CINEMA

SPED. IN ABBONAMENTO POSTALE
158 LIRE CENTO
TERZA SERIE ◆ 10 GEN. 1956

Paramount Films

BOB HOPE

MILLY VITALE

REGIA DI
MELVILLE SHAVELSON

UNA PRODUZIONE IN
VISTAVISION

UN FILM CHE VI FARA COMMUOVERE E DIVERTIRE

COLORE DELLA TECHNICOLOR

eravamo 7 Fratelli

è un film Paramount

Paramount Films

La Paramount distribuirà fra breve « La rosa tatuata » (« The Rose Tattoo »), il primo Vistavision in bianco e nero interpretato da Anna Magnani e Burt Lancaster. Il film, prodotto da Hal Wallis e adattato per lo schermo da Hal Kanter dall'omonima commedia di Tennessee Williams, è sceneggiato dallo stesso Williams, fotografato da James Wong Howe e diretto da Daniel Mann.

BIBLIOTECA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
ROMA - Piazza Accademia San Luca

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Roma, via degli Scialoja, 18 - Tel. 383.952 - 32.598 - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Potenze, Mexico 613, Buenos Ayres - CECOSLOVACCHIA: Jaroslav Broz, Husinecka, 13, Praga 11 - GIAPPONE: Ichiro Narimoto, Nisi Machi-Nakano, 34 Tokyo - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 60 Queen Anne Street, Londra, W. 1 - JUGOSLAVIA: Branka Marinkovic-Rakic, Lole Ribara 38, Belgrado - STATI UNITI: da New York Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West, 71st Street, New York - SVEZIA: M. C. Molander, Ulrikagatan 7, Stoccolma - SPAGNA: Carlos Fernàndez Cuenca, Calle Nuñez de Balboa 13, Madrid - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico o mediante versamento sul Conto Corrente Postale N° 1/29425 - 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

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

Direttore: PASQUALE OJETTI

Redazione: EUGENIO TROISI - FRANCO MOCCAGATTA

Impaginazione: PINO STAMPINI

Volume XV — Terza serie — Anno IX 1956

158 *10 Gennaio 1956*

SOMMARIO

SI GIRA 1066

PIETRO SPERI
SENSO E LIMITE DELL'EVOLUZIONE DEL REGISTA . 1067

F. M.
STANNO IN MACCHINA E VEDONO IL FILM . . 1069

ROGER MANVELL
PARLO E MI CONFIDO ALLA MACCHINA DA PRESA 1072

MANLIO MARADEI
PANORAMA ATTUALE DEL CINEMA GRECO . . . 1075

MICHELE QUIRIGLIO
DIFFICILE PER I « NUOVI VOLTI » HOLLYWOODIANI SOSTITUIRE I « VECCHI DEGNI DI FIDUCIA » . 1077

MANUEL DE OLIVEIRA
CINEMA PORTOGHESE, OGGI 1080

ROBERTO PAOLELLA
CENSURA CHE VAI, FOTOGRAMMI CHE NON TROVI 1082

FRANCO MOCCAGATTA
VITTORIO SALA: GIORNO E NOTTE FRA « DONNE SOLE » 1084

CLAUDIO BERTIERI
I DOCUMENTARI 1087

CARLO SANNITA
DEL CINEMA COMMERCIALE E DEL COSIDETTO POPOLARE 1088

SERGIO DE SANTIS
BIBLIOTECA 1089

I FILM 1090

VITA DI PROVINCIA 1093

DILIGENZA - NOTIZIARIO 1096

SI GIRA

Gabriella Pallotta e Giorgio Listuzzi ne « Il tetto » di De Sica.

IN ITALIA

CINECITTA'

Il prezzo della gloria - Ferraniacolor - CinemaScope - Produzione: Imperial film - Regia: Antonio Musu - Interpreti principali: Gabriele Ferzetti, Eleonora Rossi Drago, Mike Buongiorno, Pierre Cressoy - Genere: drammatico.

Donatella - Eastmancolor - CinemaScope - Produzione: Sud film - Regia: Mario Monicelli - Interpreti principali: Elsa Martinelli, Gabriele Ferzetti, Walter Chiari, Liliana Bonfatti, Giovanna Pala, e con la partecipazione di Aldo Fabrizi, Abbe Lane, Xavier Cugat - Genere: sentimentale.

La pelliccia di visone - b n. - Produzione: CA.MO. film - Regia: Glauco Pellegrini - Interpreti principali: Giovanna Ralli, Roberto Risso, Peppino De Filippo, Franco Fabrizi, Tina Pica, Turi Pandolfini, Patrizia Lari - Genere: drammatico.

Serenata al vento - b. n. - Produzione: Cineassociati - Regia: Luigi De Marchi - Interpreti principali: Bianca Maria Ferrari, Walter Brandi, Lia Natali, Roberto Mauri, Adriana Facchetti, Wanda Wiani e con Tamara Lees e Nerio Bernardi - Genere: drammatico.

Il cielo brucia - b. n. - Produzione: Compagnia Turistico Culturale - Planeta film - (italo-spagnolo) - Regia: Giuseppe Masini - Interpreti principali: Amedeo Nazzari, Faith Domergue, Folco Lulli, Fausto Tozzi, Rick Battaglia - Genere: drammatico.

ICET

Lo svitato - b. n. - Produzione: Galatea film - Regia: Carlo Lizzani - Interpreti principali: Dario Fo, Franca Rame, Giustino Durano, Franco Parenti - Genere: comico.

IN.CI.R.

Storia di una minorenne - b. n. - Produzione: Progresso film - Regia: Piero Costa - Interpreti principali: Irene Genna, Alberto Farnese, Paola Barbara, Loris Gizzi, Luisa Rivelli, Gino Leurini - Genere: drammatico.

Scapricciatiello - b. n. - Produzione: Romana film - Regia: Luigi Capuano - Interpreti principali: Fulvia Franco, Gabriele Tinti, Eva Vanicek, Corrado Annicelli, Elena Altieri, Tecla Scarano, Natale Cirino, Dante Maggio - Genere: drammatico-musicale.

ISTITUTO LUCE

La rosa scarlatta - b. n. - Produzione: Glomer film - Regia: Antonio Leonviola - Interpreti principali: Nuri Alba, Rolf Tasna, Nadia Marlowa, Isa Querio, Giulio Donnini - Genere: drammatico.

Vertigine bianca - Colori - Produzione: Istituto Luce - Regia: Giorgio Ferroni - Genere: lungometraggio a carattere documentaristico girato a Cortina d'Ampezzo per i Giochi Olimpionici dinverno.

PONTI-DE LAURENTIIS

Il ferroviere - b. n. - Produzione: Carlo Ponti-Excelsa - Regia: Pietro Germi - Interpreti principali: Pietro Germi, Luisa Della Noce, Saro Urzì, Silva Koshina, Carlo Giuffré, Edoardo Nevola, Renato Speziali - Genere: drammatico.

TITANUS-APPIA

Pepote - b. n. - Produzione: Falco film-Enic-Chamartin - Regia: Ladislao Vajda - Interpreti principali: Pablito Calvo, Paolo Stoppa, Walter Chiari, Juan Calvo, Antonio Vico - Genere: sentimentale.

Te sto aspettanno - b. n. - Produzione: Elpis film - Regia: Armando Fizzarotti - Interpreti principali: Maria Paris, Rosario Borelli, Carlo Tamberlani - Genere: drammatico musicale.

TITANUS-FARNESINA

Il tetto - b. n. - Produzione: P.S.D.-Titanus - Regia: Vittorio De Sica - Interpreti principali: presi dal vero - Genere: sentimentale neo-realista.

Londra chiama Polo Nord - Ferraniacolor - CinemaScope - Produzione: Excelsa film - Regia: Duilio Coletti - Interpreti principali: Dawn Addams, Folco Lulli, Albert Lieven - Genere: drammatico.

Mio figlio Nerone - Eastmancolor CinemaScope - Produzione: Titanus-Vides - Regia: Steno - Inerpreti principali: Gloria Swanson, Alberto Sordi, Vittorio De Sica, Brigitte Bardot, Giorgia Moll, Ciccio Barbi, Mario Carotenuto - Genere: satirico.

IN ESTERNI FUORI STABILIMENTO

I quattro del getto tonante - Ferraniacolor con stampa su Technicolor - Vistavision - Produzione: Tibur film - E.N.I.C. - Regia: Fernando Cerchio - Interpreti principali: Massimo Girotti, Antonio Cifariello, Andrea Checchi, Dawn Addams, Giulia Rubini, Elsa Vazzoler, José Jaspe - Genere: drammatico.

Lauta mancia - b. n. - Produzione: Tel film-Elit film - Regia: Fabio De Agostini - Interpreti principali: un cane, il bambino Silvano Orlando, Polidor - Genere: sentimentale.

ESTERNI ALL'ESTERO

L'ottava meraviglia - Ferraniacolor - CinemaScope - Produzione: B.M.B. - Regia: Indro Montanelli, Arnaldo Fraccaroli, Max David, Arnaldo Cappellini - Interpreti principali: dal vero - si tratta di una serie di corrispondenze cinematografiche girate nell'America del Sud, negli Stati Uniti, Europa, Africa, Asia - Genere: documentaristico.

Perù - Ferraniacolor - CinemaScope - Produzione: Lux Film - Realizzato da Mario Craveri ed Enrico Gras - Interpreti principali: dal vero - Genere: documentaristico.

Terrore al Chilimangiaro - Eastmancolor - Vistarama - Produzione: Ameurope - Regia: Edoardo Capolino - Interpreti principali: Gaby André, Fausto Tozzi, Marshall Thompson - Genere: drammatico-avventuroso.

Fiesta brava - Ferraniacolor-Cinepanoramic - Produzione: Phoenix Film - Regia: Vittorio Cottafavi - Interpreti principali: Lucia Banti e noti toreri spagnoli fra i quali Curro Paya, Antonio Bienvenida, Gregorio Sanchez, Raphael Peralta - Genere: drammatico.

Suor Angela - b. n. - Produzione: Cino del Duca - Regina film-Filmsonor - Regia: Leo Joannon - Interpreti principali: Raf Vallone, Sophie Desmarets, Emma Gramatica, Enrico Glori - Genere: drammatico.

Tempo degli assassini - Colori - Produzione: Cine Roma (italo-francese) - Regia: Julien Duvivier - Interpreti principali: Jean Gabin, Danielle Delorme, Gabrielle Fontan - Genere: drammatico.

Il porto del primo amore - b. n. - Produzione: Rivo film-Burgus film (italo-francese) - Regia: Emile Roussel, Emile Courinet, Sergio Leone - Interpreti principali: Piero Giagnoni, Lise Bourdin, Fausto Tozzi - Genere: drammatico.

Oltre la legge - b. n. - Produzione: Fortunia film-Teide (italo-spagnolo) - Regia: Francisco Rovira Beleta - Interpreti principali: Jorge Mistral, Mara Berni, Marisa de Leza, Augusto Casaravillasd, Ignazio Balsamo, Natale Cirino - Genere: drammatico.

Consuelo - Ferraniacolor - Totalvision - Produzione: Menphis film-Union film (Italo-spagnolo) - Regia: Primo Zeglio - Interpreti principali: Valentina Cortese, Richard Basehart, Ettore Manni, Mary Luz Galizia, Rafael Calvo, Donatella Marrosu, Marco Guglielmi - Genere: drammatico.

Il garofano rosso - Technicolor - Europascope - Produzione: Electra film - Franco London Film - Film Gibé (italo-francese) - Regia: Jean Renoir - Interpreti principali: Ingrid Bergman, Jean Marais, Mel Ferrer, Dora Doll, Jean Richard, Lise Bourdin - Genere: drammatico.

NOTIZIARIO

FRANCIA

Leslie Caron sarà la protagonista di una nuova riduzione cinematografica del romanzo *Gigi* di Colette. Il film sarà girato a Parigi da un regista americano la prossima primavera.

Jean Gabin e *Julien Duvivier* hanno deciso che il loro prossimo film sarà un "remake" dei *Miserabili*. Jean Gabin sosterrà il ruolo intepretato 23 anni or sono da Harry Baur nel film diretto da Raymond Bernard.

SENSO E LIMITE dell'evoluzione del regista

Può sembrare strano o ingenuo, dopo le ricerche e le battaglie estetiche che hanno caratterizzato il periodo tra le due guerre e che hanno indotto lo spettatore intelligente a vedere nel cinema anche un fatto di cultura, considerare il regista cinematografico come una figura scarsamente suscettibile di definizione e, talvolta, anche contradditoria ed enigmatica. Eppure è un fatto (non intendiamo esporre o accettare qui la tesi, tanto meno senza discussione) che davanti a molti film che pur sono degni di attenzione, nascano spesso "sospetti", si formulino riserve, si rivedano lì per lì concetti ed opinioni che sembravano saldi. E' così, per esempio, che si discute tuttora e a ragione sull'importanza del soggetto nel film e che si afferma essere spesso la sceneggiatura, la recitazione o la scenografia fattori determinanti il successo di uno spettacolo. La teoria, poi, del film come opera di collaborazione è piuttosto vecchia; ma se fino a poco tempo fa la collaborazione si riteneva limitata all'àmbito tecnico, oggi c'è la tendenza a estenderla a quello creativo vero e proprio, non sappiamo, però, con quale fondamento, ammesso e concesso che per il cinema valgano i sistemi delle arti tradizionali, cioé dell'arte in genere.

In realtà, oggi (per i molteplici e più stretti rapporti che esistono fra "creazione" e "collaborazione") non si tratta tanto di riaffermare il principio, che risale (almeno in campo teatrale) a Gordon Craig, dell'autonomia del regista di fronte all'opera scritta, sarebbe come sfondare una porta aperta, quanto di considerare la possibilità di una distinzione, diciamo così, fra regìa creativa e regìa direttiva,, in cui il primo attributo indicherebbe un valore autentico e assoluto, un valore spirituale, il secondo un valore tecnico, artigianale, puramente formale. Tale distinzione che non aveva alcun senso nel passato, più o meno lontano, quando erano gli stessi autori a mettere in scena le proprie opere, acquista oggi un preciso significato specialmente nel campo cinematografico: da un lato per il carattere di mestiere che è venuta via via acquistando la regìa, dall'altro per la necessità di difendere, di fronte a tutte le apparenze, la personalità del regista, inteso questo non esclusivamente come organizzatore e concertatore dello spettacolo, ma soprattutto come portatore di un'emozione estetica, di un mondo poetico, di una filosofia. E' ben noto quanto sia difficile la vita dell'uomo d'ingegno nell'ambito della produzione e come questa richieda temperamenti eclettici e prestazioni talvolta assai discutibili; eppure non si può negare che un regista di valore o in qualche modo significativo abbia e debba avere una sua humanitas, un suo stile, una sua "materia" d'elezione. Questo regista può naturalmente, concedersi delle "vacanze", ma non è certo il temperamento più idoneo ad adattarsi alle formule, a tradurre in immagini le idee degli altri. Un regista-autore ha idee proprie e nel vasto campo dei suggerimenti letterari sa scegliere ciò che gli conviene, il materiale grezzo che più si presta a esprimere "ciò che gli detta dentro". Grosso modo, la carriera di un regista si divide in tre tempi: il primo, quello dell'imitazione o della piatta subordinazione alla produzione, il secondo, della ricerca di un personaggio o di una vicenda, il terzo dell'affermazione completa della propria personalità, cioè dello stile. La storia del cinema è ricca di esempi di questo curriculum, anche se non sempre compiuto e del tutto convincente; si può dire che ogni nome di un certo rilievo richiami non solo una "stagione", ma un'atmosfera, un ritmo, un particolare accento drammatico.

