di un antico pa-

lazzo, che la voce popolare vuole abitato da fantasmi. E finisce per credere ai fantasmi anche lui, perché non crederci significherebbe accorgersi del tradimento della moglie, dei furti del portinaio, di tutto l'intrico di guai che circonda la sua vita.

Lojacono è il protagonista assoluto della commedia: un vero tipo di ingenuo che alla fine riesce a trionfare con la sua innocenza.

Il lavoro di Eduardo, interpretato dallo stesso Eduardo nella parte principale, superò, in brevissimo tempo, le 500 repliche affermandosi così come uno dei più fortunati lavori teatrali degli ultimi dieci anni.

L'idea di trasferirlo sullo schermo si fece subito innanzi. Il produttore Carlo Ponti fu il primo a parlarne ad Eduardo; seguito, più tardi, dai produttori della "Film Costellazione" e della "Documento". In tutte le occasioni Eduardo non accettò le condizioni che gli si facevano anche perché temeva che la commedia potesse andare a finire, con il rischio di vedersela cambiata, nelle mani di qualche regista che non fosse lui stesso. Inoltre, egli non voleva interpretare anche sullo schermo, come già aveva fatto a teatro, la parte di Lojacono, poiché pensava a Rascel, come l'unico possibile interprete cinematografico di Questi fantasmi.

"Pensai a Rascel sin dall'inizio", ci dice Eduardo, nel corso di una intervista concessaci al-

la vigilia della "prima" del film a Milano, "gli occhi di Rascel erano adattissimi per esprimere, senza le finzioni del teatro, tutto il candore del personaggio".

Per la prima volta nella sua carriera, dunque, Eduardo ha rinunciato ad essere, contemporaneamente, regista ed attore. Questa volta gli è stato sufficiente restare dietro la macchina da presa. Ecco come egli giustifica la sua decisione:

"Quando si recita un personaggio su un palcoscenico il pubblico accetta qualsiasi convenzione. Anche se l'attore che recita non ha l'età e il fisico adatto al ruolo. In un film non si può fare altrettanto. Il mio volto, ad esempio, rivela, sin dal suo primo apparire sullo schermo, una dura e incallita esperienza di vita. Il che mi ha convinto che il mio non era certamente il volto ideale per insistere nell'interpretazione di Pasquale Lojacono".

Eduardo si mostra soddisfatto per la sceneggiatura scritta da Giuseppe Marotta e Mario Soldati. "Sono particolarmente grato a Marotta — aggiunge — per aver inserito nella vicenda un personaggio che nella commedia non c'è: un mago, che vive nelle catacombe di San Gennaro, al quale ricorre spesso, per consigli, Pasquale Lojacono. Esso si è rivelato di grande utilità ed efficacia nello sviluppo narrativo del film".

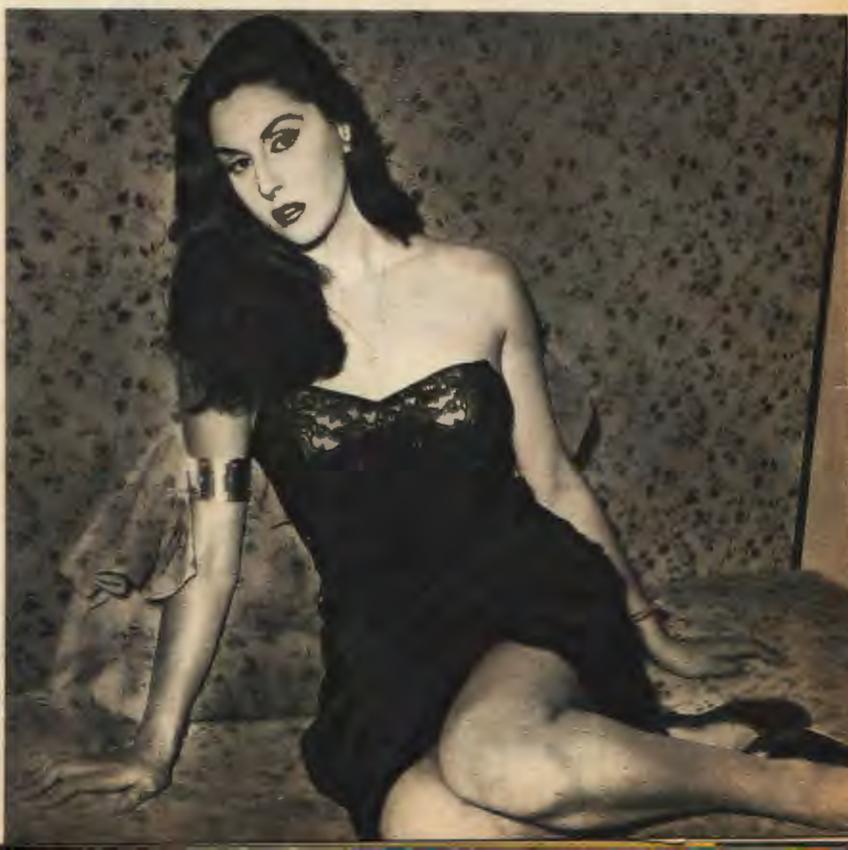
Il tono del racconto — dice ancora il regista — è molto



semplice e lineare: esso è mantenuto sempre sul piano realistico poiché soltanto nel "di dentro" del protagonista è da trovare certa "irrealtà" fantastica e mai al "di fuori" di esso. Per quanto riguarda l'ambientazione — egli precisa — "essa è stata tutta fornita da un palazzo settecentesco dove i dipinti alle pareti e i soffitti hanno funzionato perfettamente per creare le allucinate e grottesche visioni di Pasquale Lojacono".

Eduardo, comunque, non fa previsioni sul risultato artistico del film. "Di solito — tiene a ricordare — io sono sempre insoddisfatto di ciò che faccio. Assai spesso, quando scrivo, sono tentato di strappar via tutti i fogli. Alla vigilia di ogni rappresentazione mi sento venire addosso strane malattie immaginarie per la tensione nervosa che mi afferra. In tutti i casi, la mia esperienza di 40 anni di vita artistica mi giunge in soccorso facendomi capire che sol-

(In alto) De Filippo alla macchina da presa mentre controlla la preparazione di una inquadratura di Questi fantasmi! (Sotto) Renato Rascel - a sinistra - e Maria Frau - a destra - in due scene del film.





(Sopra) Renato Rascel ed Eduardo De Filippo.  
(Sotto) Un amletico atteggiamento di Rascel.

tanto il pubblico è quello che potrà dare un giudizio definitivo sul mio lavoro".

Egli, tuttavia, è assai esplicito nel dichiarare che il cinema gli ha dato l'occasione di fissare il tono giusto di Questi fantasmi. "Soltanto il cinema — afferma con convinzione — è riuscito a dare la misura di certi atteggiamenti di Lojacono che, invece, al teatro ero stato costretto, qui e là, a forzare;

mentre molti dialoghi erano stati 'gridati' e non 'sussurrati', per la natura stessa del palcoscenico. Insomma il cinema ha dato al mio lavoro la possibilità di una più precisa dimensione umana".

Ma questo non è il solo elogio che Eduardo rivolge al cinema. "Questa attività artistica — dice — ora mi interessa più del teatro. Quest'ultimo è oggi soltanto un fatto culturale,

mentre il cinema va assumendo sempre più la funzione di un vastissimo e complesso teatro popolare. Quando 'giro' mi sento 'vivo e attivo'. E mi lusinga, inoltre, il fatto che le mie commedie filmate possano essere viste da tutti e destinate a restare nel futuro (cioè non finiscono, come nel teatro, con l'attore). Per questo motivo, fra i miei progetti, c'è l'idea di filmare altre due mie commedie: Le voci di dentro e Natale in Casa Cupiello".

Fra gli altri progetti di Eduardo, c'è anche quello di realizzare un film su Masaniello. Un film — dichiara — che vorrebbe realizzare con larghi mezzi produttivi: in "cinemascope" e "a colori". "Ma — aggiunge subito dopo — è facile fare progetti mentre è difficilissimo incontrare produttori coraggiosi. Anche quando questi ultimi ci sono, si trovano sempre mille ostacoli che vengono a frapporsi allo svolgimento di un lavoro tecnicamente libero e artisticamente sincero". "Ecco perché ho preferito attendere alcuni anni prima di realizzare Questi fantasmi decidendomi a farlo soltanto quando potevo produrlo in gran parte per conto mio: come, del resto, è ora avvenuto".

\*\*\*

Anche Renato Rascel, l'interprete cinematografico della commedia di Eduardo, ci ha parlato del suo lavoro per Questi fantasmi. "E' stata — egli dice

— una delle mie più impegnative esperienze di attore. All'inizio, ad onor del vero, ero alquanto perplesso. Inevitabilmente, pensavo, ne deriverà un confronto fra me ed Eduardo. Ed il pubblico probabilmente dirà che io ho avuto la presunzione di affrontare un 'maestro' della recitazione sul suo proprio terreno. Ma fu lo stesso Eduardo ad incoraggiarmi e a convincermi che Pasquale Lojacono potevo benissimo essere anche io: perché il carattere del personaggio era aderente in pieno al mio temperamento di attore".

"A film finito — dice ancora Rascel — mi sento pienamente soddisfatto. Questa volta mi sono sentito veramente 'diretto' ed alle prese con un personaggio mite e bonario. Mi sarà certamente utile il lavoro svolto con Eduardo se un giorno, come spero, riuscirò ad interpretare il Candido di Voltaire: il personaggio, cioè, che è al vertice delle mie aspirazioni artistiche".

Il protagonista di Questi fantasmi ha dato a Rascel "enormi sensazioni". La purezza di Lojacono, fra le cose terribili del mondo, lo ha incantato. Ma particolarmente arduo è stato il lavoro che egli ha dovuto affrontare se si pensa che per la prima volta Rascel ha dovuto recitare in tutto il film con schietto "accento napoletano". Il che ha fatto meritare al duttile Rascel (che è nato a Roma) un bell'elogio da parte del "napoletanissimo" Eduardo.

Rascel dichiara con grande sincerità che Questi fantasmi è il suo film più importante. "Ancor più del Cappotto di Lattuada: poiché nel testo di Gogol, di tanto in tanto, s'incontrava una certa freddezza letteraria che impediva di raggiungere una precisa vibrazione umana: mentre, invece, nella commedia di Eduardo, Pasquale Lojacono è più 'semplice' e 'vivo' e, indubbiamente, più 'vicino' alla realtà immediata di ogni giorno".

L'incontro fra Eduardo e Rascel, comunque, sembra che non sarà limitato a questo film. Sia l'uno che l'altro parlano di un altro film che hanno in mente di realizzare insieme nella prossima estate. Inoltre questa collaborazione darà, fra non molto, i suoi frutti anche nel campo del teatro di prosa. E' Rascel che ce lo annuncia, con il sapore di una primizia: "Passerò, nella prossima stagione, al teatro di prosa per recitare lavori inediti di Eduardo, appositamente scritti per me". "Prima che ciò avvenga, ho in mente di girare il mio secondo film come regista, tratto da una mia canzone dal titolo: 'Arrivederci, Roma!'. Esso sarà probabilmente realizzato in cinemascope e conterrà, fra l'altro, un balletto coreografico ispirato alla Fontana di Trevi".