Ora, tenuto presente questo fatto, cioé la maturazione della personalità coincidente con l'espressione artistica più compiuta, in che senso si può parlare di evoluzione del regista, di passaggio da una categoria poetica a un'altra, di variazione del gusto, di metamorfosi dello spirito creativo? La domanda, sollecitata da ragioni critiche oltreché polemiche (oggi che è consuetudine svisare i problemi e rivoluzionare la gerarchia dei valori) parrebbe contraddire alle affermazioni precedenti: se il regista-autore ha una precisa fisionomia, in altri termini, se i valori poetici sono conchiusi e assoluti, che cos'è che si evolve? Evoluzione significa progresso; progresso di che cosa? Ovviamente il termine non può che indicare un processo di chiarificazione interiore, un processo per cui il regista tende alla definizione più precisa e completa del suo mondo poetico superando via via le sue esperienze precedenti. Evoluzione è, dunque, movimento verso posizioni estetiche sempre più salde. Se su questa affermazione generale si può essere tutti d'accordo, non lo si è quando si cerca di individuare gli elementi che provano l'evoluzione stessa. Oggi, sulla questione, il campo è diviso in due fazioni nettamente opposte: l'una del linguaggio, l'altra del contenuto (c'è da arrossire a usare ancora distinti questi due termini che, tutto sommato, possono significare molto come possono non significare nulla; valgano, comunque, come punti generici di riferimento). Da una parte si parla di assoluta libertà creativa e di supremazia dell'espressione, cioè dell'estro narrativo; dall'altra, d'impegno e, secondo un aureo principio, di "forma come espressione sociale". Secondo la prima tesi, l'evoluzione è strettamente legata all'acquisto di caratteri stilistici originali; secondo l'altra, all'individuazione e allo scioglimento drammatico, sempre più consapevoli, delle istanze della realtà. Sapere come opera l'intuizione artistica è e sarà sempre un mistero, e non vale, pertanto, o vale fino a un certo punto discutere astrattamente. L'importante è notare come gli opposti punti di vista sopra accennati mutino la prospettiva critica su un'opera filmica, e il secondo, in modo particolare, contribuisca a confondere le idee proprio sul concetto di evoluzione che andiamo chiarendo.

Consideriamo, per esempio, la figura di Chaplin. Da TEMPI MODERNI a LUCI DELLA RIBALTA si è voluto vedere una progressione psicologica, ideologica e quindi poetica del personaggio. A parte il fatto che non si comprende come psicologia e ideologia possano conciliarsi sic et simpliciter con poesia, è un fatto che qui si tratta

di progressione tematica (l'opera di Chaplin è come un lungo romanzo a capitoli), non propriamente poetica. E' noto che non si può accertare la consistenza poetica di un personaggio o di una situazione comico-drammatica (come è già stato "catalogato" il nostro regista e come è, invece, ancora difficile dare una sistemazione alla sua opera!) basandosi sulle mere coerenze logiche del racconto, ma occorre vedere se e fino a qual punto la fantasia sorregge il "ragionamento". In TEMPI MODERNI l'equilibrio è ancora perfetto: la violenza della satira è tutt'uno con l'intuizione comica, ma in MONSIEUR VERDOUX i legami sono rotti: Chaplin confonde il fatto individuale, che è insieme psicologico e morale, col fatto storico; cerca fra essi una impossibile congiuntura; vuole storicizzare l'etica o moralizzare la storia, ma risolve i difficili problemi con una pseudo-filosofia giustapposta che può anche colpire ma è vana. Contaminazione, dunque, di un personaggio vivo con una tesi, una tesi, per altro, che Chaplin fa cadere dall'alto come una scoperta e di cui minimizza, senza volerlo, quel residuo critico e morale che essa conserva ancora, almeno nella saggezza popolare. La figura di Charlot ha troppa vitalità e autonomia per sopportare il peso di una maschera non sua e perciò continuamente evade dal mortificante cerchio di una dimostrazione, di una protesta; continuamente appare sotto le vesti del "gentleman" il personaggio tradizionale con tutto il suo bagaglio mimico e pantomimico. Sicché, avvicinandoci a LUCI DELLA RIBALTA sarebbe più opportuno parlare di involuzione che di evoluzione. Particolarmente nell'ultimo film si assiste al compromesso fra una natura intuitiva e una volontà razionalistica, meditativa. Chaplin ha seguito quello che è un po' il destino degli spiriti precoci e istintivi: l'intellettualizzarsi della sensibilità nella maturità, che è quanto dire l'inaridirsi della vena creativa, il rinchiudere in schemi logici la fantasia (il contrario del procedimento originario), il sostituire all'immaginazione la dialettica (consideriamo, invece, il fatto che l'estro di Chaplin è soprattutto inventivo, oseremmo dire surrealistico). Intellettualizzazione che ad alcuni è parsa "progressismo", con evidente dimostrazione di incomprensione della poesia e della psicologia di Chaplin. Se si guarda alla superficie, a quel suo atteggiamento tra individualista e anarchico, che ben scarsa accoglienza troverebbe oggi tra le file dei militanti, Chaplin è sempre stato progressista; soltanto che questo attributo ha avuto e ha nella sua opera solo un valore di "convenzione", o di intelligente pretesto che dir si voglia. Voler far leva su questi motivi significa attingere agli elementi più impoetici dei film chapliniani, significa scambiare per evoluzione la stentata e contraddittoria sopravvivenza di una favola famosa, una favola suggestiva e poco decifrabile.

Caso diverso, ma anche questo discutibilmente interpretato dagli "evoluzionisti", il passaggio di Eisenstein dalle accese atmosfere della rivoluzione (OTTOBRE, SCIOPERO, L'INCROCIATORE POTEMKIN) ai quadri plastici ed epici di un mondo medioevale divenuto quasi leggenda (ALESSANDRO NEWSKY, IVAN IL TERRIBILE), dalla irruenza, dall'eccesso ritmico dei film muti alla magnificenza barocca e decorativa dei film sonori. Sono note le accuse di formalismo al grande regista russo e altrettanto nota la sua sconfessione poco prima della morte. Ma a ben guardare, l'opera di Eisenstein è una delle pochissime conseguenti e significative che vanti la storia del cinema. Là dove alcuni vedono segni di cedimento, di dissolvimento del realismo socialista, noi notiamo un vigore e una forza di ripresa che testimoniano efficacemente di una perfezione raggiunta. E' difficile, bisogna pur dirlo una volta, magari a costo di scandalizzare i tradizionalisti, contemplare alcuni film del muto, anche, per esempio, i celebrati TABU e VARIETE, senza il sospetto che quelle classiche e importanti esperienze riguardino non tanto la poesia quanto "l'arte dell'espressione", siano, cioè, ricerche "drammatiche" troppo legate all'uso di un linguaggio in formazione. Eisenstein, in un certo senso, per quanto appaia subito come una personalità di primo piano (come Dreyer, del resto) non si sottrae nemmeno lui a questa limitazione iniziale; si potrebbe quasi dire che nella fase realista la teoria tecnico-estetica di Eisenstein prenda il sopravvento sull'ispirazione; sicché, nella seconda fase, quella lirica, meno accesa ma più austera, non avremmo una "deviazione" o un impoverimento del suo "messaggio", ma una vera e propria evoluzione, un arricchimento del suo mondo poetico, una perfetta unità fra l'istanza narrativa e quella drammatica. Così, non è che Eisenstein ignori le sue esperienze precedenti: semplicemente le supera: la sua capacità di trasfigurazione opera tanto sull'elemento "reale" (principio costruttivistico) che egli a un certo punto, complice il soggetto storico, si trova sulla strada opposta, su quella del lirismo e magari del preziosismo o del formalismo come si è detto, ma sono, queste, qualità positive, indice sicuro della maturità artistica.

Le esemplificazioni potrebbero, continuare, ma è chiaro che il concetto di evoluzione riguarda la personalità dal "di dentro", non "dal di fuori". Il senso e il limite dell'evoluzione sono una questione di "temperamento", perciò il calcolo o le suggestioni provenienti da false immagini esterne non dovrebbero avervi alcuna parte. In altre parole, il processo evolutivo non può essere determinato a piacere; contrariamente si urterebbe contro il limite della "natura spirituale" e non è la volontà che può superare questo limite ma la natura stessa. Il che dimostra, ancora una volta, se ce ne fosse bisogno, come il regista che obbedisce alla voce interiore possa prescindere, in certo qual modo, da ogni "lezione" o "scuola" e come, d'altra parte, siano destinate all'insuccesso o a vita effimera le opere "composite", "costruite", dettate da esigenze di dubbia autenticità. E' oggi di moda trovare segni di evoluzione in chi si accosta ai problemi sociali. Persino Ford, per aver diretto FURORE, è passato per un "evoluzionista" e ben pochi si sono accorti che questo regista è freddo davanti al problema sociale, troppo attento com'è ai sentimenti e ai pensieri più puri e meno complicati dell'uomo. Ovviamente, non si può pretendere che la personalità di un regista "muti" col semplice mutare della materia narrativa e senza un rivolgimento interiore che porti in luce esigenze spirituali nuove. *Perché, anche queste, in un certo senso, sono latenti e poco attribuibili, quindi, ai pseudoammaestramenti della realtà storica e sociale. Realtà, per altro, che può agire come forza "catalizzatrice", ma mai sostituirsi agli imperativi della coscienza artistica e morale dell'autore. E' altrettanto ovvio* che un tema può essere trattato in chiave psicologica, lirica o realista, secondo, appunto, il temperamento e la cultura del regista, anche se il tema stesso può suggerire una via piuttosto che un'altra. *L'evoluzione non riguarda tanto la "scuola" o la "corrente" quanto l'intensità e la profondità della "rappresentazione". In genere, una corrente estetica può rappresentare una esperienza, se non sempre significativa almeno utile. Se a un certo momento le si volgono le spalle, i casi sono due: o essa non risponde alla sensibilità del regista, o, in questa particolare direzione, egli ha detto tutto ciò che aveva da dire (è il caso classico del primo Eisenstein).*

Si possono comprendere, poi, ma scarsamente giustificare le sollecitazioni che la critica talvolta dà ai registi. Comprendere, diciamo, perché la critica in certo qual modo collabora o almeno dovrebbe collaborare con la produzione artistica; scarsamente giustificare, perché le ragioni di un film (cioè di uno stile e di una storia) le conosce a fondo soltanto il suo regista. Come è possibile, per esempio, prevedere o desiderare un'evoluzione in Clouzot? Il suo realismo (meglio naturalismo) pessimista, impietoso, perfino morboso è un risultato conchiuso, finito e non può essere "temperato" se non col rischio di sminuirne il valore. Si consiglino i registi dei thriller di imbastire racconti meno meccanici e più psicologici e altrettanto quelli del western, ma si lascino le vere personalità vivere con i loro "fantasmi". Ed ora, alla fine di queste osservazioni, ci viene il dubbio (o eterna fecondità del dubbio!) che l'evoluzione del regista-autore sia un fatto solo apparente e che il termine stesso sia una convenzione del linguaggio critico. Se così fosse, vedremmo ribadito il concetto che ogni regista conquista e difende una sua "posizione" e ci rivolgeremmo con maggior attenzione e simpatia agli esempi di "fedeltà" estrema come ci danno Dreyer, Ford, Ophüls, Clair, Lean e pochi altri.

Pietro Speri

STANNO IN MACCHINA E VEDONO I FILM

« Drive-in » nel Missouri. I cancelli si aprono alle 6,30 del pomeriggio e, in attesa che si faccia buio, il locale offre possibilità di giochi e svaghi sia per i bambini che per gli adulti.

IL "DRIVE-IN" AMERICANO È UN CINEMA ALL'APERTO DOVE LE POLTRONE SONO SOSTITUITE DALLE AREE DI PARCHEGGIO PER LE AUTOMOBILI

5000 "drive-insà" negli Stati Uniti - Ingresso: 80 cents. - Apertura: 6,30 pomeridiane - Atmosfera da Luna-Park in attesa del buio - I bambini si addormentano sul sedile posteriore - Papà e mamma si godono il dramma - Uscieri che fanno la spesa - Biancheria pronta alla fine dello spettacolo

Dov'è che si vedono matrimoni fra le onde o in cima ad una gru? In America. Beltrami le chiamava « americanate », i nostri padri dicevano « non dura ». Meno male che una quindicina di anni fa, quando cinema e automobile si sposarono, politica e guerra riempivano le vignette della « Domenica » e i discorsi di papà. Diversamente sarebbero stati smentiti perchè la stranezza di questa curiosa mescolanza fra benzina e celluloide si è dimostrata una fiorente operazione commerciale e i dubbi sulla sua durata sono stati dileguati dallo straordinario sviluppo dei « drive-ins ».

Cosa sono dunque i « drive-ins »? Cinematografi all'aperto dove, in luogo delle poltrone, esistono, opportunamente disposte, aree di parcheggio per automobili da cui si può assistere al film proiettato su di uno schermo largo 38 metri e alto 15. Questo tutti, più o meno, lo sanno. Ma i dettagli molti li ignorano.

Attualmente esistono negli Stati Uniti 5.000 « drive-ins » contro 15.000 cinematografi normali; la maggioranza fu costruita settimana per settimana, man mano che aumentava il numero degli americani alla ricerca di teatri lungo la strada per i loro divertimenti cinematografici. Infatti la ragione del loro prosperare fino a divenire una nuova potente forza dell'esercizio cinematografico statunitense va ricercata nella tendenza verso la decentralizzazione delle grandi città americane, nella straordinaria

Entrata e biglietteria di un « drive-in » nel Maryland. Lo spettacolo è in corso e i clienti sono pregati di spegnere i fari. Le maschere saliranno sul predellino e guideranno le macchine ai loro posti.

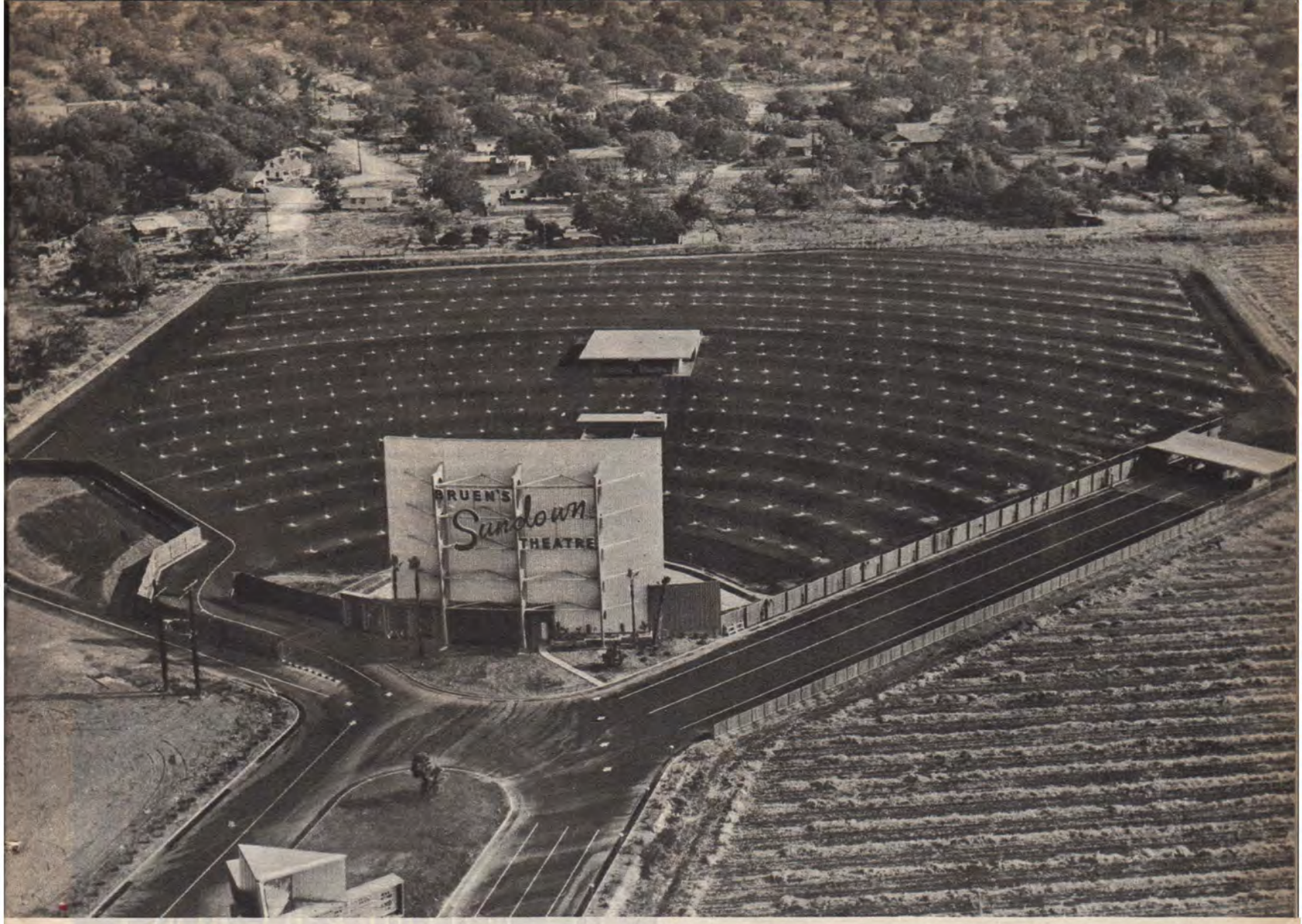
motorizzazione e nelle comodità connesse alla nuova forma di spettacolo.

Dalla fine della seconda guerra mondiale nuove comunità suburbane stanno sorgendo spostando larghi strati di popolazione lontano dai consueti centri e nuovi magazzini, nuovi negozi e nuovi « drive-ins » seguono le folle.

I « drive-ins » trasformano così milioni di famiglie americane in moderni zingari per qualche ora. I genitori che una volta non andavano al cinema, scoraggiati dall'alto costo delle « baby-sitters », dal prezzo di entrata e dalla tassa di parcheggio, adesso sistemano i bambini nel sedile posteriore e partono per il « drive-in ». E' meno caro e, di solito, i « mocciosi » al disotto dei 12 anni entrano gratis. Inoltre, in tal caso, l'usanza di condurre bambini al cinema e di tenerli fuori, oltre l'ora in cui normalmente dovrebbero essere a letto, non dà ai sociologi alcun motivo di allarme. I genitori vestono i figli più piccoli col pigiama e tengono pronte le coperte. Quando le palpebre dei piccoli si abbassano (di solito dopo il primo rullo o il secondo) il sedile posteriore dell'automobile diventa un letto mentre i più vecchi si godono il dramma. I genitori frequentatori di « drive-in » riferiscono che l'aria fresca della sera è un tonico per i loro bambini. Dormono e mangiano meglio. Il « drive-in » è anche una benedizione particolare per gli infermi e i vecchi, i quali di solito evitano il cinema normale piuttosto che fare la lotta per trovare un posto fra la calca. L'automobile diventa una poltrona di prima fila, i sedili sono soffici e non occorre far neppure un passo a piedi. E poi per distrarre e tenere allegri gli spettatori fino quando è abbastanza scuro da proiettare il film, molti proprietari hanno dato al loro locale un'atmosfera da luna-park. Per i bambini ci sono corse sugli asinelli, altalene e zoo in miniatura. Il servizio di riscaldamento di poppatoi funziona a meraviglia; per i grandi ci sono campi da bocce e da tennis e altri divertimenti. Ultimamente i trattenimenti « ante-film » sono diventati più complessi e molti dei « drive-ins » più importanti offrono concorsi di bellezza, match di box, balli e perfino uno spettacolo teatrale di un'ora. Nessuna famiglia rischia di aver fame durante la sosta al « drive-in » dove funzionano un bar e un ristorante. E si può, volendo essere serviti nella propria automobile. La vendita di bibite e di spuntini è diventato un grosso affare, con una entrata che aumenta spesso del 30-40% quella totale.

Alcuni dei più perfezionati « drive-ins » offrono servizi speciali per agevolare i lavori casalinghi dei loro clienti. C'è una lavanderia per la biancheria di famiglia: sarà pronta alla fine dello spettacolo; c'è pure chi ha un servizio di officina per le piccole riparazioni alla macchina. Un « drive-in » ha perfino dei commessi che fanno la spesa per i clienti nel mercato vicino.

Ma tutto questo è ancora poco se dobbiamo credere a Claude Ezel, proprietario del maggior circuito di cinema all'aperto del Texas, che ha dichiarato: " Il « drive-in » di domani sarà il centro sociale, artistico e commerciale degli americani. Ritrovati meccanici permetteranno l'installazione di scale mobili e di poltrone carrellabili su speciali seggiovie per trasportare i clienti dal-



Un « drive-in » della California. I punti bianchi visibili nel parcheggio ad anfiteatro sono i ricevitori del « sonoro individuale » da introdursi in ciascuna macchina e con volume regolabile direttamente dallo spettatore.

le loro automobili alle aree dei mercati, dei negozi e dei campi sportivi ".

Basta un'occhiata alle statistiche e ad alcuni dati tecnici per comprendere che Ezell non sogna ad occhi aperti, ma si basa sul solido. Dai 50 « drive-ins » nel 1940 saliamo a 400 nel '47, a 1110 nel '48 a 2500 nel '50, fino ad arrivare ai 5000 attuali.

I primi locali avevano il sonoro amplificato da un unico altoparlante centrale con il volume tanto alto da essere udito anche nell'ultima fila di macchine. Naturalmente gli abitanti dei dintorni trovavano insopportabile il rumore e un esercente della California finì per qualche giorno in prigione quale « violento disturbatore della quiete ». Si ovviò all'inconveniente con l'installazione — attraverso un sistema di cavi sotterranei — di amplificatori individuali in ogni macchina e regolabili a piacere dallo spettatore (beneficio importantissimo per chi è duro d'orecchio).

Da una capienza iniziale di 300 automobili, la maggior parte degli odierni « drive-ins » è ora in grado di contenere 2000 auto. Nuove lenti, nuovi schermi metallici, potenti lampade vengono man mano ideate per migliorare la proiezione così come speciali strumenti elettronici eliminano la seccatura delle zanzare, mosche e farfalle notturne. Neppure la pioggia impedisce di vedere il film: ingegnosi brevetti hanno trovato il modo di non far gocciolare l'acqua sui parabrezza. Se — caso mai — fra gli spettatori vi fossero dei tradizionalisti ad oltranza, di quelli che vogliono una sala con poltrone e tanta gente seduta accanto, eccoli accontentati: ogni « drive-in » possiede un locale con aria condizionata, un tetto e quattro pareti (una trasparente) da cui si può ugualmente assistere allo spettacolo.

Ma — in verità — la sala al chiuso non è molto frequentata in quanto costringe lo spettatore a vestirsi decentemente e a star seduto con compostezza. Invece al « drive-in » ci si va in tutta libertà: « blue-jeans », « shorts » e piedi fuori dai finestrini. I « drive-ins » fioriscono all'insegna del « comodo proprio »; aprono i loro cancelli alle 6,30 e con 80 cents a persona si entra in un gioioso mondo « dopolavoristico » dove i 90 minuti di proiezione sono incastonati fra le varie possibilità di svago. Nessuno sottilizza sulla qualità del film: quando la famiglia s'imbarca sulla Ford va al « drive-in » e basta!

L'America, il Canadà e, da ultimo l'Australia sono gli unici paesi ove esistono « drive-ins ». Questo sistema di vedere un film prenderà piede in altre nazioni? Lo sapremo fra qualche anno La sua introduzione e possibilità di successo sono legati al numero delle « quattro ruote » circolanti. Dal caos automobilistico delle nostre grandi città si direbbe che anche l'Italia sia matura per il « drive-in ». Che qualche intraprendente esercente stia già pensando di aprirne uno nella pineta di Castelfusano per i romani, sul colle dei Cappuccini per i torinesi o accanto all'Idroscalo per i milanesi?

« Sarebbe una bella cosa », dicono gli automobilisti e... « sarebbe una bella cosa » rispondono quanti, costretti ad andare a piedi, sperano che i « drive-ins » sottraggano i « motorizzati » ai vecchi cinema e permettano loro di allungarsi più comodamente nella poltrona del locale con platea, galleria e cupola apribile.

F. M.

Parlo e mi confido alla macchina da presa

Ha dichiarato Laurence Olivier in un'intervista concessa a Roger Manvell

Dopo l'« Enrico V » del '43 premiato con un Oscar, e l'« Amleto » del '47 premiato con 5 Oscar, Laurence Olivier ha portato quest'anno sullo schermo un altro dramma shakespeariano.

Davanti a un pubblico d'eccezione, — la stessa Regina Elisabetta II era presente —, questa ultima fatica del regista-attore inglese ha iniziato il suo cammino attraverso il mondo.

Riccardo III è un personaggio caro a Olivier che già lo aveva interpretato all'Old Vic. Fu proprio durante una di quelle rappresentazioni, che egli ricevette in omaggio, quale riconoscimento per la sua arte, una spada famosa. La stessa che Edmund Kean prima e Henry Irving dopo, considerato oncora oggi dagli inglesi il più grande attore di tutti i tempi, avevano portato recitando nel medesimo dramma. Un grande onore dunque.

Piace ai grossi nomi della ribalta, cimentarsi in questo difficile personaggio. Ricordiamo l'interpretazione che Renzo Ricci, affiancato da Gianni Santuccio, ne fece al Piccolo Teatro di Milano, con regia di Strehler nel '50. Era una traduzione di Quasidomo, e da allora non è stato più portato sulle scene italiane.

Che Laurence Olivier abbia sentito il desiderio di riproporlo sullo schermo a un pubblico più vasto di quello teatrale, è quasi ovvio, se si pensa alla forza di questo attore, e quale interesse abbia suscitato in lui il « Riccardo III » shakespeariano che, per dirla con Croce « non conosce altra vita che quella terrena, vigorosa, appassionata, affannosa, sbattuta tra gloria e dolore, e intorno ad essa e sopr'essa, l'ombra del dolore ». Un dramma dove la parola « sangue » sembra scandire versi e frasi, quasi sfondo corporeo al malvagio, al diabolico, all'ironico del personaggio, nascondeva troppi spunti per non tentare una riduzione cinematografica.

Vedremo così sullo schermo Riccardo, duca di Gloster, tramare per usurpare il regno. Gobbo e crudele, riesce con arti sottili, a far imprigionare dal fratello Edoardo IV l'altro fratello erede al trono, George, Duca di Clarence. Poi lo fa uccidere dai sicari. Alla notizia della sua morte, il vecchio re malato, muore di dolore. Sposa intanto Lady Anna, vedova del duca di Lancaster e si elegge protettore del Principe di Galles erede al trono. Tanta è la sua abilità da far decapitare o condannare chiunque si opponga al raggiungimento del suo diabolico fine. Imprigionati i figli di Edoardo IV col pretesto di preparare l'erede all'incoronazione, fa annunciare al popolo londinese dal suo fido amico duca di Buckingham, che essi sono illegittimi e viene eletto re.

Ma, ripudiata Anna per poter sposare la giovane nipote Elisabetta York, figlia di Edoardo IV, e rimasto solo dopo aver fatto uccidere anche il Duca di Buckingham, vede rivoltarsi il popolo e muore durante una battaglia contro il conte di Richmond, erede dei Lancaster.

Laurence Olivier parla volentieri del suo «Riccardo III» cinematografico. Ecco perchè non è difficile, per chi lo va a trovare, iniziare un discorso sul più strano argomento e ritrovarsi, non si sa come, a parlare di Shakespeare.

E' quello che è accaduto a Roger Manvell, nostro corrispondente da Londra, che ci ha inviato questa sua nota con il gentile permesso di tradurla dal « British Film Academy Journal ».

Tutti sanno quale passione abbiano gli Oliviers per i gatti, e proprio dal gatto di casa prese l'avvio l'intervista concessa a Manvell dal regista-attore inglese.

Claire Bloom e Laurence Olivier nel film « Riccardo III », di cui Olivier è stato produttore, regista ed attore principale. Questa è la terza traduzione cinematografica di Shakespeare del grande attore inglese.

La conversazione iniziò, come accade spesso andando a trovare Laurence Olivier, parlando del suo gatto. Ma il gatto uscì dalla finestra, saltò sul tetto e ci lasciò con Shakespeare che, d'altronde, costituiva in quei giorni la principale preoccupazione di Olivier poichè stava per terminare le ultime riprese di « Riccardo III » e aveva soltanto dieci giorni di tempo prima di iniziare le prove per la stagione teatrale di Stratford.

In qualsiasi paese parlare di rappresentazioni teatrali o cinematografiche di Shakespeare significa discutere sui tagli e sulle modifiche d'apportarsi al testo originale, ma sopratutto in Inghilterra (dove qualsiasi per-

sona mediocremente colta conosce Shakespeare come un italiano Dante) il problema delle modifiche testuali diviene preoccupante e rischia di urtare la sensibilità artistica degli spettatori.

Laurence Olivier iniziò la conversazione proprio su questo punto soffermandosi ad esaminare il rispetto dovuto all'opera originale in relazione alla deformazione apportavi inevitabilmente da ciascun interprete e alle precise leggi a cui lo stesso Shakespeare deve sottostare per diventare cinema.

« Sono veramente straordinari — disse — i risultati e le variazioni che si possono ottenere sulla scena allestendo e interpretando una qualsiasi opera del nostro grande classico. La ricchezza quasi barocca del dialogo e la successione delle molte scene (che solo le sommarie indicazioni visive e le convenzioni del palcoscenico elisabettiano potevano permettere), sono fattori che, trasportati nel teatro moderno o nel cinema, invitano di per sè alla elaborazione personale ».

A dimostrazione di quanto le opere shakespeariane siano passibili di trasformazioni individuali, Olivier ha citato alcuni casi. Ci ha ricordato — per esempio — la scena dell'«Enrico V» in cui Stato e Chiesa si trovano di fronte rappresentati dai personaggi del Re e dell'Arcivescovo.