# “UNE PARTIE DE CAMPAGNE”

UNE PARTIE DE CAMPAGNE - Anno di produzione: 1937; Produttore: Pierre Braumberger; Soggetto: da un racconto di Maupassant; Sceneggiatura, dialoghi e regia: Jean Renoir; Operatore: Claude Renoir; Musica: Joseph Kosma; Aiuto regista: Jacques Becker; Montaggio: Marguerite Houlle Renoir; Attori: Sylvia Bataille, Georges d'Arnoux, Jeanne Marken, Gabriello, J.B. Brunuis, Paul Temps, Gabrielle Fontan, Jean Renoir, Marguerite Renoir.



*Une partie de campagne* è, prima di tutto, una rivincita presa da Renoir su precedenti errori (*Nanà*, *Madame Bovary*). Errori forse inevitabili degli inizi d'un'opera il cui troppo consapevole ossequio ai modelli consacrati della narrativa naturalistica e dell'impressionismo pittorico viene dapprima concepito solo culturalisticamente. Errori, del resto, tipici di molto cinema muto che intendeva valorizzare e impiegare esperienze letterarie e pittoriche trasportandole, "perinde ac cadaver", in cinema, dal "Film d'art" all'espressionismo tedesco. E tanto più spiegabile nel caso di Renoir, il più rappresentativo erede cinematografico dell'800 francese.

Quando gira *Une partie de campagne* Renoir è nel pieno della sua raggiunta maturità (1). Rifarsi a Maupassant non vuol dire più riesumare gli schemi della problematica verista e i temi figurativi dell'impressionismo, ma attingere a un testo letterario tutto un mon-

(In alto) Sylvia Bataille e George d'Arnoux in un'inquadratura di *Une partie de campagne*. (Sotto) Sylvia Bataille in un'altra inquadratura.



do, un clima, un periodo storico ivi evocato e accostarvisi con senso attivo, dialettico, e quindi anche selettivo dell'attualità di esso. Anzi, a voler meglio approfondire le ragioni di questa scelta, potremmo ragionevolmente inferire che essa fu dettata a Renoir, in quel momento di massimo impegno realistico, dalla volontà di muovere i propri interessi in un ambito dichiaratamente nazionale, di non distaccarsi, nell'affrontare i problemi e nel prendere le posizioni che i nuovi tempi suggerivano, dal vivo della tradizione. Ma la fedeltà a quest'ultima non ha impedito al regista, fondatore del realismo cinematografico francese e perciò partecipe dell'evoluzione subita dal naturalismo originario, di vedere questa "scampagnata" con gli occhi del proprio tempo, in una prospettiva diversa, cioè, da quella di Maupassant.

Cosa ha visto Renoir in questa domenica maupassantiana? Soprattutto un meschino e patetico episodio d'evasione. Non che questo aspetto sia assente dalla novella — e lo troviamo, del resto, in quasi tutta l'opera di Maupassant, dal ciclo dei contadini, a quello dei piccoli borghesi a quello dei canottieri — ma nel film che ne ha tratto Renoir esso è accentuato fino a diventare il motivo poetico centrale. Il regista, insomma, non si ferma, come il narratore, alla tenerezza: ad essa sovrappone il sentimento critico, attinge la satira. Tanto più chiaramente deve risaltare questa diversità se si consideri che *Une partie de campagne* è, fra le novelle del narratore normanno, una di quelle in cui la caratterizzazione sociale, e quindi la disposizione satirica, occupa minor posto: il ritratto dei personaggi è qui, più che mai, impressionistico, affidato a tocchi fugaci ed allusivi, come naturale per una fauna umana ben familiare perché altrove già indagata. Tutto converge, nella pagina, all'episodio erotico e allo squilibrio che ne deriva ai due giovani protagonisti.

Nel film, al contrario, l'amplesso assume uno spicco modesto, quasi incidentale, interessando maggiormente a Re-

noir l'atteggiarsi vario di una umanità piccolo-borghese intenta a godersi le delizie di un luogo comune: la libertà cercata nel contatto con la natura. E l'amarezza non deriva, come in Maupassant, dalla brevità angosciosa della parentesi evasiva, ma dall'evasione stessa, dalla ricerca di essa. Come dal naturalismo, dalla obbiettività "impersonale" di Maupassant si sia arrivati al realismo di Renoir può spiegarlo lo sviluppo della situazione storica. Maupassant vive in una società in fase di avanzato assestamento, con una borghesia in florida espansione; una società che non contiene contrasti e contraddizioni, ormai perfettamente dimensionata: e l'arte, anche se s'informa scrupolosamente alla verità sociale, non può non avere contenuti sostanzialmente classici. Ben diverse le condizioni storiche al momento della fioritura cinematografica francese 1930-40: *Une partie de campagne* non è altro che l'equivalente, in chiave satirica, di tante storie drammatiche di quel cinema.

Non insisteremmo, perciò, come molti altri, sul carattere sensuale e panteistico del racconto cinematografico: in esso, secondo noi, questo carattere di pagano abbandono ai sensi, favorito da una natura più complice che spettatrice, osservato senza veli e con assoluta sincerità secondo la regola naturalistica, è andato perduto. Vi si è sostituito l'acre rigore realistico e critico di uno stile evoluto e maturo, dominato dallo scrupolo della tipizzazione sociale, della satira.

E Renoir è tutto in quell'impetoso girare della "camera" intorno ai personaggi, per cogliere, ora di uno, ora dell'altro il comportamento minuto, i gesti quasi impercettibili, indicatori delle piccole brame e delle irrepresse tentazioni. In quella volontà d'analizzare da vicino i patetici e grotteschi tentativi verso il divertimento, lo sfogo liberatorio, l'oasi evasiva. Siamo ben lontani dall'inopinato e non cercato trionfo del sesso in cui si riassume e condensa la novella. Perché la differenza tra le due opere è tutta qui:



Jacques Brunius e Jeanne Marken in un altro momento del film (sopra: in alto della foto una dedica firmata di Renoir) e ancora la Marken con Sylvia Bataille (in basso).

nel rilievo enormemente maggiore che Renoir attribuisce all'elemento intenzionale di questa vacanza. In Maupassant la "scampagnata" faceva parte di una consuetudine di vita, della "routine" piccolo-borghese dei bottegai parigini: e nella seduzione che la concludeva era come una irregolarità subita dai protagonisti, al di là del loro controllo. Per Renoir la stessa "scampagnata" assurge a simbolo del desiderio di libertà e di vita. E si indovinano le abitazioni di questi personaggi: tuguri suburbani, catapecchie di periferia che costringono ad una vita senza luce, senza respiro, come in *La chienne*, come in *Les bas fonds*. Questi personaggi, cui il realismo di Renoir impedisce di divenire schematici, letterari, si apparentano nondimeno a tutti gli altri del cinema francese: nel triviale capo-famiglia e nel legnoso commesso "dai capelli gialli" vediamo tutti gli esseri insensibili, gretti e meschini che popolarono i fotogrammi dei "dieci anni". Nella madre, opulenta e sguaiata, e nel giovane borghese dalla maglia a strisce quell'altro tipo d'umanità, fatua e gioviale, irriverente ed esuberante (il Carette di *La grande illusion*). Nei due giovani vediamo i puri di cuore, i vinti, gli irregolari. La tematica del verismo francese è qui riprodotta, in tutte le sue componenti, nei toni smorzati e antiletterari di uno stile che nulla concede al romanticismo e all'astrattezza simbolistica (come notoriamente accade, invece, in Duvivier e anche in Carné). Tranne che nel finale, dove la fedeltà troppo continua al modello letterario provoca un cedimento ed un errore. Il film è praticamente finito coll'immagine — mirabilmente allusiva — dello scorrere del fiume che inghiotte e cancella la breve ed effimera esperienza. Ma Renoir ha voluto fino in fondo rispettare le dimensioni della pagina non accorgendosi che così facendo turbava

l'equilibrio del suo racconto che in altre direzioni da quelle di Maupassant s'era mosso. L'episodio del nuovo incontro dei due giovani dopo due anni nel luogo stesso risulta quindi posticcio, appendice esplicativa e sentimentalistica di una "tranche de vie" già esaurita negli interessi di cui s'era alimentata.

Del ricorso al mondo impressionista come esigenza, intimamente sentita dal regista, per risolvere i propri temi in un clima profondamente nazionale ed autoctono abbiamo già detto: ed è questo aspetto, del resto, che permette di isolare Renoir, nell'ambito del realismo, dagli altri registi francesi, incapaci, spesso, di evitare l'esotismo. Ma di più: il tipico repertorio impressionistico diviene qui strumento della satira: l'obesità di certe figure, le accon-

ciature stesse, i canotti, i canottieri, la trattoria, l'altalena servono a suggerire la ristrettezza, la familiarità, la domesticità in cui si muovono i patetici sforzi dei protagonisti.

La pittura dei Renoir, dei Manet, dei Courbet è qui parte integrante del ritmo delle immagini, assimilata ad esso. Non un solo momento di stasi contemplativa, cui pure una materia tanto seducente poteva invogliare (si pensi all'Ophüls di *Il piacere*), nessun arresto calligrafico. La natura, il paesaggio non sono minimamente liricizzati, non divengono occasione di compiacimento figurativo: essi appaiono come una sede, una delle tante possibili, indifferente e distante, di uno sfogo derivante da angosciosa inquietudine. Questo atteggiamento di Renoir nei confronti della natura se costituisce un altro elemento di dissomiglianza da Maupassant è anche in contrasto con gli interessi che Renoir, all'epoca del suo declino, andrà maturando. Subentrerà, infatti, ad un cinema "antropomorfo" di cui *Une partie de campagne* può costituire un esempio autorevole, un cinema "lirico", erroneamente interiore. Il lirismo diventerà folclorismo, al servizio di pseudo-verità come in *The River*.

*Une partie de campagne* si colloca, dunque, nel periodo migliore della filmografia renoiriana. Il periodo in cui la maturità dello stile, liberato delle scorie di una pesante eredità culturale e tuttavia a quell'eredità profondamente legato, si da la mano con l'impegno umano e col realismo.

FRANCO ROSSETTI

1) Il film fu presentato al pubblico, in Francia (e in Italia, alla Mostra veneziana del 1946) solo dopo la guerra. Nel 1937 Renoir ne aveva interrotta la lavorazione. Gli interni, non girati, furono sostituiti da didascalie.