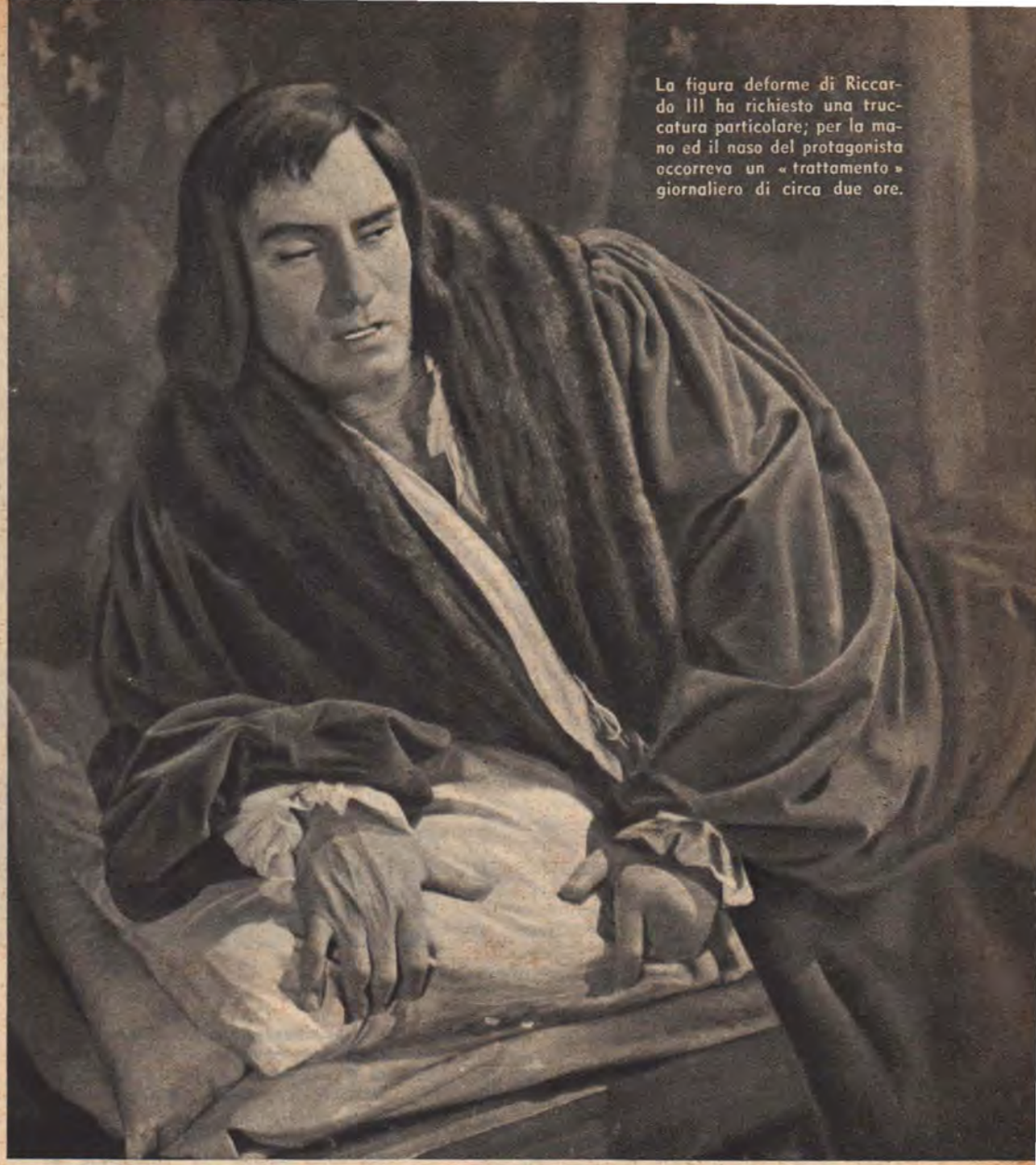
Il Re deve dire due battute successive; la prima — rivolta al porporato — significa condanna verso la falsa pietà ostentata dalla Chiesa per gli orrori della guerra poichè, proprio dagli eventi bellici, il clero si attende benefici materiali; la seconda — rivolta ai guerrieri — suona: « Let every soldier kill his prisoners... ». Due battute queste che permettono all'attore di impostarle con diversi toni ed intenzioni che vanno dall'ipocrita sussurro, al furbo strizzar d'occhio, alla rude accusa, allo stentoreo ordine. Lo stesso Olivier — in edizioni successive — ha risolto l'« effetto » secondo l'atmosfera che intendeva dare alla situazione.

« D'altronde — egli continuò — mi è già accaduto di tagliare anche un terzo del lavoro senza alcuna offesa per Shakespeare nè per il pubblico. Al contrario, fui accusato di aver soppresso dal mio « Amleto » cinematografico Rosenkrantz e Guildenstern.

E' mia opinione che per « tagliare » Shakespeare non resti altro che eliminare delle scene, mentre togliendo semplicemente le battute per non sacrificare i personaggi, si finisce col trovarsi con situazioni monche e svigorite. Questo era uno dei problemi del « Riccardo III », un dramma lungo e tortuoso dove l'«avviamento» è faticosissimo in quanto occorre giungere a metà dell'opera perchè la storia divenga scorrevole. La prima parte è un vero delta di macchinazioni e pressuppone la conoscenza dei fatti e spesso di avvenimenti riferibili agli altri drammi storici shakespeariani (1). Confesso che quando Alexander Korda mi invitò a realizzarlo in cinema e mia moglie e Carol Reed insistevano perchè affrontassi questo grosso lavoro, speravo che Reed ne prendesse la direzione per evitarmi la responsabilità di rimaneggiare tutta la materia, ma non fu possibile. Tuttavia mi diede ottimi consigli e continuava a dirmi: « devi spostare e inserire molte scene ». Sentivo quindi l'assoluta necessità di semplificare il lavoro teatrale più di quanto l'avessi fatto prima e quantunque commentatori e critici abbiano spesso attaccato la macchinosità dell'opera, sono sicuro che sarò accusato di vandalismo. E pensare che alcune delle più famose battute del « Riccardo III », quali: « Off with his head, so much for Buckingham... » e « Richard's himself again » non sono affatto di Shakespeare, ma sono state aggiunte più tardi dagli attori Garrick e Cibber e nessuno si è sognato di chiamarli vandali. Tuttavia il film dura due ore e quarantacinque minuti e naturalmente finisce con le scene di battaglia, che non sono certo così spettacolari come quelle di De Mille. Non pretendo di essere un grande regista di battaglie ».

Poi Olivier entrò nei particolari che avevano caratterizzato la sua recente fatica di regista e interprete.

« Benchè abbia collaborato con lo stesso scenografo di « Enrico V » — ha precisato — abbiamo cercato di rendere l'ambiente più realistico e più intimo per supplire alla mancanza d'intimità dell'opera. Siamo andati oltre l'«Enrico V» anche nell'uso di effetti scenici; ecco perchè ci siamo recati in Spagna: per avere come sfondo piccole colline con piccoli alberi. Il tempo di lavorazione è stato eccezionalmente breve per questo genere di film, ma sono stato aiutato da un'ottima « troupe » e da un operatore molto rapido, Otto Heller. Per le scene di battaglia erano preventivati 24 giorni di riprese; le feci in 20. Ero esattamente a metà del tempo prestabilito, quando il film fu terminato ».



La figura deforme di Riccardo III ha richiesto una truccatura particolare; per la mano ed il naso del protagonista occorreva un « trattamento » giornaliero di circa due ore.

Questo ci portò a parlare del Vistavision, il sistema usato per « Riccardo III ». Sir Laurence ne è soddisfatto. Gli ha permesso visioni nitide e ben delineate e di qualità cinematografica superiore. Ma ebbe molte noie con le bobine da 500 piedi che dovevano essere ricaricate dopo cinque minuti di ripresa. Si dovettero costruire speciali apparecchi per una scena che richiedeva cinque minuti e mezzo di riprese ininterrotte. Il ricaricamento spezzava l'atmosfera e questo portava spesso a dover illuminare di nuovo l'intero « set » prima che le riprese potessero procedere. Solo poche volte si è evitata questa fatica.

Parlammo poi dell'adattabilità di Shakespeare allo schermo. Gli prospettai l'opinione che la libera costruzione delle opere, scritta per il palcoscenico dell'epoca elisabettiana, si presti generalmente ad un'azione incalzante e a una mobilità tipiche dello schermo, spostandosi rapidamente da una scena all'altra.

« D'accordo, ha replicato Sir Laurence; ma un'opera eccellente come quella di Shakespeare, in realtà non si identifica con un mezzo così interamente visivo come lo schermo ».

Dissi che questo concetto ci avrebbe portato troppo lontano, sebbene fossi d'accordo che la intricata poetica drammatica di Shakespeare dovesse essere ascoltata col minimo di distrazione visiva. Ma i film hanno bisogno di soggetti altrettanto buoni che il teatro. Il problema consiste in realtà nel genere di concentrazione che si esige dal pubblico. Egli ammette che la consuetudine elisabettiana di far avanzare l'attore verso il proscenio, specialmente per i monologhi, corrisponda al primo piano cinematografico. Ma pensa anche che Shakespeare sia un uomo ricco di parole, cosa questa da non dimenticarsi mai, adattando le sue opere all'inevitabile enfasi visiva del film.

Poi discutemmo di come la macchina da presa dovrebbe essere usata nel portare sullo schermo Shakespeare. Sir Laurence disse: « Il cuore del film sta nel primo piano; il culmine della espressione shakespeariana è il bel gesto e una voce alta. Mi ricordo quando andai a vedere « Giulietta e Romeo » di George Cukor. Come regista egli fece ciò che sembrava giusto nella scena in cui Giulietta beve la pozione soporifera e fotografò Norma Shearer in primo piano. Ma la realtà fu in errore. Essa, esperta in recitazione cinematografica, diminuì l'intensità della mimica man mano che la macchina da presa le si avvicinava per inquadrare il culmine del monologo. « Romeo, I come! This do I drink to thee... ». In quel momento la sua recitazione era piuttosto sommessa perchè la macchina da presa era molto vicina. Questo non era il modo giusto. Così nella primissima sceneggiatura di «Enrico V» tentai di vedere le scene in modo contrario. In quella con l'ambasciatore di Francia, come alzai la voce, la macchina da presa indietreggiò. La tecnica

opposta a quella di Giulietta e Romeo, e da allora la usai sempre. Vi sono momenti in cui si desidera essere nelle prime file di platea per vedere ogni tratto del volto dell'attore, e altri in cui si dice: durante questa scena avrei voluto stare in galleria. Queste dovrebbero essere le uniche occasioni in cui si usa il campo lungo; almeno, questo è il mio parere. Io penso che ci sia meno differenza tra interpretazione teatrale e interpretazione cinematografica di quanto la gente creda; molto meno. Quando sedete nella prima galleria non vi trovate più lontani che in un campo lungo. L'eccezione sta nel primissimo piano (il normale primo piano è raramente a una distanza minore di quella delle prime file della platea). La vostra recitazione deve essere però precisa tanto sulla scena quanto sullo schermo ».

Gli domandai se non provava durante i più calmi monologhi, per esempio nell'«Amleto», il desiderio di varcare la ribalta per andare verso il pubblico, pronunciando le battute proprio vicino ad esso; e se non era quella una delle occasioni in cui il film poteva aiutare ad esprimere l'intenzione drammatica di Shakespeare.

« L'Amleto — rispose — contiene molti « pensieri » discorsivi, ma è contemplativo. D'altra parte anche Riccardo parla al pubblico, come Jago, e dice: « What a good boy am I. Aren't I clever? ». Questo è avvicinarsi al pubblico, ma non è meditazione. Quando faccio così nel film, io parlo e mi confido alla macchina da presa. Veramente non c'è nulla di nuovo: la gente lo vede continuamente alla televisione. Nei film è una trovata, ma in Shakespeare vi è un precedente; gli attori recitano sempre rivolti alla ribalta e si rivolgono direttamente al pubblico.

Tuttavia l'esperienza di dirigere un nuovo film mi ha riempito di gioia come quella di interpretarlo come attore. Il trucco e l'abbigliamento mi prendevano circa tre ore al giorno. Il naso richiedeva un'ora. Quando la mia mano doveva apparire, altri 40 minuti. La parrucca, mezz'ora; e un'altra mezz'ora occorreva per l'applicazione della materia plastica. Dirigere è come essere nel mezzo delle cascate del Niagara. Quando qualcuno chiede dettagli su una particolare ripresa, bisogna pensare a tutti i dettagli di tutte le riprese, sia prima che dopo. La sceneggiatura aiuta, ma alla fine, dovete avere una specie di schema mentale comprendente ogni sequenza. Grosso modo, nonostante fossero state preparate sulla carta tutte le scene relativamente alle costruzioni e alla scenografia, queste però divenivano definitive solo dopo lo studio di tutti i movimenti. Per semplificare, Roger Furse lavorò alle scenografie contemporaneamente alla nostra preparazione dei movimenti e dell'azione nella sceneggiatura. Uno dei problemi principali da risolvere prima di incominciare fu la musica per le scene di battaglia.

Talvolta dovevo tagliare queste scene e rimontarle di nuovo; quando si arrivava a quel punto, mi accorgevo che la musica non si combinava più col ritmo del montaggio originale; così cambiavamo e ricambiavamo fino a che musica e ritmo dell'azione si adattavano. La registrazione musicale di William Walton ha una parte molto importante nel film. Un altro dei problemi era di spostarci rapidamente per le scene, specialmente quando dovevamo passare velocemente dall'Abbazia di Westminster al Palazzo o alla Torre. Se avessimo usato la normale tecnica avremmo avuto infinite dissolvenze; invece usammo scene composte. Penso che la gente sarà sorpresa nel trovare l'Abbazia di Westminster, il Palazzo e la Torre di Londra distanti solo venti yards l'uno dall'altro! ».

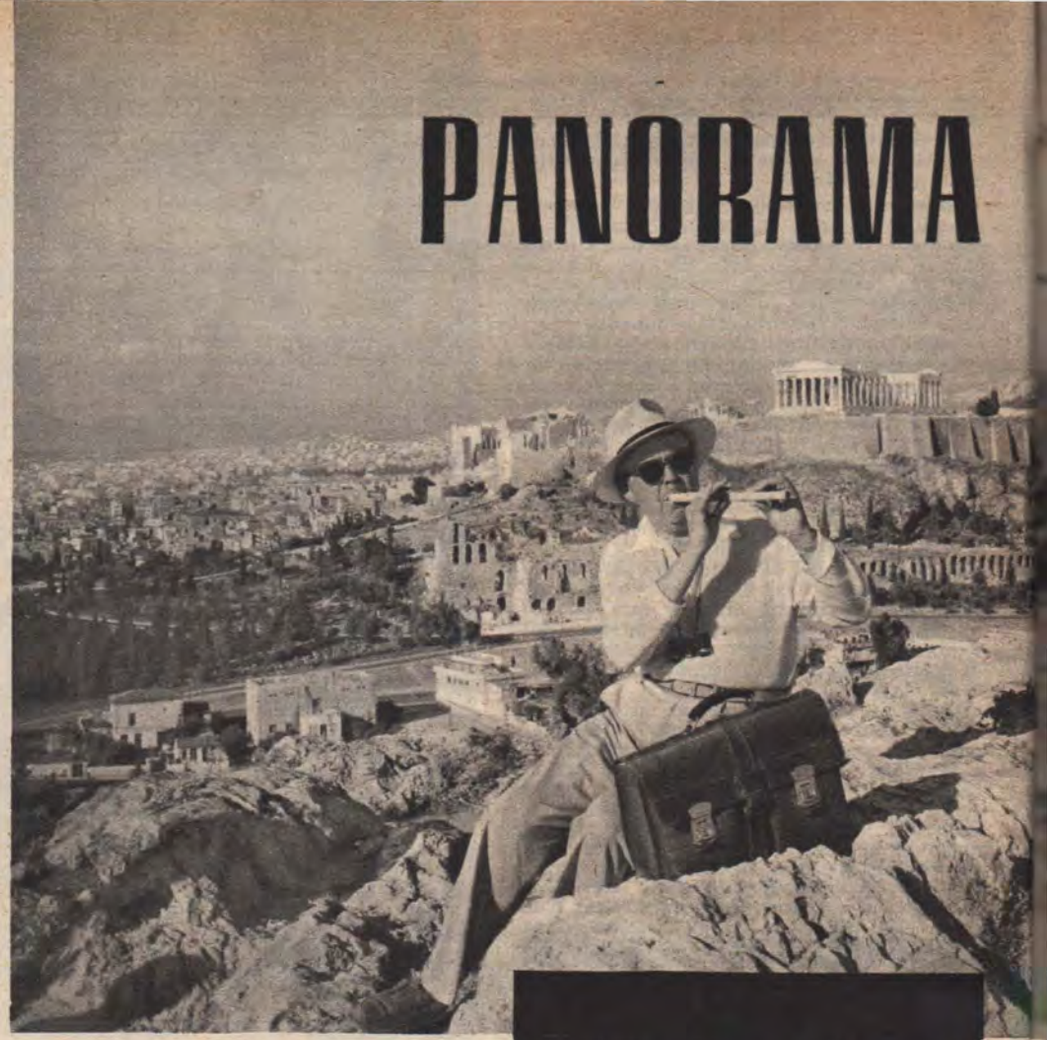
Parlammo di altri argomenti finchè arrivò il momento di salutarlo. Quando lasciai Sir Laurence gli dissi che speravo avrebbe realizzato presto « Re Lear » e « Antonio e Cleopatra », prima che lo facesse Hollywood o altri. Egli era entusiasta all'idea di filmare « Re Lear ». « Ma non mi azzardo — disse — a farlo, per ora ».

Speriamo tuttavia che « Riccardo III » abbia tanto successo da poter preparare la via commerciale per le grandi opere di Shakespeare, che egli vorrà produrre per lo schermo.

Roger Manvell

(1) Richiamandoci alla suddivisione effettuata da Silvio D'Amico nella sua « Storia del teatro drammatico » (pag. 164, vol. II) i drammi storici di Shakespeare che si riferiscono alle « Histories » inglesi, comprendono: Riccardo II, Riccardo III, Enrico IV, Enrico V, Enrico VI, Enrico VIII.

PANORAMA



Il regista ungherese Géza Radványi ha soggiornato ad Atene per girare gli esterni di « Ecole des Anges » e si è letteralmente innamorato dell'Acropoli. Ora parla volentieri di realizzare un film sull'antica Grecia e sulla sua mitologia. Radványi, durante la lavorazione di « Ecole des Anges », è solito in vista dell'Acropoli per realizzare un'inquadratura di un pastorello che suona l'antico « zufolo ». A sinistra, il regista che istruisce il piccolo attore; a destra, la scena come apparirà nel film.

- In tre attorno a "L'amante della Pastorella".
- IN DUE PER UNA "STORIA DI PIANOLA".
- Jules Dassin girerà "Cristo ricrocifisso".
- DUE PRETI, ALCUNI PROFUGHI E L'ACCUSA DI COMUNISMO.
- Un prete assassino e un prete martire.
- GÉZA RADVÁNYI E IL GIOVANE AMANTE TRA CIELO E TERRA.

ATTUALE DEL CINEMA GRECO

SERVIZIO DA ATENE DI MANLIO MARADEI

Nell'ambiente del cinema greco vige la regola del segreto e della tenebrosità. Scenaristi e soggettisti, registi e operatori, nascondono accuratamente il proprio lavoro e, per così dire, cancellano le tracce dopo il loro passaggio come fanno gli indiani dei western.

Il regista Kakoyannis, verso la fine di luglio, dichiarava ad amici e giornalisti di essere sommerso di lavoro per completare la sceneggiatura del suo film da girare nell'isola di Tinos. L'isola raduna migliaia di fedeli portati da navi di ogni tipo, cariche fino ad affondare. Collisioni e incidenti sono all'ordine del giorno poiché la cerimonia ha luogo il 15 d'agosto e in quell'epoca il mare è immancabilmente agitato per il vento e le correnti. Alla febbricitante fede dei pellegrini si unisce il freddo opportunismo di ladri e truffatori che calano in buon numero per sfruttare le opportunità della confusione e della massa.

Quale che fosse il dramma particolare dei personaggi, l'interesse del film poteva essere assicurato dalla semplice cronaca ambientale.

Quando infine il noto regista partì con la sua « troupe », tutti lo immaginavano nelle movimentate acque di Tinos. Il nostro era invece a quattro ore da Atene, nell'isola di Hydra, girando una storia che ha per eroi una « ragazza vestita di nero », rampolla di una vecchia famiglia, e un « ragazzo che viene da fuori » portando amore e dramma nella turistica isola. Qualcosa però dovette trapelare malgrado la ferrea consegna del silenzio. Così, un giorno che Kakoyannis girava alcune scene minori al Pireo, arrivò una lunga Cadillac nera carica di poliziotti e portò in carcere il regista, l'aiuto regista e l'operatore, tutti stranieri e privi di permesso di lavoro. Sono infatti: cipriota con passaporto inglese il primo, libanese il secondo, tedesco il terzo.

Fortunamente l'incidente venne risolto in un paio di giorni e adesso il film è finito; pronto, speriamo, a convalidare il successo di « Stella ». Il suo titolo sarà « To corizi me ta mavra ». (« La ragazza vestita di nero »).

Intanto la cronaca del cinema ateniese veniva movimentata dall'affannosa gara di tre compagnie cinematografiche tutte impegnate nella lavorazione dello stesso film: « L'amante della pastorella ». Si trattava in origine di una commedia scritta in piacevoli ed orecchiabili versi per raccontare i difficili ma intramontabili amori di un pastore e di una pastorella. Inutile discutere in questa sede del suo valore: è uno di quei fenomeni letterari che hanno del prodigioso. Tanto per avere un'idea di quanto il pubblico possa amare incondizionatamente questa faccenda bucolica si pensi alla tenace fortuna in Francia della « Signora dalle Camelie ». Il cinema non poteva fare a meno di sfruttare l'annoso successo teatrale e già dai tempi del muto il pastore trovò la strada delle sale cinematografiche. Adesso però si è strafatto. Due degli amanti della pastorella hanno invaso nello stesso momento i cinema di tutta la Grecia, e se il terzo è ancora per strada dobbiamo ringraziare la complessa tecnica del colore che lo ha trattenuto negli stabilimenti della Staco Film di Roma, dove si stampava il Ferraniacolor che abbellisce per la prima volta un film greco.

Ancora un altro incidente era causato dall'ultimo organetto. Due registi « campioni d'incassi » hanno pensato bene di occuparsi entrambi di quelle pianole ambulanti che diffondono le nuove canzoni con un giro di manovella. I due colleghi si accusavano apertamente di plagio e a nulla sono valsi gli interventi della stampa che, gettando una specie di sfida, invitava il più intelligente a immaginare una storia più brillante e piacevole. Evidentemente i volenterosi giornalisti non avevano valutato abbastanza quel gusto tutto irrazionale e insopprimibile della competizione e del confronto, quello che con garbato eufemismo si chiama il piacere dell'arte. In conclusione i due registi hanno comprato in fretta un pezzo di pellicola e hanno cominciato a girare alcune scene per assicurarsi una qualche priorità.

* * *

Mentre così procede gran parte della produzione greca, gli attori desiderosi di maggiore successo vanno all'estero e l'inesauribile miniera della letteratura e della paesistica locale aspetta i registi stranieri. Senza parlare di Katina Paxinou e di Alexis Minotis (i quali hanno fatto solo sporadiche apparizioni nel cinema americano essendo la loro fama solidamente affidata al teatro tragico) lunga è la schiera delle attrici e attricette che prendono una nave per Brindisi, sostano a Cinecittà, poi passano a Parigi e infine a Hollywood: Irene Papas, Yvonne Sanson, Elena Klaus (Virghinia Petimezaki), Irene Genna. E tutto lascia prevedere che la lista continuerà e, fortunatamente, con nomi di maggior peso. E' infatti ad Atene Jules Dassin che, dopo il successo a Cannes di Melina Mercouri, ha preparato per mesi lo scenario del « Cristo Ricrocifisso » (dal romanzo dello scrittore greco Nikos Kasanzaki), e ha deciso di utilizzare la nota attrice, mentre ancora è dubbia la partecipazione di Giorgio Fundas.

La stampa ateniese impazzisce in questi giorni anche per Demy Vangrey (al secolo Dimitri Yotopoulos) che ha passato molti anni in Italia, prima allievo al Centro Sperimentale di Cinematografia quindi al workshop della Gloria Guerrieri, finché questa scomparve nel disastro aereo insieme a Marcella Mariani. Il giovane attore ha poi interpretato alcuni ruoli in film italiani aspettando, con un coraggio piuttosto raro nel suo mestiere, soltanto quelle poche occasioni che gli permettessero di mettere in risalto il suo talento comico. Anche in Atene, accolto con molto interesse dai produttori che gli hanno offerto ruoli di protagonista, ha accettato solo un'offerta per un film che sarà girato ben presto e il cui scenario è stato modificato proprio in vista delle qualità dell'attore. Il suo soggiorno in Grecia, almeno questa volta, non sarà però lungo: in primavera lo troveremo di nuovo in Italia, in Sardegna, nelle vesti di uno strano bandito pieno di acciacchi e di malanni. Il film sarà prodotto da Giulio Bassano.

Gli stranieri cominciano intanto a interessarsi del paesaggio e della letteratura greca. Abbiamo accennato a Dassin che, accantonando il proposito di realizzare in Italia il « Mastro Don Gesualdo » di Giovan-

Una scena spiritosa realizzata da Géza Radványi nel film « Ecole des Anges » con il prete greco-ortodosso che danza durante una festa nuziale con la piacente sposina. « Ecole des Anges » è la storia d'amore fra un viaggiatore e una hostess durante lo scalo effettuato dall'aereo ad Atene.

ni Verga, ha comprato i diritti di riduzione cinematografica del « Cristo ricrocifisso » (1)

La storia ha luogo negli anni della guerra greco-turca del 1919-23 quando i greci pensarono di poter riavere Costantinopoli e le terre dove vivevano tanti dei loro connazionali. Appunto in un villaggio greco non lontano da Smirne ha luogo la vicenda di Nikos Kazanzaki. E' Pasqua e nel ricco villaggio il prete e i notabili scelgono le persone che dovranno rivivere la Passione del Cristo l'anno dopo, durante una sacra rappresentazione che ha luogo ogni sette anni. Il prete è un avido e un corrotto e il suo carattere si rivela quando giunge nel villaggio una colonna di profughi greci guidati da un prete ascetico, magro, scalzo, con gli occhi brillanti di fede. Lui e i suoi paesani si erano ribellati ai turchi quando già da lontano si vedevano arrivare le « fustanelle » dei soldati greci. I turchi però erano tornati bruciando e compiendo rappresaglie. Il ricco prete non vuole intrusi e tanto meno quel sacerdote che ha tanto ascendente sulla folla, quindi caccia i profughi accusandoli di esser colerosi. Questi andranno ad accamparsi nelle nude montagne vicine organizzando la loro vita come i cristiani antichi. Intanto l'uomo chiamato a interpretare la figura di Cristo si sta coscienziosamente preparando al suo ruolo (lentamente seguito anche dagli altri personaggi) entrando nel personaggio a prezzo di durissime crisi e difficili rinunzie.

La vicinanza dei profughi e la presenza del giovane che ha trovato un'umiltà e un coraggio ispirate al modello del Cristo, scatenano l'odio del ricco prete e dei notabili finché, nella notte di Natale, il giovane viene portato nella chiesa tra la folla aizzata dal prete che alza per primo la mano omicida.

I profughi fanno appena a tempo a seppellire il corpo del « Cristo ricrocifisso » perché, inseguiti dall'accusa di bolscevismo, devono di nuovo fuggire portandosi sulle spalle le ossa degli antenati.

Il romanzo si svolge alternando pagine di una grande forza, visivamente stupende, a pagine verbose e simboleggianti. Il cinema ha da trarne un materiale ricchissimo e di primo ordine attingendo da fatti e caratteri quanto mai infiammati.

Kazanzaki ha visto i suoi connazionali ora eroi, ora miserabili; ora magnifici, ora meschini. Il succo del suo giudizio si può avere dalle parole messe in bocca all'agha turco (governatore del villaggio greco):

Demy Vangrey (Dimitri Yotopoulos) possiede spiccata sensibilità per i ruoli umoristici. Ha dichiarato alla stampa greca di dover molto agli insegnamenti di Carlo Tamberlani del C.S.C. e al perfezionamento ottenuto frequentando il « work-shop » della scomparsa Gloria Guerrieri.

« Allah aveva fatto tutto alla perfezione, ma in un giorno d'ozio prese un po' di sterco e un po' di fuoco e fece il greco. Il briccone però aveva uno sguardo da trapassare l'acciaio e Allah, pentito, si affrettò a modellare il turco con la polvere da sparo e con il miele »... Gettò l'uno contro l'altro e li vide lottare accanitamente senza che nessuno dei due vincesse. Ma quando venne la notte con uno sgambetto il greco mise per terra il turco. Di nuovo nei pasticci, il buon Allah finalmente illuminato « Prese di nuovo lo sterco e il fuoco, fece un altro greco e lo mise di fronte al primo. I due cominciarono immediatamente a battersi: sgambetti di qua sgambetti di là, colpi bassi di qui e colpi bassi di lì, tradimenti di qua e tradimenti di là. Lottavano, cadevano, si rialzavano, rincominciavano a battersi... E si battono ancora! E' così che il mondo ha ritrovato la pace ». Come Dassin riuscirà ad elaborare questa scottante materia, certo non possiamo saperlo. Tuttavia il suo passato lascia credere che abbia il coraggio necessario per affrontarla.

* * *

Prima di Dassin era passato da Atene anche Géza Radvànyi, il regista ungherese la cui fama è affidata sopratutto ad « Accadde in Europa ». La consuetudine di Radványi è di girare un film in ogni Stato simile a un piazzista che dopo aver venduto la sua merce in un paese si guarda bene dal tornarci per qualche tempo.