*Quindici giorni*



I FILM - I CORTOMETRAGGI - LA MUSICA

## LA PASTORELLA E LO SPAZZACAMINO

Una singolare affermazione di Paul Grimault, ideatore e realizzatore in collaborazione con Jacques Prévert di *La pastorella e lo spazzacamino* (*La Bergère et le Ramoneur*, 1948-1952), si ebbe a Venezia nel 1943 quando vennero premiate entrambe le sue opere in concorso: *Le Marchand de Noix* e *L'Épouvantail*. Successivamente, e sempre nella stessa sede, Grimault confermò il suo successo, nel 1946, con *Le Voleur de paratonnerres* e, nel 1948 con il suo delizioso *Le Petit soldat*. Nel 1952, quando venne appunto presentato a Venezia *La pastorella e lo spazzacamino*, il coro delle lodi si allargò ancor più e quasi tutta la critica vide nell'opera di Grimault la vera ed unica rivelazione del Festival. Rivedendola oggi a distanza di due anni e nonostante il discutibile doppiato italiano — che ha insistito spiacevolmente su irritanti toni comici in gran parte arbitrari — il giudizio favorevole non muta, ché l'opera ha mantenuto intatte le sue singolari doti di poesia, di ispirazione e di fresca inventiva. Anzi tutto sarà bene precisare, e ripetere, che l'autore francese si è completamente distaccato dallo stile disneyano, non solo per la diversità del tratto nel disegno o per la diversa scelta dei colori tenuti costantemente su mezzetinte, ma sopra tutto, ed in ciò sta il merito, per lo spirito e le intenzioni del racconto. Anche Disney, nei lungometraggi, ha sempre tenuto d'occhio i fini morali delle fiabe che andava raccontando, ma v'era in esse un sottofondo rugiadoso, una politezza troppo "levigata" per essere sincera. E questi fattori venivano visibilmente rafforzati e suggeriti anche dal tratto stesso del disegno, estremamente rifinito ed opportunamente inquadrato in un "perfetto" standard produttivo. In Grimault, invece, v'è indubbiamente una minore raffinatezza tecnica, si potrebbe anche dire una imprecisione nel

movimento e nell'animazione, ma v'è più cuore, più sentimento. Alla macchina, fedele riproduttrice, si è sostituito l'uomo, e ciò sembra sia particolarmente importante. Le diversità tra i due autori sono troppo evidenti ed immediate perché si debba insistere ricercandone le cause o le ragioni. Sono, le opere, frutto di due mentalità agli antipodi: le disneyane discendono da una organizzazione perfetta, quelle di Grimault da una ispirazione e da una tradizione culturale di antica data.

I segni di questo nuovo indirizzo, a parte quelli esteriori ai quali dianzi accennavamo, sono facilmente reperibili nei motivi che animano il racconto: v'è in essi una precisa attualità, una chiara critica ad un corrente malcostume. Non si pensi, con ciò, ad un'opera "engagée". Pur se i personaggi non restano delle semplici figurine prese a prestito dal mondo della fiaba per divenire invece protagonisti di una vicenda reale ed attuale, sia pure intesa sotto forma di simbolo, il film di Grimault non è a tesi. E' un'opera ricca di sentimento e di umanità, come lo sono i due giovani protagonisti, la pastorella e lo spazzacamino o, in senso contrario, il re ed i suoi poliziotti. Se alcuni difetti, o meglio alcune fratture, possono riscontrarsi nel racconto, essi sono imputabili, invece, a certi tratti intellettualistici che provengono direttamente dalla partecipazione allo scenario di Jacques Prévert. Potremmo ricordare la figura del cieco suonatore di organino: un personaggio la cui derivazione letteraria è quanto mai evidente e, per certi lati, interamente scontata anche a causa di un precedente cinematografico. Ad ogni modo l'opera di Grimault resta tra le testimonianze più interessanti di questi ultimi anni ed i suoi meriti sono fuori discussione.

preceduto la Hayworth, ricoprendo questo ruolo, siano da annoverarsi tra le grandi, ma, in definitiva, si è trattato sempre di una singolare occasione offerta ad una diva di primo piano. La rossa Rita non è però, oggi, all'altezza di una tale attribuzione ed i suoi meriti, sopra tutto fisici, che in passato avevano potuto sorreggerla e permetterle di affermarsi almeno come fatto "divistico", coll'andar del tempo, si sono notevolmente affievoliti, sicché l'attuale edizione (PIOGGIA [*Miss Sadie Thompson*, 1953]) ci appare come la più incerta e la meno efficiente. Le cause sono senza dubbio da attribuirsi, in maggior parte, alla Hayworth che, interpretando il personaggio di Sadie Thompson in maniera del tutto superficiale, non ha saputo distaccarsi da una posizione gratuitamente volgare, ma anche gli altri interpreti, il Ferrer ed il Ray, ci sono apparsi inadeguati. Al primo va infatti rimproverato una freddezza troppo calcolata ed al secondo una esagerata esuberanza. In definitiva un'opera completamente mancata della quale possono salvarsi solamente due brani: quello del ballo nella taverna e quello nella camera di Sadie. Brani in cui il colore raggiunge una evidente carica erotica, così come la posseggono le canzoni di Ned Washington e Lester Lee. Si è detto — e lo riferiamo a titolo di cronaca — che la censura italiana è intervenuta sopprimendo, nella parte finale, il brano relativo al suicidio del pastore protestante. Simili intromissioni sono sempre deprecabili, anche se si tratta, come nel nostro caso, di un'opera mediocre ed assolutamente inoffensiva. Dopo aver lavorato per molti anni in qualità di sceneggiatore, di sceneggiatore e di produttore, Nunnally Johnson si è deciso a passare alla regia. Sinceramente non ci aspettavamo che, dopo sì lunga attesa, egli scegliesse come debutto questo GENTE DI NOTTE (*Night People*, 1954); un racconto usuale e assolvibile solo da un punto di vista commerciale. Johnson, al cui nome sono legate molte opere del cinema americano ed alla cui abilità di sceneggiatore i produttori californiani sono particolarmente debitori, si è lasciato tentare da una storia i cui elementi drammatici sono, attualmente, di gran moda presso il cinema hollywoodiano: un rapimento nella Berlino quadripartita. Il motivo non è certo originale, ché una ricca documentazione cinematografica potremmo qui riportare. I metodi ed i sistemi sono sempre gli stessi, così come analogo è il finale lieto ed accomodante. Se GENTE DI NOTTE può sostenersi sino alla fine senza eccessivo danno lo deve in massima parte al Johnson sceneggiatore e non già al Johnson regista che, in questa veste, egli ci è parso monotono e convenzionale. Si racconta di un caporale americano, figlio di un ricco industriale, che viene rapito da una banda di tedeschi orientali, neonazisti, i quali cercano di sfruttarlo quale oggetto di scambio per una coppia di tedeschi che vive sotto la potestà occidentale. *Deus ex machina* della vicenda è un colonnello delle forze americane il quale riesce, con-

## MISCELLANEA

Esistono delle opere letterarie le quali, sia pure prescindendo dalle loro intrinseche qualità o meriti, posseggono una singolare fortuna. Esse nascono sotto una buona stella e, col passare degli anni, rinnovano il loro successo in misura davvero inspiegabile. A questa categoria appartiene senza dubbio un racconto di Somerset Maugham, quel *Pioggia* (*Rain*) che, oltre ad essere stato ridotto in forma teatrale — se ne rammenta ancor oggi l'edizione che presentava la straordinaria Tallulah Benkhead quale protagonista — venne sfruttato anche per numerose versioni cinematografiche. Ne ricordiamo due in particolar modo, pur se il numero è in verità maggiore. Anzi tutto quella del 1928 (*Sadie Thompson*) diretta da Raoul

Walsh ed interpretata da Gloria Swanson (la prostituta Sadie Thompson), Lyonel Barrymore (il pastore) — la prestazione di questo attore è ricordata tra le più nobili della sua carriera — e dallo stesso regista, nelle vesti del giovane innamorato. Successivamente, nel 1932, si ebbe una nuova versione (*Rain*) diretta da Lewis Milestone ed interpretata da Joan Crawford e Walter Huston. Il soggetto è stato ora nuovamente "ripescato" e riconfezionato con la anonima regia di Curtis Bernhardt e con la prestazione di Rita Hayworth. I segni della decadenza sono quanto mai avvertibili ed è sufficiente por mente al nome delle successive interpreti per rendersi conto del progressivo scadimento. Non che le attrici che hanno

temporaneamente, a recuperare il soldatino ed a salvare la coppia tedesca. Il film è stato girato in cinemascope, ma il mezzo risulta completamente pleonastico dato che la maggior parte del racconto si svolge in interni e che, anche nei pochi esterni, le possibilità del sistema sono solamente accennate.

Tra i primi film americani che giunsero sui nostri schermi negli immediati giorni del dopoguerra ne ricordiamo uno in particolar modo: *Serenata a Vallechiera* (*Sun Valley Serenade*, di Bruce Humberstone, 1941). Forse, furono proprio i motivi facilmente orecchiabili di Glenn Miller a farcelo apprezzare al di fuori, s'intende, d'ogni valutazione artistica. Logico dunque che, visionando LA STORIA DI GLENN MILLER (*Glenn Miller Story*, 1954) di Anthony Mann, riandassimo a quel film e che, immediato sorgesse in noi il desiderio di raffrontare l'attuale edizione cinematografica delle composizioni milleriane con quella antecedente di Humberstone. Netto il divario e lo stile. Non tanto perché in questo racconto di Anthony Mann la scrittura sia per lo più affidata ai toni dolciastrici e spesso rugiadosi della vicenda familiare del protagonista, quanto perché le stesse esecuzioni musicali sono inferiori. Forse, allora, intervenne anche un fattore spettacolare che — puntando sulle esibizioni di Sonia Henie e dei Nicholas Brothers — riuscì a farci assaporare in misura più sensibile le composizioni milleriane. Ad ogni modo Glenn Miller non può essere allineato né tra i suonatori d'eccezione né tra i compositori di maggior merito. Se il suo nome è ricordato nella storia della moderna musica americana, lo è sopra tutto in virtù del suo singolare stile di arrangiatore. Inopportuni quindi ci sono apparsi gli sforzi dei realizzatori i quali hanno tentato di imporci la personalità di Miller ben oltre i suoi limiti effettivi nel campo della musica jazz. L'essere stato per anni uno dei più interessanti arrangiatori bianchi (alcuni suoi lavori per l'orchestra di Bennie Goodman si ricordano ancor oggi: ad esempio quel "Basin Street Blues" che il film di Man rievoca in una delle pagine musicali più interessanti ed alla quale prendono parte Louis Armstrong, Gene Krupa ed altri solisti) è senza dubbio un merito che non va sottovalutato, ma neppure una qualità da sopra valutarsi come vorrebbe far credere il film. Un film quindi più da vedere che da sentire, anche perché il racconto è, di per sé stesso, molto scarno e si avvertono i sensibili sforzi compiuti dagli sceneggiatori onde dare mordente ed "avventura" ad una biografia che era quanto mai lineare e del tutto priva di grandi avvenimenti o di crisi artistiche.