Ad Atene era per gli esterni di «Ecole des Anges» (o «Mädchen ohne Grenzen»). Il soggetto del film è tratto da una novella dello stesso regista e farebbe gola ai lettori delle bibliotechine rosa. « Perché — gli chiedevamo — ha scelto una storia così diversa da quelle dei suoi film consueti? ». « Ogni film deve essere differente — ha risposto sorridendo — Non mi piace che la gente veda pochi minuti di pellicola e sia capace di esclamare trionfante: " questo è un film di Géza Radványi ". Il vero regista deve avere lo stile del suo soggetto ». E per soggetto Radványi ha detto di intendere l'ambiente del film, l'atmosfera, i suoi presupposti. « L'ambiente crea la storia e lo stile. In questo film, per esempio, è naturale che il giovane amante vivendo un romanzo tra cielo e terra (il protagonista viaggia spesso in aereo rappresentando una compagnia di petroli e la protagonista fa la hostess) abbia scelto, come ideale luogo d'incontro con la sua donna, l'Acropoli, il più grande sforzo dell'arte umana di realizzare esattamente il contatto tra cielo e terra ferma ».

Il regista si è letteralmente innamorato dell'Acropoli e parla volentieri di un'idea di girare un film in cui gli dèi antichi ridiscendono sull'Acropoli e di lì ripartono alla conquista del mondo. In attesa dell'epico mitologico, Radványi è tornato a Monaco di Baviera per finire gli interni del film con Ivan Desny e Sonja Ziemann. In genere però il Nostro non ama gli attori « Perchè — ci dice guardandosi attorno per esser certo che non lo ascoltino — costano tanti soldi e sono dei cani, salvo poche eccezioni. E allora è meglio prendere della gente qualunque che ha il pregio di costare poco e di avere la faccia che serve di volta in volta ».

Finito il lavoro in Germania, Radványi farà un salto al Lussemburgo per dirigervi un film e poi — ha promesso — tornerà ad Atene.

Non per i classici e per gli dèi, solo per gli uomini affollati e brulicanti nel quartiere ateniese dei mercati e dei magazzini di occasioni. Qualcosa come Porta Portese di Roma, potenziata da Sottoripa di Genova, con un pizzico di Porta Capuana di Napoli. Il progetto è piuttosto interessante perché il regista si propone di girare senza attori e senza sceneggiatura, cogliendo soltanto la vita nella sua formidabile autenticità. Potrebbe essere l'applicazione pratica delle teorie italiane che fanno capo allo slogan zavattiniano la macchina da presa nascosta *sotto l'impermeabile. Sarà possibile al regista ungherese cogliere la vita nel suo spontaneo sviluppo nel quartiere ateniese? Perché è molto bello affermare durante un'intervista: « Non sarà una storia, ma solo la vita »; però la lavorazione di un film, con il suo apparato tecnico durante la ripresa, è tale che crea il nervosismo attorno a sè, la coscienza di essere visti, la timidezza o l'esibizionismo che vanno a tutto danno della spontaneità e della verità. Potrà il regista inseguire i personaggi che si muovono nel brulichio del mercato, come se fosse un curioso e inosservato cronista?*

Manlio Maradei

(1) Nikos Kazanzaki: Il Cristo Ricrocifisso; traduzione francese edita da Plon, Parigi.

DIFFICILE PER I NUOVI VOLTI HOLLYWOODIANI SOSTITUIRE I "VECCHI DEGNI DI FIDUCIA.."

Su uno schermo romano, Fred Astaire, cinquantaseienne papà gambalunga, elegante dalla testa ai piedi, piroetta, parla, canta dinanzi a un pubblico attento che non perde una sfumatura. Il cinematografo di seconda categoria è affollatissimo. Gente in piedi sembra far parte ormai di mura e colonne, tanta è la immobilità, ancorata com'è a quello che succede in cinemascope, mentre i fortunati seduti devono esserselo visto più di una volta il film, perchè da un pezzo nessuno si è alzato.

Nell'atrio, famiglie e coppie aspettano pazientemente che si rivendano i biglietti. Dalla sala arriva ogni tanto una risata, la risata di un pubblico soddisfatto che si vede porgere la battuta come se l'era aspettata, o un mormorio di ammirazione, sfondo a un ritmo indiavolato. In quel momento l'ultradinamico Fred sta « danzando sulla cresta delle onde », come dicono gli americani quando parlano della sua agilità. Poi si riaccendono le luci e commenti di « Ammazzate, è sempre er solito fenomeno! Altro che Gene Kelly! » detti con voci piuttosto roche, da buoni romani, si alternano a quello più borghese di « Com'è sempre elegante! », mormorato al marito da una signora in veletta.

Tutto in un'atmosfera di familiarità, quasi ci fosse sullo schermo un parente simpatico sul quale si può sempre contare, un parente che non ti ha mai chiuso la porta in faccia, che i suoi difetti e le sue qualità te le ha fatte vedere ormai una per una, ma che riesce ancora a meravigliarti come la prima volta.

Che il suo « Dancing Lady » risalga ormai al 1953 è qualcosa di meraviglioso e di mostruoso insieme. Per il « divo » Fred Astaire in tutti questi anni non è successo niente, e lo stesso è accaduto nei suoi riguardi per il pubblico che oggi come ieri lo segue e lo applaude. Hanno cambiato cento volte gusti, hanno creato e distrutto, ma la sua stella continuano a farla brillare. Un fenomeno curioso ai nostri giorni. Un fenomeno che fa pensare soprattutto quelli di Hollywood.

Si fa un film con un nome come questo, un grosso nome, si dice là, e il film è di cassetta. Ma chi sono i grossi nomi nel 1956, quelli sicuri, che non temono i bruschi cambiamenti della moda, e che i capricci di un pubblico sempre più esigente e distante non sfiorano minimamente, tanto forte ormai è la loro garanzia?

Con l'eccezione di Marilyn Monroe e Marlon Brando, e anche Audrey Hepburn apparsi in questi ultimi anni, tutti gli altri grossi calibri box-office, fecero il loro debutto pressappoco con il vecchio Fred, intorno al 1930.

HENRY FONDA. Nato nel 1904. E' ancora oggi un investimento sicuro in qualsiasi affare cinematografico e teatrale. Ha interpretato a Broadway per 1.157 repliche « Mr. Roberts ». Nella riduzione cinematografica ha riportato il medesimo successo di pubblico.

JAMES STEWART. Nato nel 1906. Apparso in questi ultimi anni in film di generi diversissimi, ha sempre portato con sè un'eccezionale affluenza di pubblico e di incassi. Il suo ultimo « Man from Laramie » è stato un vero successo personale.

Clark Gable ancora oggi è chiamato « the King », il re, ed il suo regno fatto di facce attente nelle sale buie di tutto il mondo, deve essere sempre molto solido se ad Hollywood può imporre le sue condizioni ai produttori: percentuale sugli incassi

James Cagney ha compiuto 51 anni quest'anno. Un quarto di secolo fa, dopo aver rimaneggiato la sua esperienza da vaudeville e di comedian, gli appiccicarono l'etichetta di « rough-neck » e lo spedirono in tutte le parti del mondo come « Nemico Pubblico ». Al pubblico quel nemico piacque, ed anche se fuori dalle scene quest'uomo piccolino è noto per il suo parlare sommesso e gentile, è venticinque anni che urla, sbraita, dà pugni sullo schermo, e convince sempre tutti. I suoi ultimi « Seven Little Foys » e « Mister Roberts » sono stati una rivelazione per il box-office ed hanno confermato in pieno ogni previsione sul richiamo del suo nome. Nel secondo film gli è accanto Henry Fonda, suo coetaneo di na-

CLARK GABLE. Nato nel 1901. Il film che lo lanciò fu « Accadde una Notte » di Capra (1934). Ancora oggi è chiamato a Hollywood « The King ». Il suo nome ha un potere così forte sul grosso pubblico, da poter imporre le sue condizioni ai produttori.

scita e d'arte. Un attore perfetto che ha attirato a Broadway un pubblico esigente per 1.157 repliche, interpretando sul palcoscenico lo stesso personaggio che avrebbe poi portato sullo schermo. La sua spontaneità di recitazione, unita a un fisico giovanilmente simpatico, rappresentano ancora un investimento sicuro in qualsiasi affare cinematografico.

Sempre romanticamente affascinante per le folle, Gary Grant, col suo « To Catch a Thief » dimostra, dopo oltre venti anni di carriera e più di cinquanta di vita, di essere tutt'ora un'esca sicura per rimpinzare le casse.

James Stewart nel western « Man from Laramie », dà ormai per certo che ogni sua apparizione in film di generi diversissimi, porta con sè un'affluenza di pubblico e di incassi, (anche lui ha assicurata la percentuale sulle entrate), mentre Joan Crawford, diva del muto, e Katherine Hepburn — il suo debutto risale al 1933 —, rispettivamente in « Female on the Beach » e in « Summertime », hanno riempito soltanto con il richiamo della loro personalità sale e sale di pubblico.

E si potrebbe parlare ancora di Humphrey Bogart, Spencer Tracy, Bette Davis, Ginger Rogers, John Wayne, Ray Milland, Bing Crosby, Edward Robinson.

« Vecchi degni di fiducia », li chiamano ad Hollywood con un appellativo affettuoso, ma anche un po' triste per chi lotta sempre più accanitamente contro le rughe e la pancetta, e la parola vecchio non vorrebbero mai sentirla. Si consolano pensando che attraverso il tempo, con il mutare di gusti, di tecnica e di abitudini, i veri idoli del pubblico sono rimasti sempre loro. Le nuove generazioni non hanno saputo creare delle stelle altrettanto durature. Ogni tanto si è fatto molto baccano perchè sembrava che qualcuno ci fosse riuscito, ma la loro luce doveva essere molto debole se si è spenta subito. Poi è venuto il tentativo di strombet-

JARMA LEWIS. Uno dei nuovi volti che si accinge a sostituire i vecchi idoli dello schermo.

JAMES CAGNEY. Ha compiuto 51 anni. Attore di vaudeville, comedian, fece la sua prima importante apparizione sullo schermo in « Nemico Pubblico » nel 1931. Nella vita è noto per il suo parlare sommesso gentile e per il suo carattere dolce. E' candidato all'Oscar per « Amami o lasciami ».

tare a destra e a sinistra il contenuto di un film senza illuminare il nome degli interpreti, che per l'occasione naturalmente non potevano essere dei divi. Un'usanza europea questa, e sembra abbia dato i suoi frutti. Marthy ne è un esempio.

Ma la cinematografia americana è un'industria che ha bisogno di sapere bene quale è la formula sicura di un box-office. Ed ancora oggi è il grosso nome nel cast. Se i grossi nomi sono pochi, si farà di tutto per legarli al proprio carro, anche andando incontro alle loro richieste. Di qui paghe alte e concessioni, e « la fiducia » viene mercanteggiata a peso d'oro.

Ma ad un certo punto il tempo vince, e giorno per giorno il gruppo dei divoni si assottiglia. Una ruga oggi, un chilo di più domani e il personaggio « star » non potrà più incantare con i suoi miracoli. Bisogna poterli rimpiazzare, e non è facile. Forse un tempo il pubblico ci metteva meno a fare un divo, molti sostengono negli Stati Uniti; ma anche se così fosse, il fatto che le generazioni venute dopo abbiano continuato a pagare loro il medesimo tributo di successo e di cassetta è significativo. Devono aver avuto buon occhio allora, a sceglierli tra tanti, occhio d'intenditori, e li hanno confezionati talmente bene che ancora oggi ce li portiamo appresso, e quasi entrano nella tradizione, solidi come sono e privi di sorprese antipatiche e volgari.

Questo, devono averlo pensato anche i produttori di Hollywood, che si sono lanciati nella crociata « Tutto per nuovi volti » con giovanile vigore. Anche il conclave dell'United Paramount Theatres (che controlla qualcosa come 650 cinematografi negli Stati Uniti), si è concluso con un ordine del giorno che suona pressappoco così:

1) Tutti i produttori hanno « l'urgenza » di concentrarsi nello sviluppo di « nuovi volti ».

2) Questi nuovi, giovani talenti devono essere guidati in una maniera intelligente, conducendoli gradatamente in ruoli sempre più adatti a loro, accompagnati da una pubblicità adeguata, da miglioramenti nell'assegnazione delle parti e da una rete costante di informazioni.

3) Tutti i noleggiatori devono assicurare ai produttori e ai distributori la loro piena cooperazione in tutti i progetti di questa specie.

4) L'UPT continuerà la sua attività nell'organizzare club di « teenage » interessandoli ai volti giovani e assicurandosi la loro collaborazione al box-office. Il pubblico dei « fans » adolescenti è piuttosto numeroso, e il suo entusiasmo può veramente fare il divo e sostenerlo per anni, anche quando gli isterismi di quell'età saranno passati da un pezzo. Sarà un mezzo come un altro per tenere vivi i ricordi di un'epoca piacevole. Su questo puntano gli uomini di Hollywood, che i nuovi volti se li sono scelti secondo il gusto e la moda dei giovani d'oggi. Si spera così di alleggerire la situazione corrente, ha detto un industriale americano , e ha continuato: « Circa una dozzina di stars controllano praticamente l' industria, domandando somme esorbitanti per apparire in film, con il risultato di costi aumentati per tutti ».

E si stanno facendo i primi passi in questo senso. E' il caso, portando un esempio, di « The Scarlet Hour » della Paramount, con interpreti principali i nuovi volti Carol Ohmart e Tom Tryon.

Intanto ogni casa produttrice cerca come può di introdurre e di presentare nella maniera più adatta scuderie di stars nuove.

Dalla Warner che aveva avuto battaglia vinta con James Dean, il cui « Giant » è atteso in tutto il mondo, e che spera molto in

FRED ASTAIRE. Ha 56 anni. Incominciò a farsi conoscere nel 1925 in « Lady be Good » in coppia con la sorella Adele; ma il suo successo nacque con « Dancing Lady » del 1933. Ancora oggi è uno dei divi più sicuri per i box-office.

Nella campagna hollywoodiana « Tutto per nuovi volti », la 20th Century Fox ha investito oltre 2.500.000 dollari nel film « Girl on the Red Welvet Swing » affidando il ruolo principale alla giovanissima Joan Collins.

★

STEVE FORREST. Altro candidato al successo, secondo le previsioni e le speranze della Metro. E' fratello di Dana Andrews.

Liberace, Ed Sullivan e Anita Ekberg. Alla Metro che continua la sua politica di affidare parti importanti a nuove e vecchie stelle insieme, e che controlla attentamente il lancio di Steve Forrest, Jarma Lewis e Liliane Montevecchi. Dalla Twentieth che, imposti sugli schermi nomi come Richard Todd e Johnny Ray, si vanta di aver dato con il cinemascope « nuova statura » a Marilyn Monroe, a Edmond Purdom, a Robert Wagner, a Cameron Mitchell e di aver investito oltre 2.500.000 dollari nel film « Girl on the Red Welvet Swing » affidando il ruolo principale al nuovo volto Joan Collins. Alla Columbia che annuncia cose enormi con Dick York e Diana Foster.

In tutta questa corsa alla giovinezza, piena di entusiasmo esuberante, stona un po' l'annuncio dato dalle stesse case, di ripresentare in nuove edizioni film tipo « Il Velo Dipinto », « Il Cigno », « Anna Christie », « La Grande Pioggia », « Questo Nostro Amore » ecc., che ebbero successo di cassetta proprio perchè interpretati da grossi divi del passato. Il pubblico di solito, va a vedere i rifacimenti perchè era rimasto conquistato dalla prima edizione o perchè ne aveva sentito parlare come di capolavori.