Tra i film giunti recentemente e provvisti dei più moderni ritrovati tecnici L'INVASORE BIANCO (*The Command*, 1954) di David Butler può essere annoverato nella categoria delle opere decorose, seppure condotte entro i binari di una impostazione largamente sfruttata. Butler ha cercato però di utilizzare con abilità (e nella lunga sequenza dell'attacco degli indiani alle forze federali lo ha dimostrato in maniera convincente) la suggestione e la natura selvaggia dei vasti ed ariosi paesaggi che servono di sfondo all'azione, cosicché il cinemascope, pur senza giungere a risultati eccezionali, si è rivelato



Kirk Douglas in un'inquadratura del "colossale" *Ulisse* di Camerini. (A pag. 691) Un'inquadratura di *La pastorella e lo spazzacamino*.

quanto mai utile nella trattazione di una simile materia. Ciò non costituisce certamente la rivelazione. Tuttavia, e sopra tutto tenendo presente taluni recenti casi in cui il sistema è stato applicato a sproposito con risultati scarsamente confortanti, va detto che l'azione — studiata e calcolata a tal fine — sfruttando l'ampiezza della visione, se ne è avvantaggiata in misura considerevole. Si diceva dianzi di un solito cliché nel racconto. Ciò è ovvio quando si consideri che il soggetto è basato sulle vicende di un reparto di cavalleria che, assegnato di scorta ad un grosso convoglio di carri che trasportano dei coloni, deve cercare di difenderlo dagli assalti degli indiani. Unica variante — non manca neppure il solito accenno al massacro di Custer — il fatto che a comandare il reparto sia un ufficiale medico il quale, solo alla fine, rivela ai superiori la sua vera identità. Tra le pagine più efficaci, sotto l'aspetto spettacolare, merita che sia ricordata la sequenza in cui — combinando una carellata con una panoramica — il cinemascope "scopre", allineati e pronti all'attacco, i cavalieri indiani appostati in cima alle rocce che racchiudono la pista seguita dalla colonna dei carriaggi. Od ancora il brano seguente dell'attacco nel quale la stereofonia, pur se ancora balbettante, cerca di intervenire a proposito con alcuni effetti che integrano la visione.

BERRETTI ROSSI (*The Red Beret*, 1954) diretto dall'inglese Terence Young, pur se ricopiato sulla falsa riga dei tanti film di guerra ed ispirato ad autentiche azioni militari, non è invece all'altezza del sicuro mestiere. E ciò meraviglia doppiamente quando si consideri il buon livello, se non altro tecnico, raggiunto dal cinema britannico. Ma il fatto di essere frutto di una coproduzione anglo-americana deve essergli stato di danno, ed i segni di tal deficienza sono in parte avvertibili proprio nello schema del racconto che rivela chiaramente i motivi che caratterizzano sia la produzione inglese sia quella americana. Da una parte si nota infatti una ricerca per l'ambientazione e

la definizione psicologica dei protagonisti, peculiarità delle realizzazioni d'oltre Manica, dall'altra una insistita ricerca per i toni spavaldi ed avventurosi, caratteristici del cinema californiano. Naturalmente, sbalottato tra questi due opposti proponimenti, il racconto ne è uscito alquanto malconco e, sia per un verso sia per l'altro, esso risulta decisamente insufficiente. Questa volta l'omaggio è rivolto alle truppe paracadutiste (distinte appunto dai "berretti rossi") che agirono, in Francia, alle spalle dei tedeschi con operazioni di sabotaggio e, successivamente, sui campi di battaglia africani. La stessa dissimetria che abbiamo notato nel racconto la si avverte anche nella prestazione degli attori che, per parte americana (Alan Ladd), puntano sulla bravata e su effetti esteriori, mentre per parte inglese (Leo Genn), tendono invece a risultati più interiori. Unico elemento degno di nota la fotografia a colori che, specie nelle riprese aeree, giunge a validi risultati.

Dopo *Teodora* di Riccardo Freda, ULISSE di Mario Camerini. Inutile ripetere quanto già abbiamo detto a proposito delle mire "colossali" che stanno attualmente affliggendo la nostra produzione. Se in tanti anni di cinema muto i registi avevano usato rispetto verso l'opera di Omero, non altrettanto modesti si sono rivelati gli odierni confezionatori di sogni ché, affrontando il temuto testo, si sono accinti all'impresa senza troppe preoccupazioni o scrupoli. Non vogliamo qui elencare le manomissioni, le libertà, le licenze, che si sono permesse gli autori, ché altrimenti dovremmo dilungarci e sprecare spazio. Basti dire che l'attuale *Ulisse* altri non è che un giovane americano, esuberante ed avido di avventure, e che l'intero racconto è riducibile al comune denominatore delle tante storie immaginate ad Hollywood. Se alla stesura del racconto hanno partecipato firme illustri quali Ben Hecht ed Irving Shaw, non v'è alcuna ragione per scandalizzarsi: a Hollywood usa così. Pertanto è perfettamente inutile, e sarebbe anche ingenuo da

# ARBITRARIA NEL FILM LA STORIA DI GLENN MILLER

parte nostra, voler pretendere da questi signori un maggior rispetto per l'opera posta nelle loro mani. Il film è costato più di un miliardo: ciò rende superflua ogni altra valutazione. Accontentiamoci che altri misfatti ci siano stati risparmiati e che Camerini, abbia cercato, sia pure in misura molto modesta, di non eccedere in opulenza. Un ottimista potrebbe anche osservare che poteva capitare di peggio, ma noi siamo d'opinione che messo su questa via, il cinema italiano non stenterà certamente ad imboccare la strada del naufragio. Dovrebbe avere l'accortezza di Ulisse, del vero Ulisse, per salvarsi ed usare la famosa cera per difendersi dal canto di tante sirene, ma siamo particolarmente scettici su queste sue possibilità.

VICE

**La PASTORELLA E LO SPAZZACAMINO (La Bergère et le Ramoneur)** - regia: Paul Grimault - sceneggiatura: Paul Grimault, Jacques Prévert - dialoghi: Jacques Prévert - musica: Joseph Kosma - voci: Pierre Brasseur (l'uccello), Anouk Aimée (la pastorella), Serge Reggiani (lo spazzacamino), Fernand Ledoux (il re) - produttore André Sarrut - produzione: Les Gêmeaux-Parigi, Clarges-Londra, 1948-1952.

**Pioggia (Miss Sadie Thompson)** - regia: Curtis Bernhardt - soggetto: dal romanzo "Rain" di Somerset Maugham - sceneggiatura: Harri Kleiner - fotografia (technicolor): Charles Lawton jr. - musica: George Duning - canzoni: Lester Lee, Ned Washington, Allan Roberts - scenografia: Carl Anderson - abiti: Jean Louis - interpreti: Rita Hayworth, Aldo Ray, Jose Ferrer, Russell Collins, Wilton Graff, Harry Bellaver, Charles Buchinsky, Rudy Bond, Henry Slate, Peggy Converse - produttore: Jerri Wald - produttore associato: Lewis J. Rachmil - produzione: Columbia, 1953.

**GENTE DI NOTTE (Night People)** - regia: Nunnally Johnson - soggetto: Thomas Reed, Ted Harris - sceneggiatura: Nunnally Johnson - fotografia (cinemascope, technicolor): Charles G. Clarke - musica: Cyril Mockridge - scenografia: Howard Kunkert - interpreti: Gregory Peck, Broderick Crawford, Anita Bjork, Rita Gam, Buddy Ebsen - produttore: Nunnally Johnson - produzione: 20th Century Fox, 1954.

**La STORIA DI GLENN MILLER (Glenn Miller Story)** - regia: Anthony Mann - soggetto e sceneggiatura: Valentine Davies, Oscar Brodney - fotografia (technicolor): Killiam Daniels - musica: Glenn Miller - adattamento musicale: Joseph Gershenson - scenografia: Alexander Golitzen - costumi: Williams Keny - interpreti: James Stewart, June Allyson, Charles Drake, Henry Morgan, George Tobias, Sig Ruman, e con la partecipazione di: Louis Armstrong, Gene Krupa, Ben Pollack, The Modernaires, Frances Langford - produttore: Aaron Rosenberg - produzione: Universal, 1954.

**L'INVASORE BIANCO (The Command)** - regia: David Butler - soggetto: da un romanzo di James Warner Bellah - adattamento: Samuel Fuller - sceneggiatura: Russell Hughes - fotografia (cinemascope, warnercolor): Wilfrid M. Cline - musica: Dimitri Tiomkin - scenografia: Bertram Tuttle - costumi: Moss Mabry - interpreti: Guy Madison, Joan Weldon, James Whitmore, Carl Benton Reid, Harvey Lembeck, Ray Teals, Bob Nichols - produttore: David Weisbart - produzione: Warner Bros, 1954.

**BERRETTI ROSSI (The Red Beret)** - regia: Terence Young - soggetto: dal romanzo omonimo di Hillary St. George Saunders - adattamento: Sy Bartlett - sceneggiatura: Richard Maibaum, Frank Nugent - fotografia (technicolor): John Wilcox - musica: John Addison - scenografia: Edward Carrick - interpreti: Alan Ladd, Leo Genn, Susan Stephen, Harry Andrews, Donald Huston, Anthony Bushell - produttore: Irving Allen - produzione: Warwick-Columbia, 1954.

**ULISSE** - regia: Mario Camerini - soggetto: dalla "Odissea" di Omero - sceneggiatura: Franco Brusati, Mario Camerini, Ennio De Concini, Hugh Gray, Ben Hecht, Ivo Perilli, Irving Shaw - fotografia (technicolor): Harold Rosson - musica: Alessandro Cicognini - scenografia: Flavio Mogherini - costumi: Giulio Coltellacci - interpreti: Silvana Mangano, Kirk Douglas, Anthony Quinn, Rossana Podestà, Jacques Dumesnil, Daniel Ivernel, Sylvie, Franco Interlenghi, Elena Zareschi, Evi Maltagliati, Ludmilla Dudarova, Umberto Silvestri - produzione: LUX FILM - Ponti De Laurentiis, 1954.

Quando, nell'ultima settimana dello scorso gennaio, The Glenn Miller Story ("La storia di Glenn Miller" 1954) apparve, in un notevolissimo clamore pubblicitario, sui circuiti americani di prima visione, l'intervistatore televisivo Bill Ballance ebbe l'idea di riunire ad una delle sue trasmissioni settimanali da Hollywood, alcuni fra i più noti "milleriani" — suonatori, arrangiatori, cantanti e band-leaders — per conoscere il loro parere sul film. Quasi tutti i molti intervenuti — fra i quali Tex Beneke, Billy May, Bill Finegan, Eddie Sauter, Bobby Hackett, Clyde Curley, Jerry Gray, Ray Eberle, Marion Hutton — si trovarono presto d'accordo su due punti essenziali di giudizio: la colonna sonora dimostrava subito un rispetto notevole per l'autentico stile milleriano; la story invece era scipita, arbitraria se non proprio falsa, capace di ridurre fin quasi al ridicolo la figura umana del musicista che si era invece proposto di glorificare.

I pareri personali dei diversi intervistati si manifestarono naturalmente in varie forme, più o meno aggressive e più o meno esplicite: "The Glenn Miller Story — dichiarò subito, ad apertura di trasmissione, il noto band-leader Eddie Sauter — è senza dubbio un grande film, ma a una condizione: che non si abbia conosciuto davvero Miller e non si sappia proprio niente della sua orchestra". Più moderato e pacato il "socio" di Sauter, Bill Finegan, oggi band-leader in proprio e ieri arrangiatore numero uno della Miller's Orchestra: "Certo che ho visto il film, qui a Hollywood, alla "prima", con Jerry Gray Willie Schwartz e Chummy MacGregor, ma non intendo criticarlo. Dico soltanto che tutta quanta la story l'ha fabbricata (con poco ingegno e ancor meno fantasia) Valentine Davies. Solo mi stupisce che una donna intelligente e sensibile come Mrs. Miller abbia potuto approvare un soggetto e una sceneggiatura che fanno fare sia a lei che al povero Glenn la figura di due notevolissimi stupidelli".

In alcuni degli intervistati affiorarono naturalmente piccoli e spiegabili risentimenti personali. "Di non esser neppure nominato una volta in tutto il film — ebbe così a dire sorridendo Tex Beneke la "colonna" dell'orchestra di Miller dal 1938 al 1944 ed erede diretto del "maestro" dopo la sua tragica morte — non mi lamento: in fondo non sono che un suonatore di saxofono. È invece enorme aver dimenticato Billy May: si deve soprattutto a lui se oggi negli Stati Uniti c'è ancora gente che ricorda Glenn e balla sui suoi temi e nel suo sound. Anche Finegan avrebbe tutte le ragioni per risentirsi. Lo sanno ormai tutti, anche se Bill non ne vuol parlare, che la maggior parte degli arrangiamenti che vanno sotto il nome di Miller e hanno fatto la fortuna di quell'orchestra sono opera sua. A incominciare proprio da quel Little Brown Jug che nel film acquista tanta importanza. Tutte queste cose proprio non mi sembrano giuste". Billy May chiuse la trasmissione con parole più serene: "Mr. Rosenberg non ha certo fatto grandi sforzi per ricostruire sui ricordi veri i fatti e i momenti della vita di Glenn Miller. Ad ogni occasione propinqua ha scelto subito la strada più facile del falso, del sentimentale, del romanzesco. Così quella storiella del labbro rosso di Bobby Hackett che avrebbe determinato — proprio come la famosa mela di Newton — la scoperta casuale e improvvisa del famoso clarinet-over-saxes-sound, ovvero l'inconfondibile e geniale trademark milleriano, è veramente ridicola e inaudita. Riduce il povero Glenn, un musicista serio che studiò a lungo e profondamente i problemi della nuova orchestra jazz, ad una specie di burattino incapace, dominato dal caso e dalla fortuna. Tuttavia io penso che il film avrà molto successo e questo fatto avrà di certo i suoi benefici effetti sui band business. E questo è già qualcosa".

L'idea di dedicare un grande film alla vita e alla

musica di Glenn Miller — cioè ad uno dei più popolari e fortunati band-leaders dei giorni dello swing — nacque per caso.

Un giorno, precisamente nella primavera del 1953, un alto dirigente dell'Universal si trovava a Washington, nell'ufficio di un public relations man, Ed Kirby, a trattare certi affari di pubblicità quando, in una pausa della discussione, i suoi occhi andarono a posarsi su una grande fotografia che spiccava in mezzo alla parete proprio di fronte a lui, sulla testa di Mr. Kirby: un signore distinto, simpatico, sui quarant'anni, con gli occhiali, in divisa di maggiore dell'aeronautica, con un trombone in mano. All'occhiata sorpresa del suo ospite Ed Kirby spiegò allora che quell'ufficiale era Glenn Miller. "L'ho conosciuto durante la guerra. Ero colonnello dell'aeronautica e ho fatto tutto il possibile per aiutarlo a realizzare il suo sogno: costituire una grande orchestra jazz per suonare davanti ai soldati alleati su tutti i fronti di guerra. La famosa American Air Forces Band l'abbiamo fatta insieme, Miller ed io. Era un grand'uomo davvero. Dovreste fare un film su di lui".

La proposta di Kirby, subito trasmessa alla direzione di Hollywood, piacque. Il successo rinnovato e quasi improvvisò dei vecchi dischi di Benny Goodman e degli altri "maestri" dello swing (in special modo la scoperta e la fortuna inverosimile della dimenticata incisione del famoso concerto al Carnegie Hall) e il nuovo interesse del grande pubblico per le ricostituite orchestre di stile milleriano (Billy May, Ray Anthony e Sauter-Finegan soprattutto) proprio di quei giorni convinsero definitivamente la Universal ad assecondare anche cinematograficamente questo strano swing revival. Furono presi i primi contatti con la vedova, Helen, che viveva presso Los Angeles, in una villetta modesta e appartata, fra i ricordi del marito, con i due figli adottivi. Mrs. Miller ebbe molte esitazioni. Il timore che il cinema distruggesse la "sua" memoria di Glenn la trattenne un poco a concedere la necessaria autorizzazione. L'esplicita promessa che le sarebbe stato riservato ogni diritto di censura fin dopo il montaggio alla fine la convinse.

Valentine Davies fu incaricato da Aaron Rosenberg, il produttore, di stendere il soggetto. E subito cominciarono i guai. La vita di Miller era stata, fino alla tragica conclusione, di una disarmante linearità. Niente storie romantiche d'amori inverosimili e strani con divorzi e pettegolezzi (come Artie Shaw), niente violente rivoluzioni musicali e fanatismi collettivi (come i due Dorsey), niente virtuosismi strumentali (come Louis Armstrong). Soltanto la carriera semplice e tranquilla di un uomo onesto e ostinato: idee chiare, mente serena. E proprio in questa difficile direzione Valentine Davies pensò di indirizzare il suo lavoro. Il risultato pratico — anche per merito del produttore e delle sue continue pressioni perché il film diventasse quasi un "messaggio spirituale" per i musicisti della nuova generazione — fu naturalmente un racconto piacevole, divertente, quasi edificante ma abbastanza scipito, solo animato qua e là da ingenue trovatine che non tentano neppure di sembrar verosimili.

Di qui proteste a non finire dai fans meno transigenti e dai fedelissimi "milleriani" raccolti sotto le bandiere di Finegan, di Sauter e di May. E sola soddisfazione (forse) del colonnello Ed Kirby diventato nel film generale Arnold.

\*\*\*

Se la story si scioglie nel gradevole latte-miele, la colonna sonora offre invece più d'una soddisfazione. L'arrangiatore Hank Mancini ha infatti "ricostruito" per il film lo stile quasi autentico della Glenn Miller's Orchestra con una cura e una precisione davvero insolite per la disinvoltura di Hollywood. Si pensi, per far solo un esempio, al disastro musicale di The Young

**IL MARMO CHE VIVE** (regia: Ottavio A. Oppò; produzione: G. S. G.), realizzato dalla medesima équipe che ha provveduto alla confezione del già ricordato *Vetrata d'arte*, si ricollega, direttamente, ad un altro documentario sul quale ci siamo già soffermati, quel *Marmo* diretto da Gian Luigi Lomazzi il cui unico merito era dato dalla pregevole e per nulla compiaciuta fotografia di Gianni di Venanzo. E' naturale che gli argomenti trattati dai due film siano pressoché identici. In questo caso, però, il racconto, dopo essersi soffermato sui mezzi e sui sistemi applicati nelle cave di Carrara per l'estrazione dei blocchi, si trasferisce nelle aule ove giovani allievi apprendono la difficile arte della scultura. L'intento è evidentemente divulgativo ed i risultati non vanno mai oltre la comune e decorosa confezione. Dopo una rapida esposizione dei metodi seguiti dall'artista nel plasmare il blocco, ancor grezzo, il film passa in rassegna alcune delle creazioni più illustri di quest'arte del "togliere": il "Mosé" del Michelangelo, il "David" e il "Ratto di Proserpina" del Bernini e la "Paolina Borghese" del Canova. I colori (operatore Carlo Ventimiglia) hanno funzione eminentemente spettacolare ed il loro intervento, data anche la materia trattata, non può dirsi molto efficace.

**GIUDIZIO FINALE** (regia: Vincenzo Lucchi-Chiarissi; produzione: Mediterranea Film) prende l'avvio dall'omonima opera pittorica di Fra' Giovanni da Fiesole, detto il Beato Angelico. La creazione dell'artista toscano è vista attraverso una serie di particolari che, almeno nelle intenzioni degli autori, dovrebbero dare vita ad un racconto vivace e, al tempo stesso contrastato. In realtà, ed a dispetto degli ottimi tecnici che vi hanno collaborato (Roman Vlad per la musica, Giulio Gianini per la fotografia in ferranicolor), non si può dire che lo spettatore possa trarre un utile giovamento da questa lezione di storia dell'arte. Ragione principale l'errata interpretazione dell'esperienza emmeriana in campo documentaristico. L'opera originale, spezzettata e suddivisa in tanti piccoli frammenti, ha perso infatti in drammaticità ed in valore propriamente narrativo. Ancora una volta dunque si deve segnalare la "ripresa", inesatta e superficiale, di un metodo documentaristico che, se non è sufficientemente assimilato e ragionato, conduce inevitabilmente ad errori e ad arbitrarietà che vanno a tutto svantaggio dell'opera esaminata.

**CACCIA ALL'ANATRA** (regia: Roberto Cinquini; produzione: Ponti-De Laurentiis). Il perché di questo titolo resta alquanto oscuro dato che il film, se pure prende spunto da una battuta di caccia all'anatra, dopo pochissime inquadrature si volge invece a raccontare la storia e la vita di una fattoria modello in Toscana. In questa tenuta i diversi allevamenti vengono seguiti e condotti con criteri e procedimenti del tutto scientifici e pertanto il documentario si fa premura di illustrare le diverse attività, industriali ed agricole, descrivendone dettagliatamente la perfetta attrezzatura. Il colore (ferranicolor, operatore: Roberto Pallottini) è stranamente opaco e solo a tratti rivela una piena lucentezza. Le tonalità brune insistono monotonamente sicché non è neppure il caso di pensare ad una possibile e voluta derivazione pittorica. Un accenno per il commento sonoro che alla moda disneyana, ha voluto più volte sottolineare, in maniera ironica, il passaggio di un branco di oche, sfruttando un notissimo tema musicale. Un pretesto, ma nulla di più.

CLAUDIO BERTI

(con la cui orchestr, tra il 1926 e il 1928, Miller ebbe uno dei suoi primi ingaggi regolari); poi Louis Armstrong, Martin Napoleon, Barney Bigard, Trummy Young, Arvell Shaw e Cozy Cole (cioè l'ultima versione dei famosi All Stars) intenti a suonare nel fumoso Connie's Inn di Harlem (ricostruito con notevole fantasia) — con l'aiuto energico di Gene Krupa, di Babe Russin e di Joe Yukl (James Stewart) — un Basin Street Blues lievemente buffonesco; infine il quintetto dei Modernaires e la bionda e stagionata Frances Langford che cantano Chattanooga Choo Choo.

E per finire una curiosità extra-musicale: la parte di Stevie Miller a due anni e mezzo è sostenuta da Ricky Powell, il figlio di June Allison e Dick Powell.

## ROBERTO LEYDI

Filmografia di Glenn Miller: *Sun Valley Serenade* ("Serenata a Valledichia", 1940); *Orchestra Wives* ("Orchestra", 1941).