Niente di peggio che giocare con la nostalgia o la curiosità del grosso pubblico mettendogli davanti dei nomi e dei titoli. I confronti sono sempre antipatici ed in questo caso si risolvono ancora con un punto a favore dei vecchi più che mai degni di fiducia, anche perchè i ricordi abbelliscono sempre il passato.

Michele Quiriglio

Cinema portoghese, oggi

Senza una legge protettiva il cinema portoghese non esisterebbe; tuttavia la legge protettiva non ha aiutato la produzione artistica. Il cinema s'è incamminato su una strada commerciale lastricata di buone intenzioni, ma priva di soddisfacenti realizzazioni.

La legge protettiva porta il numero 2024 ed è del Febbraio 1948. Con essa veniva creato un fondo del cinema nazionale amministrato dal Segretariato Nazionale delle Informazioni che, assistito da un organo consultivo, avrebbe dovuto decidere sulla opportunità o meno di concedere sussidi alla produzione dei film sottoposti (in progetto) alla commissione stessa. La legge contempla due specie di sussidi: quelli per la produzione di film di cortometraggio (fino a 1800 m.) che coprono totalmente il preventivo presentato (tali sussidi non sono rimborsabili); quelli per la produzione di film veri e propri (superiori a 1800 m.) che coprono anch'essi il bilancio per intero e dei quali non è rimborsabile solo un terzo, mentre i rimanenti due terzi sono dati, come prestito, rimborsabili a termine e con interessi.

Un articolo della legge proibisce sia il doppiaggio di film stranieri in lingua portoghese, sia la produzione di film non nazionali, anche se parlati in portoghese, ad eccezione di quelli prodotti in Brasile o in paesi con regime di reciprocità.

Ma con l'inviolabile legge vigente il cinema portoghese è in letargo. Una delle cause principali della modesta produzione sta nel fatto che, essendovi in Portogallo meno di 400 sale, non vi è possibilità, per il cinema nazionale di vivere con le sole entrate dello sfruttamento interno.

« Forse per il modo di sentire del popolo italiano e per le sue attitudini, credenze e superstizioni tanto vicine a quelle della nostra gente; forse per la tecnica semplice e per l'espressione sincera, sempre a noi gradita, alcuni hanno visto, nel cinema italiano, ciò che avrebbero desiderato vedere in un cinema portoghese ».

D'altro canto il basso livello artistico non consente una esportazione all'estero. Sicchè, un poco per l'infelice indirizzo della produzione e un poco per la meschina e tornacontistica interpretazione della legge protettiva, il cinema portoghese non è uscito mai dalla mediocrità; ci si è dedicati al raggiungimento di facili risultati commerciali o di determinata propaganda. E non ostante la ricchezza e la varietà dei nostri costumi, l'origine dei temi della nostra storia, dei nostri romanzi, dei nostri poeti; non ostante la vita della nostra gente in continua lotta sul mare o nei campi, nelle fabbriche o nelle città, il cinema portoghese ha dimenticato, quasi sempre, la sua funzione artistica, culturale e umana. Ha abbordato vari temi è vero — ma raramente con impegno.

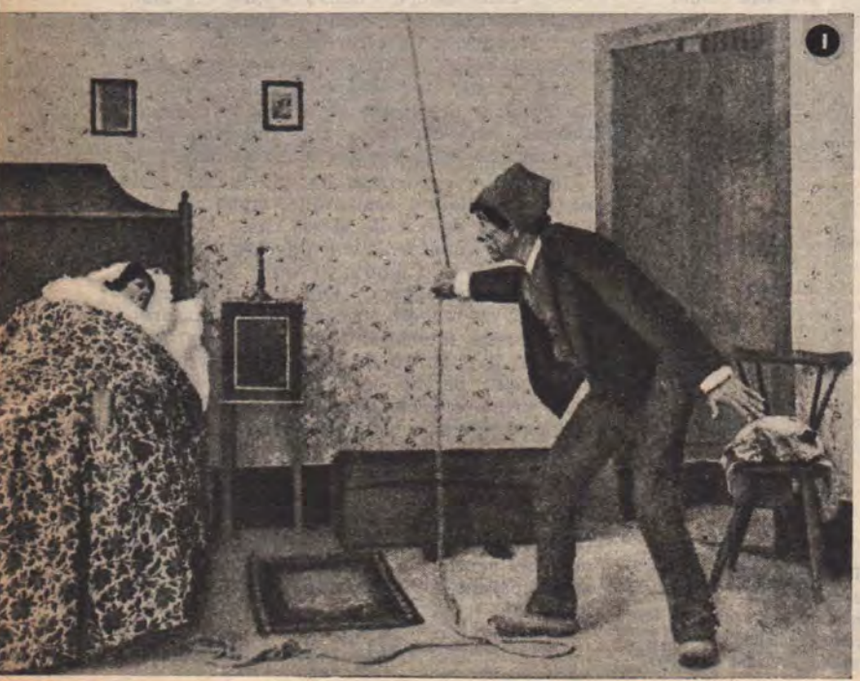
Vi fu un tempo — venticinque anni or sono — un esperimento interessante con l'intento di creare un cinema umano e caratteristico. Questo, in certo qual modo, riuscì con alcuni documentari e con il film « Maria do Mar ».

In seguito avvenne la rivoluzione del sonoro. Lo slancio pieno di promesse del 1930 ebbe origine, in parte, ad opera di privati; tuttavia a quei primi passi non fece seguito lo sviluppo desiderato. Solamente molto più tardi, nel 1938-40, è apparso qualche film a ricordare il cammino perduto o a cercare nuovi punti di partenza.

E' curioso notare che, nel periodo di crisi acuta che attraversiamo (questa è l'opinione arrischiata di alcuni fra i nostri critici responsabili), il sogno di quello che poteva essere il cinema portoghese « peculiare » sia stato realizzato dalla cinematografia italiana del dopoguerra.

Forse per il modo di sentire del popolo italiano e per le sue attitudini, credenze e superstizioni tanto vicine a quelle della nostra gente; forse per la tecnica semplice e per l'espressione sincera, sempre a noi gradita, alcuni hanno visto, nel cinema italiano, ciò che avrebbero desiderato vedere in un cinema portoghese.

Manuel de Oliveira



DATE DEL CINEMA PORTOGHESE

1896 Il fotografo Aurelio da Paz dos Reis realizza i primi documentari in « esterni »: « Feira da Corujeira », « Chegada de un americano a Foz do Douro », « Jogo de Pau », « Fandango ».

1899-1907 Manuel da Costa Veiga, dopo aver girato brevi « shorts » sugli usi e costumi regionali, produce coll'operatore Correia e dirige il primo lungometraggio a soggetto intitolato « Rapto de una actriz ». Gli intenti sono puramente speculativi; perchè l'incasso sia certo la proiezione del film è abbinata ad una rivista teatrale di successo. Carlos Léal e Luz Veloso sono gli interpreti di questa storia a grandi effetti.

1909 Nasce la Portugalia-Film, fondata da Cardoso e da Joao Freire Correia producendo « attualità » (« Il terremoto di Benavente » incontra molto favore all'estero). Incoraggiata dal successo, la Portugalia-Film concentra ogni sforzo in un film; viene chiamato un autore drammatico, Barbosa junior, e gli si affidano stesura e direzione di un lavoro sulla vita di Diogo Alves, un famoso bandito dell'800. « Los Crimes de Diogo Alves » (foto 1) è interpretato dalle stesse « vedettes » del primo film portoghese e fotografato da Correia. Sono evidenti le influenze francesi e italiane.

1910 Julio Costa, proprietario di un cinema di Lisbona (la « Salao Ideal »), costruisce uno studio e realizza, primo film locale di genere storico, « Rainha depois de Morta » (« La regina morta »), sulle vicende dell'eroina Ines de Castro.

1912 L'operatore Correia esce dalla Portugalia-Film e, sfruttando il successo de « Los Crimes de Diogo Alves », gira una nuova versione del film affidando la direzione ad un nuovo « metteur en scène, Joao Tavares.

1917 Con la regia di « Malquemer » entra nel cinema José Leitao de Barros che, dopo una brillante attività di giornalista, pittore, commediografo e scenografo, influenza notevolmente la cinematografia portoghese divenendo uno dei suoi migliori esponenti. A titolo di pura curiosità ricordiamo come il comico Pratas, con il film « Pratas Conquistador », cerca di imitare Chaplin: il tentativo fallisce al suo nuovo nascere.

1918-1923 Si aprono ad Oporto i teatri di posa del complesso « Invicta » dove vengono realizzati i seguenti film: «A Rosa do Adro», « Os Figaldos da Casa Mourisca », « O Destino », « Claudia » (regista George Pallu); « Os Olhos da Ama », « Sereia de Pedra », (regista Roger Lion). Subentrato il sonoro gli stabilimenti portoghesi, anzichè adeguarsi subito alle nuove esigenze tecniche, preferiscono trasferire alcune « troupe » negli studi francesi di Joinville.

1930-1931 Il cinema attraversa un periodo felice: si ispira direttamente ai valori artistici e umani locali. Leitao de Barros dirige « As pupilhas do señor Reitor » e « Maria do Mar » (foto 2), un film apprezzato e che ancora oggi viene citato dai critici. Nel contempo la documentaristica filtra l'indagine attraverso visualizzazioni poetiche; ricordiamo « Douro, faina fluvial » (« Douro, lavoro sul fiume ») di Manuel de Oliveira.

1934 Antonio Lopes Ribeiro (anch'egli proviene dal giornalismo e dalla critica), che si era perfezionato col regista polacco Max Nosseck, realizza « Grado Bravo » in collaborazione col maestro. Ribeiro si occupa inoltre di montaggio, si impratichisce nell'edizione e passa alla produzione.

1938 Si risente, nel montaggio e nell'inquadratura, l'influenza della scuola russa; notiamo a tal proposito una composizione (foto 3) di « Cançao da terra » (« Canzone della terra ») scritto e diretto da Jorge Brum do Canto.

1942 Affiora un fresco realismo ben visibile sopratutto in un film ideato, sceneggiato e diretto da Manuel de Oliveira; si tratta di una storia di bimbi il cui titolo è « Aniki Bobò » (foto 4) e tratto da alcune parole intraducibili che si dicono all'inizio di un gioco infantile.

1943 Il cinema attinge dalla letteratura. Antonio Lopes Ribeiro realizza « Amor de perdiçao » (« Amore di perdizione ») (foto 5) dall'omonimo romanzo dello scrittore portoghese Camilo Caatelo Branco.

CENSURA CHE VAI FOTOGRAMMI CHE NON TROVI

Chi tollera la donna nuda e chi evita la bandiera rossa: ognuno ha un granellino di pepe da togliere al film

I film *grivois et d'un caractère piquant* figurano già nei cataloghi Pathé del 1904, nella speciale serie delle pellicole proibite, racchiuse in allarmanti scatole di color verde al posto di quelle ordinarie in giallo oro. La più antica di queste produzioni è *Flagrant délit d'adultère* dove il commissario scopre una donna nuda, in un gabinetto di toletta. L'effetto realistico finale è garantito dal fatto che l'amante cerca ad ogni costo di accoppare il marito, il quale, a quanto pare, voleva limitarsi ad una semplice constatazione. Comunque, adulterio e constatazione non vanno oltre i 15 metri. Un altro motivo preferito è quello della bagnante che fa da modella ad un pittore, in zazzera e cravatta *La Vallière*. In uno di questi esemplari, la donna appare effettivamente nuda, come poteva essere rilevato dal logorio della pellicola passata, chissà quante volte, al rallentatore. Solo alla fine, il pittore riesce a gabbare l'agente, dipingendo le righe di un costume da bagno sul corpo della compiacente modella. come nelle vignette della *Vie Parisienne*. I film *grivois* hanno però una corta vita perchè l'anno appresso interviene il Prefetto di Parigi, il quale dà ordine di scaraventarli tutti in fondo alla Senna. Questo, forse, è il primo intervento ufficiale della censura, che ricordi la storia del cinema francese.

Ma il genere non scompare del tutto, anzi il suo repertorio costituisce un numero di attrazione per le *maisons closes*, uno speciale aperitivo per la clientela di lusso. La Casa specializzata è la *Chrysis*, dal cui catalogo stralcio i titoli più presentabili: — *Vita dell'harem* (m. 400) — *Amiche di collegio* (m. 360) — *Giornale di una cocotte* (m. 300). Quanto al livello morale di siffatta editoria, basta pensare che in una di queste produzioni figura anche la moglie del regista. Tutto ciò ricorda ingenuamente il tormentato erotismo del marchese di Sade e le sue invenzioni voluttuose, moltiplicate dalla rabbia. Pure tutta questa immonda gelatina del cinema proibito era sotto il segno della più curiosa ingenuità e del più indecente candore. Uomini e donne, i primi in colletto alto, le seconde in vistose combinazioni, appaiono soprattutto goffi e impacciati. Certo, non hanno l'aria di divertirsi molto. A Napoli, queste pellicole venivano presentate, dopo la mezzanotte, in un cinema di Piazza Municipio. Il pubblico dei buongustai pagava 5 lire invece dei 20 centesimi della tariffa normale. E l'entrata era dalla uscita, dopo un poco che erano terminate le proiezioni ordinarie. Un altro intervento del Prefetto mise fine a questi spettacoli, qualche giorno prima del Natale 1907 — uno dei pochi Natali di neve, a Napoli — come ricorda l'amico che questa sera mi fa le sue confidenze, del tempo della bella epoca.

In America invece la censura è un fatto che riguarda la Pubblica Amministrazione assai meno che non si creda. In fondo, scrive il filosofo Bertrand Russell, l'anglosassone accetta naturalmente tutte le molteplici inibizioni, delle quali è stato oggetto, fin dall'infanzia. Così il cinema statunitense ha sentito presto il bisogno di autoregolarsi da sè, pur tenendo sempre presente gl'interessi del *box-office*. L'uomo che in America ha presieduto per lunghi anni a questo bisogno, con quel misto di sacerdozio e di negozio che è proprio della mentalità *yankee*, è stato *William Hays*, autore del celebre codice, che ancora porta il suo nome.

Spigolando tra i suoi articoli noi troviamo ogni genere di prescrizioni, da quelle che riguardano l'uso delle armi da fuoco, che deve essere ridotto all'essenziale e di cui è preferito l'impiego nei film di guerra dove i massacri sono sempre *magnifici* ed in *grande stile* a quelle che inibiscono le scene di tortura di animali, le quali sono ammesse solo quando questi animali sono degli uomini ed i film, dei film di *gangster*. Ma le prescrizioni più tassative sono quelle che riguardano il lato erotico di tutto l'affare. Così è proibito l'impiego tendenzioso delle camere da letto, la cui apparizione deve essere regolata dal buon gusto e dalla delicatezza, come se il letto non fosse il palco dove l'umanità fabbrica l'umanità, ma il luogo ove le coppie si stendono per sgranocchiare noccioline o compiere innocenti esercizi sportivi. Nel suo impareggiabile libro: *Viaggio a Purilia* lo scrittore Elmer Rice racconta, in proposito, una sua fantastica escursione, in un mondo extra-planetario, retto solo dalle convenzioni che governano quello di celluloide hollywoodiano. Qui il fatto che una ragazza divenendo madre possa perdere lo stato di natura è uno scandalo che il codice è ben lungi dall'ammettere, onde la vita a *Purilia* procede da una sorgente ignorata, che non è certo l'unione sessuale. Bisogna allora formulare l'ipotesi che la cerimonia nuziale possegga sullo schermo dei principii genetici ed ormonici adatti a far nascere dei bambini, e che in certe circostanze l'esecuzione della marcia nuziale basti a sostituire anche la funzione procreatrice. Conseguentemente lo stato di Pennsylvania ha di recente negato il visto ad un film televisivo della durata di minuti 30, dove un uomo abbraccia tredici volte una donna: il che rappresenta un bacio ogni due minuti e cioè una discreta fatica di Ercole, almeno per il protagonista maschio.