Discografia:

a) incisioni di Glenn Miller pubblicate in Italia (78 giri):

*Moonlight Bay, Moonlight Serenade*, Decca BM 1136; *American Patrol, Slip Horn Give*, VdP HN 2253; *Take the "A" Train, In The Mood*, VdP HN 2494; *From Out Of Space, Melancholy Lullaby*, VdP HN 707; *Last Night, Blue Rain*, VdP AV 689; *Strings Of Pearls, Missouri Waltz*, VdP HN 2283; *Beautiful Ohio, The Rumba Jumps*, VdP GW 2028; *I'll Never Smile Again, Let's All Sing Together*, VdP GW 2023; *The Woodpecker Song, I'm Stepping Out With A Memory*, VdP GW 2027; *Pennsylvania 6-5000, When The Swallows Come Back To Capistrano*, WdP GW 2000; *A Cabana In Havana, A Million Dreams Ago*, VdP GW 1975; *Be Happy, I Dream I Dwelt In Harlem*, VdP Spring Will Be So Sad, *Moonlight Sonata*, VdP AV GW 1984; *Sun Valley Jump, Perfidia*, VdP HN 2983; 695; *The Story Of A Starry Night, Serenade In Blue*, VdP HN 2358; *That's Sabotage*, VdP AV 721; *At Last*, VdP AV 691.

b) incisioni in LP di Glenn Miller (33 giri):

*Glenn Miller & His Orchestra*, Victor LPM 31, LPT 3002, LPT 3036, Epic 1008; *Glenn Miller's Concert*, vol. 1, Victor LPT 16, vol. 2, LPT 30, vol. 3, LPT 3001; *Juke Box Saturday Night*, Victor LPT 1016 (12"); *Nearness Of You*, Victor LPT 1031 (12"); *Glenn Miller (Limited Edition)* (5 dischi), vol. 1, Victor LPT 6700 (12"); vol. 2 (5 dischi), LPT 6701 (12"); *Glenn Miller Plays Selections From "The Glenn Miller Story"*, Victor LPT 3057.

c) colonna sonora del film (33 giri):

*Soundtrack from "The Glenn Miller Story"*, Decca LP 952.

Man With The Horn ("Chimere", 1951) con la memoria del povero Bix affidata alla bersagliera intelligenza di Harry James.

In *The Glenn Miller Story* sfilano così, in contrappunto un poco forzato ai casi tristi e lieti della vita sentimentale di Helen e di Glenn, i grandi "classici" della Millers Age: *Moonlight Serenade*, *String Of Pearls*, *Pennsylvania 6-5000*, *Tuxedo Junction*, *St. Louis Blues March*, *American Patrol*, *In The Mood*, *Chattanooga Choo Choo*, *Adios*, *At Last*, *Little Brown Jug* (quest'ultimo presentato nel film come ultimo arrangiamento di Miller, mentre in realtà si tratta di una orchestrazione di Bill Finegan, nel repertorio milleriano fin dal 1939).

L'orchestra di studio raccolta appositamente per il film da Joseph Gershenson (che pure la dirige) è così composta: William Schwartz e Blake Reynolds (clarinetti e saxalti), Babe Russin e Karl Leaf (saxtenori), Art Smith (saxbaritono), Ray Linn, Conrad Gozzo, Gene LaFreniere e Zeke Zarchy (trombe), Joe Yukl, Murray McEachern, John Stanley e Paul Tanner (tromboni), Lyman Gandee (pianoforte), Rollie Bundock (contrabbasso), Dick Fisher (chitarra) Ralph Collier (batteria). Sei di questi — e precisamente Schwartz, Russin, Fischer, Bundock, Zarchy e Tanner — sono ex-membri di varie formazioni milleriane.

Babe Russin e Paul Tanner sono gli unici membri dell'orchestra che appaiono di persona, tutti gli altri (chissà poi perché) sono "doppiati" da attori che fingono di suonare con lodevolissimo impegno. William Schwartz è impersonato dall'attore Nino Tempo (il fratello di April Stevens) a cui "impresta" il suo suono in tutte le sequenze musicali eccetto in quella iniziale della prova con Ben Pollack, nel qual caso a suonare è il suo collega Blake Reynolds. Misteri hollywoodiani! Sempre a proposito di Nino Tempo-William Schwartz va ricordato che nella prima stesura del soggetto il clarinettista di Ben Pollack doveva chiamarsi Benny Goodman (che infatti fu in quel complesso con Miller), ma poi il celebre clarinettista rifiutò il permesso di usare il suo nome. Nino Tempo prese allora il nome di Schwartz, anticipando di parecchi anni il suo incontro con Glenn. Di due clarinettisti se ne fece così uno solo. Ricordiamo che nelle varie esecuzioni gli a soli famosi di Bobby Hackett sono "ripetuti" da Ray Linn e quelli altrettanto celebri di Tex Beneke e Al Klink, rispettivamente da Babe Russin e Karl Leaf.

Due sono i trombonisti che "prestano" il loro suono ai perfetti movimenti di James Stewart: Murray McEachern e Joe Yukl (quest'ultimo soltanto per la sessione con Armstrong al Connie's Inn).

Altri musicisti compaiono, con il loro vero nome, nei film. Così troviamo l'anziano batterista Ben Pollack

Un'inquadratura di *La storia di Glenn Miller con James Stewart*.



IL GRILLO (Roma) - Ho letto anch'io la notizia di un film intitolato *The Last Time I Saw Paris* e ti rassicuro: non si tratta di un'ennesima edizione omerica in quanto che il *Paris* in questione non è *Paride* come tu credi, ma *Parigi*. E dato che il discorso ci ha trascinati su questa strada, lascia che ti racconti un fatterello. Il titolo, tu stesso hai cercato di tradurlo, vuol dire "L'ultima volta che vidi Parigi" ed è stato chiesto in prestito ad un libro di Elliot Paul, il barbuto scrittore americano che visse nella capitale francese per più di vent'anni e la lasciò allo scoppio delle ostilità. Paul dedicò il suo libro alla Rue de la Huchette (riva gauche, si parte dal Boulevard-St. Michel e si va verso est; una delle trasversali di rue de la Huchette è quella Rue du Chat Qui Pêche, larga poco più di un metro e lunga dieci, con l'Hotel Comfort che apre su di essa il suo ingresso; la viuzza suggerì un romanzo alla scrittrice Jolanda Földes). Ma non sperare che nel recente film girato a Hollywood ci sia qualcosa del libro di Elliot Paul. Come chiaramente stabiliscono i titoli di testa, *The Last Time I Saw Paris* pretende d'essere la riduzione cinematografica di "Babylon Revisited", un meraviglioso racconto di Francis Scott Fitzgerald, pubblicato prima sul "Saturday Evening Post" del 21 febbraio 1931 e quindi raccolto in volume dallo stesso Fitzgerald in *Taps at Reveille* (1935). Fitzgerald in cinema, finalmente! esclamerà chi, come me, non può restare insensibile al richiamo dello scrittore. No, neppure a Fitzgerald è stata resa giustizia; gli sceneggiatori Julius J. e Philip G. Epstein (fratelli; uno è morto di recente) hanno ridotto a modo loro la storia offrendo al regista Richard Brooks un curioso copione, per nulla imparentato con il racconto originale, che tu puoi trovare in una edizione di "Modern American Short Stories" nelle edizioni dei Paket Book, n. 238 reparto "fiction".

Questo fatto mi fa tornare alla mente un brano della storia dell'americano. Fitzgerald s'era recato a Hollywood verso il '36 per cercare lavoro; e col lavoro, cercare denaro, il denaro di cui aveva immensamente bisogno. Non ebbe fortuna dal punto di vista degli "onori". Partecipò perfino alla sceneggiatura di *Donne*, di Maria Antonietta e di *Via col vento* senza avere alcun riconoscimento nei titoli di testa. Ma un giorno si mostrò soddisfatto; il produttore Lester Cowan gli aveva chiesto di ridurre per lo schermo (sarebbe più esatto dire, di ampliare) il racconto "Babylon Revisited", e Fitzgerald ci s'era messo di buona voglia, tenendo presente come ideale protagonista (ideale secondo il produttore) l'allora bambina prodigio Shirley Temple. E' la storia di un padre che va a rivedere la sua piccola rimasta a Parigi con gli zii. Egli vive a Praga, è un americano impiegato in una ditta, e vorrebbe avere con sé la bimba, dato che ora, dopo la morte della moglie, si sente molto solo. Ma rinuncia al prossimo quando rivisita la Babilonia dei tempi in cui egli aveva "vissuto" e rievoca fatti legati alla morte della moglie. Fitzgerald, dice un fedele cronista, fece una sceneggiatura impeccabile; e se il film non venne girato ciò fu dovuto saltando al sopraggiungere della guerra e alla necessità di rinunciare a opere di un particolare genere. Riletta nel '46 da un intenditore, la sceneggiatura di Fitzgerald non parve affatto invecchiata. « Potreste girare un film



## LA DILIGENZA

### CORRISPONDENZA COI LETTORI

oggi stesso, senza mutare una virgola» fu il giudizio. Perché Richard Brooks (un regista che è anche scrittore; e come scrittore segue le orme — sia pure non scopertamente — di Fitzgerald) ha accondisceso alle trasformazioni operate sulla trama? Vediamo un Van Johnson nella parte di un giornalista americano a Parigi che dopo il terzo romanzo rifiutato dall'editore si sente mostruosamente "fallito"; si vede una Elizabeth Taylor innamorata ma destinata alle peggiori sventure; si vede una Parigi flamboyante, realizzata nel chiuso degli studios. A giudicare da quanto si scrive negli Stati Uniti, il personaggio della Taylor è interessante; è una ragazza con l'acqua nel cervello e una sola domanda quando le presenta un uomo piacente: "Siete ricco?". Con tutto questo, è un po' poco. Francis Scott Fitzgerald, che Hollywood attraverso i vari Walter Wanger e compagnia ha umiliato sino al giorno della morte (avvenuta nel dicembre del '40) meritava un atto di riparazione più commosso e soprattutto più rispettoso.

GIUSEPPE FERRARA (Siena) - I diritti riservati per la riproduzione di fotografie di film, in pubblicazioni di carattere divulgativo ed estetico, praticamente non esistono: le case produttrici sono liete di vedere ricordati gli "ammirevoli" lavori usciti dalle loro organizzazioni, salvo poi a mandare il film al macero d'urgenza perché "non rendeva". Si impuntano — e arrivano a far causa giudiziaria — quando un privato, un cittadino insomma, usa una fotografia di film a scopo pubblicitario coinvolgendo attori e attrici nell'apprezzamento di un prodotto. Si impuntano altresì se vengono usati i ritratti dei "divi" per farne cartoline da porre in vendita. Nel caso tuo, di giovane studioso costretto a cercare fotografie di film "classici" italiani traendole direttamente dalla pellicola, credo che potresti essere aiutato più dal distributore che dal produttore. Il lavoro sarà lungo, perché vedo inclusi nella lista dei film che oggi non circolano più. Sappi che la Dear ha distribuito Umberto D.; per le altre opere puoi provare, come ho già detto, alla Minerva,

e anche alla Titanus. Non è difficile trarre una fotografia da un fotogramma. A Milano, il signor Cinotti (abitante in via Strambio) — un veterano che era stato operatore con Comerio al tempo in cui anche la "metropoli del Nord" tentava la fortuna nel cinema (muto) — s'era specializzato nel ricavarne immagini da pellicole mostruosamente conciate. Ricordo che Buzzi e Viazzi, per la collana *Domus* (quella raccolta di fotogrammi cominciata con *La Kermesse eroica* e terminata con un *Max Linder*) ottennero dal Cinotti un buon lavoro. Altri fotografi oggi, specie a Roma e a Milano, ottengono risultati soddisfacenti; sono però dell'idea che un artigiano, opportunamente istruito, e dotato di buona volontà, riesca a non sfigurare e a fornirti il materiale che tanto ti è utile. Se il film ti vien concesso gratis, la spesa (rispondo all'altra tua domanda) dovrebbe aggirarsi sulle quattrocento lire per ogni fotogramma della pellicola ridotto a negativo e accompagnato da una positiva. Le altre positive ricavate da quel negativo dovrebbero costare non più di centocinquanta-duecento lire. Ma non ti fidare troppo dei miei prezzi. E prima di congedarmi da te, un piccolo consiglio: perché non scrivi direttamente ai registi? Sono tre in tutto: De Sica, Visconti e Rossellini. Vuoi proprio che non comprendano le necessità di uno studente prossimo alla laurea, e non lo agevolino nella ricerca delle "pizze" del film? (La busta per la FICC, via Vittoria Colonna 17, Roma, è stata inoltrata).

P. G. (Firenze) - «Caro Postiglione — tu mi scrivi. — Alludo al lapsus fatto da Vice il quale recensendo il film *Il gigante* di New York (*Easy Living*) di Maurice Tourneur, nel n. 141 di *Cinema*, ha scritto: "Il soggetto, ispirato ad una novella di Irving Shaw, racconta di un asso del baseball". Ora ti faccio notare che non è il baseball che Victor Mature pratica. In quel film c'è il rugby. Lo sa Vice che differenza passa tra questi due sport? Prova a domandarglielo». E invece no, caro P. G. di Firenze, io non glielo domando affatto. Domando invece a te se conosci la differenza che passa tra il

rugby e il football americano? Mi sembra di no, visto che non hai capito che quel massiccio gioco praticato da Mature e compagni è la variante statunitense del rugby, secondo le regole fissate nel 1869 in una gara tra Princeton e Rutgers, e rispettate in piena regola a cominciare dal 1875 durante la storica gara tra le università di Harvard e di Yale. E' molto violento; quando una partita tra due squadre militari americane fu disputata su un campo inglese, lo scorso anno, l'indignazione dei fedeli cultori britannici del rugby arrivò alle stelle. La differenza tra sistema inglese e sistema americano consiste nel modo in cui la palla viene fatta avanzare. Nel rugby è consentito il passaggio laterale della palla al compagno, ma è pur sempre un lavoro "a due"; gli americani consentono che tutti gli altri compagni collaborino alla marcia sulla mèta "caricando" l'avversario privo di palla. Nel 1906 fu dato l'ultimo ritocco ai regolamenti consentendo il passaggio in avanti.

Dopo il lapsus del Vice, ecco il tuo. Potremmo chiudere l'incontro col pareggio: 1 a 1. Ma il vero, lampante lapsus del Vice non hai voluto o saputo vederlo: il regista è Jacques Tourneur e non Maurice Tourneur come il nostro recensore ha scritto. E passando alle altre domande: sì, credo che sia Carletto Romano il doppiatore di Bob Hope. Sì, il comico anglo-americano mi piace. Il suo miglior film, secondo me? Come divenni padre (tratto dal racconto "Little Miss Marker" di Damon Runyon). Sì, le quotazioni, come tu dici, di Frank Sinatra si sono rialzate dopo il premio Oscar.

P. P. (Perugia) - Il quesito che mi poni non troverà risposta, almeno per ora, perché non ho una idea, un'opinione in proposito. E neppure un suggerimento. Posso al massimo invitare i lettori ad esprimersi, e cercherò personalmente di interpellare qualche regista (oltre a fare ricerche per trovare un "precedente"). Tu dici: «Può un sordomuto, come me, dedicarsi alla regia cinematografica, senza ignorare che la colonna sonora è troppo importante per essere trascurata?».

### II POSTIGLIONE

#### CAMBI E ACQUISTI

TEDDY RIZZI (Corso Garibaldi 135, Foggia). - Cerca, di *Cinema*, nuova serie, i nn. 1, 4, 6, 8, dall'11 al 47 incluso, dal 49 al 54 incluso, 56, 57, 58, 82, 83, 91, 93. Cede, di *Cinema*, vecchia serie, i nn. 1, 2, 3, 5, 6, 7, dal 61 al 67, 69, 70, dal 72 all'84, 107, 108, 109, 110, 118, 119, 120, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 144, 134, 137. (Potrebbe vendere le copie di *Cinema*, vecchia serie, oppure fare il cambio con numeri di *Cinema*, nuova serie, tra quelli segnati nella lista). Cede inoltre tre numeri di *L'Ecran Français*; i nn. 2, 5, 6 di *Primi piani*, anno I; la prima e la seconda annata, complete, della *Rivista tecnica di cinematografia* e parte della terza annata (14 numeri in tutto); 13 numeri di *Cineromanzo* del 1950 e 33 numeri di *Film d'oggi* 1951. Cede anche *Hollywood* dal primo numero del '47 all'ultimo uscito.

DR. NINO MALTESE (Via Flavia 77, Roma). - Cerca numeri di *Bianco e nero* vecchia serie, non importa se sciolti o in annate complete.

gna ferocemente *anti* (anti-negra, anti-straniera, anti-ebraica): è utile rilevare come le forme di "caccia alle streghe" che periodicamente avvelenano il popolo americano non siano fatti sporadici, ma manifestazioni di una forma mentis tipicamente americana che rifugge dalla responsabilità diretta e chiede dei *colpevoli* per ogni situazione di squilibrio politico, sociale o economico.

Il volume si può dividere in alcuni grandi temi-base: l'opera dei Sindacati e gli scioperi sanguinosi che hanno caratterizzato la grande depressione del '29 (quando ci fu quello sciopero nelle filande, Iscriviti al Sindacato), il razzismo anti-negro (La protesta di Jim il corvo), la crescente sensazione di disagio che pervade la vita di tutti i giorni (Un reduce torna a casa, E' tutta propaganda della Russia), il ricordo delle figure che più hanno colpito l'immaginazione del popolo (Gli eroi camminano avanti a noi).

## I GIOVANI E IL CINEMA

### UNO SPECCHIO FALSO

Ogni equivoco, e non soltanto di natura logica, finisce col risultare il frutto dell'atteggiamento della critica, più o meno disposta ad accettare le idee generali. (Qui non si dimentichi che anche il pubblico fa della critica). Il che è invitante in ogni caso, e apparentemente esatto, ma in realtà comporta un totale errore di prospettiva. Il vizio per le idee generali è la causa più certa degli errori che si son commessi parlando della gioventù d'oggi; errori di natura logica come già detto, ma anche errori di prospettiva storica, di giudizio morale, infine di ordine estetico. La tendenza a generalizzare è in fondo incapacità a sceverare i fenomeni umani nella loro esatta dimensione e portata. A dar retta alla logica che regola le idee generali dovremmo dire che la gioventù d'oggi ha rifiutato ogni contatto con la realtà del mondo, e qui sbaglieremmo; dovremmo dire che la gioventù ha respinto da sé, con disdegno, le tradizioni migliori, e anche qui sbaglieremmo; dovremmo dire che l'ansia di questa gioventù è panico inconscio della realtà come si è venuta delineando nel dopoguerra, e ancora sbaglieremmo; e dovremmo dire che, spesse volte, gli errori di questa gioventù sono frutto di un'accettazione acritica di alcune idee generali, e ancora sbaglieremmo, ma forse un po' meno. Queste errate interpretazioni sono già state date dai registi che hanno cercato di spiegare al popolo questa gioventù, concedendo più di quanto non sembri al gusto della moda, essa pure rientrando nel quadro compromettente delle idee generali. Il "benspensante", che fa spreco di amari giudizi sul mondo contemporaneo, includendovi l'atteggiamento dei giovani come uno dei caratteri specifici del tempo, basa la sua logica sull'apparente linearità di alcune idee generali. Un'inflazione, insomma, di false riflessioni, che i registi hanno creduto di far proprie, avallando i sentimenti critici dei "benspensanti" e tracciando, indirettamente, un grafico della fantomatica morale ufficiale del momento, morale della "ricostruzione" e "dell'ordine".

Fino al punto che il gusto della generalità è divenuto esso stesso norma morale e di giudizio, con quale vantaggio dell'obiettività lascio immaginare. Il cinema si è fatto complice di questo malcostume diflagante, favorendo le peggiori propensioni delle facoltà critiche delle masse così dette "borghesi" e non, le quali, nella loro semplicità, optano per le soluzioni radicalmente superficiali, imboccando i viottoli delle idee generali. Si aggiunga il concetto restrittivo che il cinema ha usato nel parlare di gioventù, rappresentandola per intero o composta di studenti o di figli di papà, un misto di borghesia e di proletariato mascherato. Così facendo può aver convinto che le uniche vittime della realtà d'oggi, ammesso e non concesso che ve ne siano, e vittime psichiche di preferenza, sono gli studenti, e inoltre che, scambiando i ceti sociali o le professioni, nessuna eco e nessun riflesso dei pretesi sentimenti moderni fosse rintracciabile ad esempio nei giovani del popolo: il che è falso. Doppio errore quindi: di scelta e di interpretazione. Il cinema è anche, e soprattutto purtroppo, un'industria, e il pubblico è un divoratore di scandali. Niente di più facile per il cinema, allora, presentare dei giovani disperati (una forma piuttosto nuova di violenza), nei quali l'abiezione morale va unita a una dolorosa coscienza della propria incapacità, e niente di più facile per il pubblico

Circa questo ultimo argomento è da citare oltre alla rievocazione di personaggi quanto mai indicativi (John Brown, Sacco e Vanzetti) anche la ballata *Tom Joad* che si rifà abbastanza fedelmente alla vicenda di *Grapes of Wrath* (Furore).

Particolarmente significative le parole dell'autore (Woody Guthrie) sulla nascita della sua opera, parole che voglio riportare a chiusa di questo breve esame come le più chiarificatrici della portata e della funzione sociale dei canti contenuti nel volumetto: "Ho scritto questa ballata perché sapevo che i contadini dell'Oklahoma non avrebbero avuto i due dollari per comprare il libro di Steinbeck, né i trentacinque centesimi per vedere il film di Ford: una canzone non costa niente, e così pensai di mandare fra loro questa perché ripettesse le parole di Casey, il predicatore".

SERGIO DE SANTIS

che generalizzare, il che equivale (per lui) a storicizzare, a determinare il perimetro della morale moderna. In realtà, a quale gioventù si è rivolto il cinema? I liceali di Emmer sono ambigui per non dire falsi, sorta di manichini da esposizione; i giovani di Cayatte sono frutto di una concessione gratuita alla curiosità moderna, e frutto di uno spirito polemico che non conclude quanto ha iniziato; i giovani di Antonioni sono nebulose sollecitazioni del momento, nei confronti dei quali l'alibi della cronaca non giustifica affatto lo sforzo del predicazzo allarmistico. Magari, e ciò suona ironico, il giovane poeta omicida del terzo episodio conferma uno dei vizi tipici non dei giovani soltanto ma della società moderna: la mania di notorietà, che in fondo è un vizio vecchio e oggi soltanto più praticato. Cosa resta di valido che il cinema abbia detto sulla gioventù? I tristi eroi di *Febbre di vivere*, hanno una parvenza di verità e di sincerità proprio perché Gora è riuscito ad evitare il senso della idea generale. Sono accettabili, invece, i giovani di De Sica e di Castellani, così scervi da finzioni intellettuali. Di tali giovani converrebbe parlare più spesso e più a fondo, esprimendosi in termini non sfuggenti e approssimati ma in termini corrispondenti a concrete ragioni moderne. Finché si affronteranno dei giovani che tentano di fuggire l'esistenza non realizzeremo che vane declamazioni. Qui potremmo citare il caso de *I vitelloni* come film antideclamatorio per eccellenza. Se le pagine dei quotidiani offrono materia alle teorie degli allarmisti del giorno, dovremmo cercare di imporre una scelta più seria e impostare il discorso a partire da serie ragioni critiche, scandagliando una vasta realtà dove non accade nulla di eccezionale, dove il conformismo sembra più compatto, e scopriremo che proprio lì il conformismo è maggiormente evitato e criticato. L'isterismo non è mai una manifestazione logica, né mai spiegherà niente, e il gran carnevale che da tempo si celebra non fa che radicare disastrose convinzioni nel pubblico. Il quale, quanta più corda ha in mano tanta più ne vuole, e tanto più si diletta di false notizie. Tutto, o quasi, il cinema dedicato alla gioventù ha dato spago ai bardi di certa morale incartapecorita, alimentando uno dei gusti più pericolosi del pubblico. Infine, anche in questo campo si tratta di moralizzare, di ricostruire una coscienza, di svezzare la platea dall'intossicazione delle mode, e il compito è tanto più delicato quanto più il luogo comune si attaglia alla natura di certe opinioni sulla società moderna, la quale dovrebbe confessarsi, rivedere i propri concetti sbagliati, abituarsi a misurare la realtà col giusto metro, direi a riconoscere la realtà in ciò che ha di vero. A chi il compito di informare e di formare? Al cinema in gran parte; e allora il cinema dia il buon esempio, invece di affiancarsi ai divulgatori di false notizie. Non si spacci per realismo ciò che dal realismo è lontano un miglio, e non si presentino dei giovani che uccidono... per desiderio di pace e di tranquillità. Gli esempi non mancano, e son tutti da cercarsi al di fuori della cronaca nera, che speculare sui difetti di un corpo è sempre immorale, come è immorale far finta che i difetti non esistano. Ma può anche darsi, anzi è certo, che al cattivo vada unito il buono e al falso il vero. Sarebbe ora di cominciare a trattare i mille problemi che riguardano la gioventù, dal momento che i problemi esistono, anche se ci sono persone che non li vogliono vedere.

GIANCARLO TESI

## MARIO VERDONE DOCUMENTARISTA

I sentimenti gratuiti, come la curiosità ed il gusto di vivere diventano oggi un piacere sempre più raro al tempo, direbbe Whistler, in cui si fa della pittura per persuadere gli ubriachi di bene solamente l'acqua. Curiosità e gusto di vivere appaiono sempre invece felicemente al centro della produzione documentarista di Mario Verdone, alla cui musa patetica e familiare, tenera e qualche volta disperata noi dobbiamo un vero bouquet di immagini filmiche, ricche di grazia e di equilibrio, modulate quasi sempre sul registro di tono minore e dove l'arte appare, proprio come voleva Nietzsche, definitivamente liberata dalla servitù del fine.

Una delle sue prime composizioni va fatta risalire al 1952, anno di *Stracittà*; dove l'Autore condensa in una specie di caleidoscopio le satire grafiche di Mino Maccari, a proposito della imperitura *bêtise* mondana, per cui il cavalcare è sempre uno sport aristocratico e l'uniforme ha ancora il suo fascino, o della nuova aristocrazia dei grandi capitani dell'industria per i quali l'amore è un *fragile trastullo* e le sole cose serie sono gli *affari, i beni, i capitali*.

Dal fervore epigrammatico di *Stracittà* passiamo alle *Immagini Popolari Siciliane*, dove Verdone con la collaborazione di Ferdinando Birri riesce ad animare di una curiosa vita trepidante e sognatrice gli aspetti del folklore siciliano.

Le sue immagini siciliane raccolgono gli elementi più schietti e immediati del corrente folklore. Pure egli riesce a ricreare ogni cosa da capo, trasponendo l'altro paradigma di Nietzsche che bisogna prima di tutto essere normali e poi anormali, ma che la normalità è indispensabile. Solo così è possibile — noi pensiamo — guardare alla recente produzione di Mario Verdone: *Parata di bambole*, film che l'Autore definisce modestamente per ragazzi, ma che, se veramente riesce ad esser nel vecchio glorioso senso di Méliès o di Cohl e del primo Disney può rappresentare per lo spettatore sensibile una somma di suggestioni liriche.

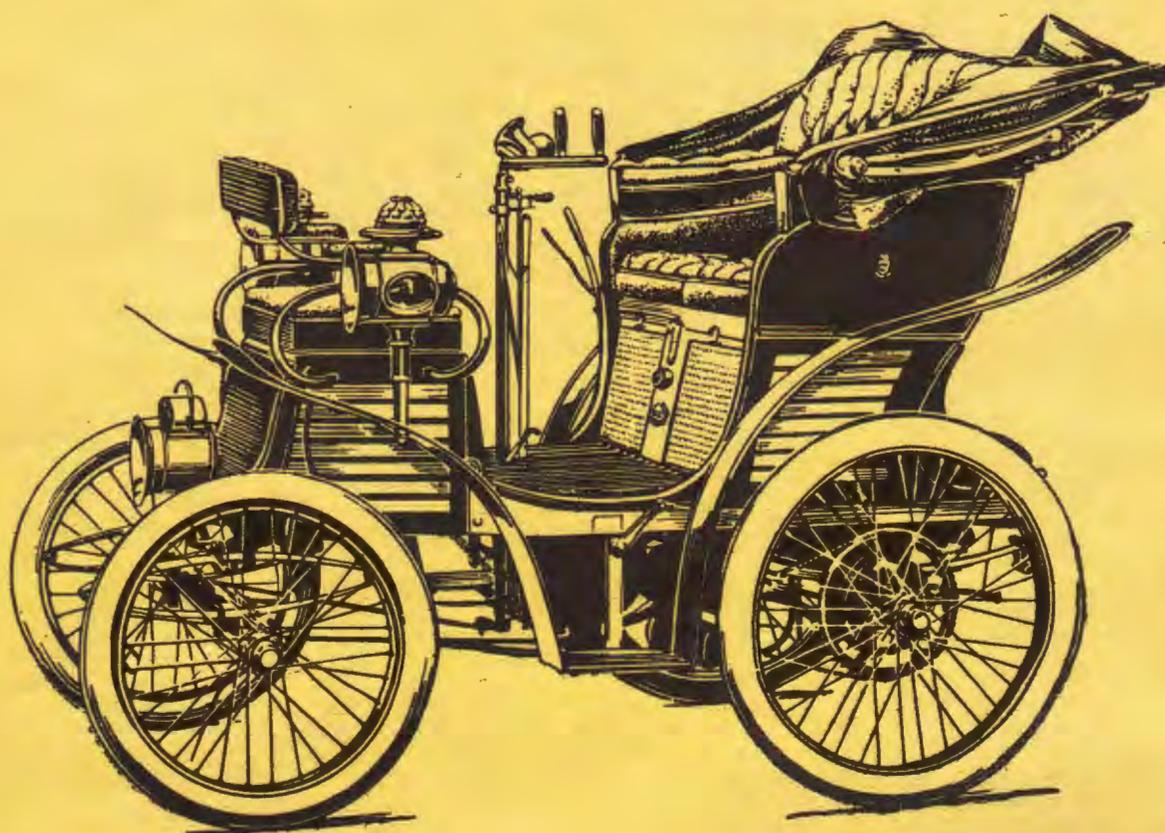
Dalla *Parata delle bambole* alle *Ombre Cinesi* il passo è breve. Questo lavoro d'imminente programmazione fa parte della enciclopedia filmata di Michele Gandin, dove brevi composizioni di tre minuti sono inserite in una serie di cartoni di dieci ciascuno.

Se si pensa che quello delle *Ombre* rappresenta lo spettacolo più antico di cinema avanti la lettera, da esser fatto risalire alla Cina di molti secoli a.C. e che i due grandi poeti romantici tedeschi Brentano ed Achim von Arnim hanno composto veri e propri scenari per questo genere di spettacolo, è facile comprendere quanto sia suggestivo il tema proposto da Verdone.

In corso di lavorazione è, infine, la più recente fatica del regista: *Vita Teatrale*, dedicata al mondo degli attori del palcoscenico e però anch'esso teorico, se è vero ciò che dice Marcel, che cioè il grande attore non è solo un ipocrita, come affermavano i greci, ma addirittura uno strano essere, il quale a forza di rivestire i costumi dei fantasmi, e di assicurare alla parola tre ore di esistenza fittizia sulle tavole del palcoscenico, deve prima di tutto crederci un vero fantasma e dubitare della sua propria realtà la quale il vero poeta deve essere sempre in grado di ricreare, anche al difuori del tempo in cui vive, (cheché ne pensino gli estremisti del realismo ad oltranza) proprio com'è capitato a Mario Verdone per il documentario *Uno Svizzero in Italia* che egli dedica ad un pittore del cantone di Vaud, vissuto verso la fine del '700, il du Cros, le cui composizioni ricordano l'allucinante consistenza di quelle del Piranesi.

Non vorrei però a questo punto che la mia predilezione per Verdone poeta, per la sua vigile curiosità che ha il dono di richiamare dal passato tutto ciò che serve ad amare od a spiegare il presente, mi facesse porre in oblio la sua attività di studioso e di storico del Cinema. Basterebbe, a preservarmi da questo pericolo il ricordo del suo documentario presentato a Venezia nel 1952: *Il film storico italiano museo*, antologia di frammenti, identificati e sistemati cronologicamente, che ci riporta attraverso la sua intelligente stesura ed il montaggio originale ad un altro genere di studi, quelli sulla storia del Cinema che pure entrambi privilegiamo e che rappresentano il mio secondo punto d'incontro, con Verdone documentarista.

ROBERTO PAOLELLA



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