Cinque rarissimi fotogrammi tratti dal film « grivois » tedesco « Notti viennesi » (edizione Venus-Film, 1908).

Il letto deve servire per riposare o magari, ben molleggiato, per dare la possibilità ai vari Fred Astaire di ballarci sopra. Così questi due protagonisti di « The Prodigal » dovrebbero stare in piedi.

Quando venne presentato a Parigi il film *Moulin Rouge*, girato negli studi di Londra, i francesi osservarono come gl'inglesi usassero sempre la lingua francese, tutte le volte che si trattasse di dire o di fare delle sudicerie.

« Infatti — aveva sentenziato ai suoi tempi Kipling — il vero scrigno dell'orgoglio britannico è la cattedrale di Westminster la quale ci consente di dire in faccia al mondo: noi siamo veramente degli inglesi. Il resto — potrà essere francese o birmano — non cesserà mai abbastanza di non riguardarci ». In base a quest'ordine di ragioni i fatti illeciti non devono mai verificarsi sul suolo inglese, per ottenere il visto della censura britannica. Per lo meno occorre giungere a degli accomodamenti. Così nel *Tra-*

Quasi in tutti i paesi, ed anche in Italia, è proibita l'esibizione di nudo in pubblici spettacoli. Nel girare un film la produzione si preoccupa di queste proibizioni ma, ovviamente, non dimentica di girare scene per quei paesi dove il nudo è ammesso. Ecco come Augusto Genina, in « Frou-frou », ha risolto il problema. Le tre ballerine a destra ed a sinistra hanno, a differenza delle altre, il seno scoperto. Quando si girerà per i paesi del « proibizionismo sessuale » il trovarobe accorrerà con i reggipetti per salvare la morale.

ditore di Ford — la cui azione si svolge in Irlanda — la presentazione di una casa di tolleranza venne autorizzata a patto che le pensionanti portassero il cappello, come delle signore per bene, che fossero in visita, di modo che, se Candido avesse assistito alla proiezione, sarebbe stato in grado di riferire che in Irlanda, verso il 1922, le signore per bene si facevano visita nelle case di tolleranza.

Georges Altman ci dà particolari curiosi e piccanti sulle altre censure. In Isvizzera, le autorità cantonali si premurano, sempre che si proiettino pellicole russe, di eliminare la bandiera rossa. In Polonia, un articolo del regolamento di censura decreta che è proibito riesumare dei morti; mentre l'Olanda è particolarmente sensibile alle scollature delle donne, specie se in cinemascope. Quanto alla censura spagnuola essa si ritenne in dovere di sopprimere dalla *Carmen* di Rita Hamb la battuta di quel bello spirito il quale asserisce nella piazza di Siviglia che uno spagnuolo fa un mendicante, due spagnuoli una corrida e tre spagnuoli una rivoluzione. Per ciò che riguarda la censura tedesca la storia più curiosa, è quella del film *Rommel* (« La volpe del deserto »), (regìa di Hathaway) girato dagli americani col precipuo gusto di far fare una cattiva figura ai cugini inglesi. Quanto a Rommel, egli veniva definito per la circostanza *il generale di celluloide*, e cioè come l'eroe della riconquista tedesca ai mercati hollywoodiani, mercè l'esaltazione di un grande capo militare germanico. Le ultime notizie ci informano invece che la censura tedesca, in una discussione alla quale hanno partecipato tutti i rappresentanti della Germania occidentale, si è decisa a condannare il film come nocivo al prestigio dell'Armata nazionale, avendo l'aria di presentare Rommel come un'eccezione, sul falso presupposto che intorno al 1940 tutti i comandanti dell'esercito dovessero essere per forza dei convinti zelatori di Hitler!

Nella Russia degli Zar, si diceva che l'uomo è composto di tre elementi: corpo anima e passaporto. Ma in fatto di complessità ed onerosità della sua burocrazia occorre riconoscere, secondo osserva di recente un giurista, che l'antico Stato non poteva essere peggiore delle moderne democrazie. In Russia la censura regionale ha poco lavoro, perchè esiste quella preventiva, per cui lo scenario va prima sottoposto al Comitato Centrale del repertorio il quale agisce come direzione artistica e come revisione politica. Quando il film è terminato esso viene di nuovo esaminato dai cine-club e dai giornalisti specializzati, per poi ritornare al suddetto Comitato. Il risultato veramente mortificante — rilevabile attraverso le visioni di un grande film di un grande regista: *Il ritorno di Vassili Bortnikov* di Pudovkin — è che le belle ragazze sovietiche preferiscono in ogni occasione i trattori agricoli ai loro baldi fidanzati. Quanto ai baci d'amore essi devono ritenersi un fatto abbastanza nuovo in tutta l'arte sovietica, se è vero che solo di recente in una novella di Ilya Ehrenburg, Lena e Korotieev si scambiano *il primo vero bacio d'amore della letteratura socialista*, con tutti i sacrosanti visti della censura statale. Invece il cinema italiano ci appare piuttosto dominato dal famoso complesso freudiano del ragazzo di anni 13. Dal clima fascista della caserma siamo, cioè, passati a quello dell'educandato, secondo rileva pertinentemente il critico Ermanno Contini. Con tutto ciò — aggiunge ragionevolmente lo scrittore — noi non siamo contrari alla censura purchè contenuta in giusti limiti: esigiamo però che non abbia illimitati poteri, che non sia manovrata da partiti e tendenze ideologiche, e che non subisca le conseguenze delle vicende politiche e degli avvicendamenti degli uomini di governo.

Roberto Paolella

La famosa donna nuda sulla spiaggia in « A propos de Nice » di Jean Vigo (1924). Il passaggio è stato censurato dal Prefetto di Rouen nel 1928.

VITTORIO SALA: GIORNO E NOTTE FRA «DONNE SOLE»

Vittorio Sala spiega una scena ad Ettore Manni e Luciana Angiolillo. Manni interpreta la parte del giornalista. Vittorio Sala è nato a Palermo nel 1918. Laureato in legge, giornalista, critico cinematografico. Ha realizzato i seguenti documentari: « D. V. 133 », « Intermezzo veneziano », « Serenità lagunare », « Notturno » (premiato alla XI Mostra di Venezia, a Punta d'Este, e con il « Nastro d'argento » 1951), « La gondola », « A Piazza Navona », « Immagini e colore », « La luce negli impressionisti ». Ha girato in cinemascope: « Città del Cinema », « Nebbia a Venezia », « Tempo di tonni ».

Diciannove anni fa Vittorio Sala era soltanto un diciottenne felice d'aver ottenuto la maturità classica dai professori, la Balilla-spyder dal padre e il permesso materno di compiervi una scorazzata da Palermo alla Costa Azzurra. Poi la Balilla finì chissà dove; col passare del tempo, si sa, le macchine retrocedono e i diciottenni avanzano. Sala diventò avvocato, giornalista, "Nastro d'Argento" per il documentario e comprò un'automobile più moderna.

Fu pensando a "Donne sole" che si ricordò dello studente siciliano in vacanza-premio a Montecarlo al volante della "Coppa d'oro" e nacque così — quasi autobiografico — il personaggio di Turi. Perciò Vittorio Sala, se pur non dice "la storia di un uomo comincia cent'anni prima della sua nascita", riconosce che quella del "suo" film comincia proprio dalla "due posti" dei diciott'anni. Ecco perché davanti al teatro n. 1 di Cinecittà parcheggia ora un commovente trabiccolo con le ruote a raggi, la capottina di tela e una lustra vernice giallo-canarino che se ne sta basso basso accanto a due imponenti fuoriserie: è la macchina di Turi, personaggio anch'essa come personaggi sono i giocattoloni supergommati del "principe" e del "produttore", mentre il quarto uomo del film, il "giornalista", va, invece, a piedi. Quattro uomini e tre macchine: questo il mondo di sogni e di disillusioni di Luisa, Mara, Nice, Franca, le quattro indossatrici, le "Donne sole". In un'epoca di "Amiche", "Sedicenni", "Diciottenni" e "Ragazze d'oggi", tutte che pensano a "Come sposare un milionario", ci sarebbe da chiedersi perché Vittorio Sala, debuttando come regista di lungometraggio, abbia scelto una storia di donne, di indossatrici, e si sia interessato al problema della loro solitudine. Seguendo il suo lavoro abbiamo capito di essere lontani dalla trametta che serve di scusa al mettere assieme fotogrammi di belle donne, come di essere ugualmente distanti dalle racchiuse e fragili "Solitarie" di Ada Negri.

Il regista ha trovato nel motivo della solitudine femminile la possibilità di osservare la nostra società, gli uomini che la compongono, le azioni che compiono; ha scelto le indossatrici in quanto rappresentanti di un certo tipo di giovani che, più delle altre, fanno della propria indipendenza un ponte sospeso tra le origini spesso piccolo borghesi e la speranza di una "sistemazione". Quale sia il punto d'arrivo, sta ad ognuna di loro decidere.

Celebrità, villa, pellicce, gioielli riesce ad avere Mara (Gianna Maria Canale), la ragazza che diventa « diva » fra le braccia del vecchio produttore. Anche lei prova una grande amarezza: ricca e famosa non è altro che una donna sola.

La sera il viso di Nice (Luciana Angiolillo) è sfiorito, opaco di tristezza. Il tempo è passato: i sogni sono caduti, le delusioni non bruciano più. « Nice ha raggiunto la pace dei sensi — dice Sala — e tutto il suo mondo è in una casa vuota dove i gattini giocano nel salotto ». Abbiamo chiesto a Luciana Angiolillo le sue opinioni personali sul personaggio di Nice. « E' il più accorato e il più umano » ci ha risposto. Luciana Angiolillo, la migliore indossatrice italiana, è proprietaria di una casa di mode a Roma.

Mara, pur di diventare "stella" del cinema, non esita a vendersi al vecchio produttore. Luisa aspira al titolo di principessa, ma l'amore che il nobile le propone si chiama solamente orgia; tuttavia la sua ambizione le impedisce di adattarsi allo stipendio del giornalista. Nice, reduce da un turbinoso passato, si richiude in se stessa e vive soltanto per i gattini che giocano nel salotto. E Franca, la più semplice, sposa Turi, anche se è soltanto uno studente, anche se la sua macchina è una carretta fuori moda.

Ma Franca è l'eccezione, le altre sono la regola: percorrono il ponte della solitudine fino a restarne prigioniere per sempre. Di chi la colpa? Del modernismo, delle ambizioni sbagliate, dell'emancipazione? Le sciolte riprese della "Mitchell" di Sala paion frugare fra queste domande perché "Donne sole" è, principalmente, un'indagine. "Ogni film è un documento" si potrebbe d'altronde ripetere,

Luisa (Eleonora Rossi Drago) insegue l'ambizione e perde l'uomo che ama. La Rossi Drago si è molto impegnata; alternava il « set » di Sala con le prove in palcoscenico per « Zio Vanja » di Visconti.

Mara (Gianna Maria Canale) raggiunge il suo sogno: girare « La figlia della steppa » finanziato dall'amante produttore.

Mara (Gianna Maria Canale) fra il regista servo (Vittorio Vaser) e il produttore padrone (Giorgio Gandos) sta per fare il suo « debutto » nel cinema. Sala ha caratterizzato l'ambiente cinematografico con umorismo ed ironia.

Franca e Turi (Antigone Costanda e Ignazio Leone) gli unici sposi di « Donne sole ». Franca non ha eccessive ambizioni; mangia cioccolatini e non si preoccupa della linea. Turi è giovane, buono: saranno felici. Antigone Costanda, è nata ad Alessandria d'Egitto nel 1934; l'anno scorso venne eletta « Miss Mondo ». Ignazio Leone, laureando in medicina, ha lavorato in « Casanova », « Un americano a Roma », « Amici per la pelle » e « Il cortile ». Ammira molto Sala ed è contento di lavorare nella sua « troupe ».

ma Sala aggiungerebbe che perché il documento sia valido occorrono i bolli. Non basta rappresentare; bisogna usare il timbro: e, a seconda dei casi, maneggiare la "marca" rovente per i bestioni o il "caratore" per i preziosi. Non si può, infatti, scavare nel "costume" senza la vivace punta della polemica. Per questo il racconto del regista è obbiettivo e, insieme, rivolto a competere con quanti, spinti dalla piagnoneria o dalla falsa bontà, vogliono l'inchiesta scritta in bianco e nero e raccontata da visi pallidi, patiti, da creature scavate dal Veronal, dalle Mantellate e dai figli illegittimi.

"Donne sole" si apre intenzionalmente con un primo piano di telefono bianco e prosegue col profondere un accurato Ferraniacolor in cui riluce il brillio dei lampadari delle sale da gioco di Montecarlo, in cui arcobalenano 40 toilettes di Dior e di Fath che il regista ha scelto fra 200 abiti della casa di mode "Senes".

Niente "fattacci", nessun vagito, non un camice bianco di ostetrico. Al regista bastano le sottili ed ironiche notazioni per caratterizzare ambienti che vanno dagli "studi" ai campi da "polo", dal casinò alle sfilate di modelli. Non si tratta di preferire il lusso e la borghesia alla desolazione della povera gente. Le ragazze di Sala vengono proprio dal popolo; sono attirate dalla fredda luce dei gioielli: un tempo si sarebbero "bruciate le ali", oggi si raggelano di solitudine.

Abbiamo seguito molte fasi della lavorazione del film: potremmo lodare Vittorio Sala e la sua opera, ma — secondo il nostro costume — non anticiperemo giudizi. Tuttavia alcune cose meritano di essere ricordate. Anzitutto i due anni spesi per convincere chi non voleva sentir dire "ho un soggetto", ma soltanto "ho un film per la Loren" oppure "propongo la partecipazione di Sordi". Gli stessi attuali distributori accettarono a malincuore perché definivano il film "un perdente"; adesso hanno visto il materiale girato e, cambiata idea, si sono lasciati strappare il giudizio "è un buon piazzato!".

Da tre mesi Sala sta dedicando un'appassionata attività al suo film; con Adriano Baracco e Alessandro Continenza aveva preparato una sceneggiatura tecnica molto minuziosa, ma personaggi e situazioni gli si sono sviluppate sul "set". "Sono loro — ci dice indicando gli attori — che con la loro voce, con i loro volti, ci ispirano e ci inducono a creare soluzioni non previste a tavolino".

Stando accanto a lui è difficile scindere le dichiarazioni al giornalista dalle confidenze all'amico, o le spiegazioni che ti fornisce da quelle che impartisce ai tecnici e agli attori. Il suo entusiasmo, il suo slancio di partecipazione al film non gli permettono il minimo distacco dal lavoro. E' davvero il caso di dire: Vittorio Sala: giorno e notte fra "Donne sole".

Franco Moccagatta

I DOCUMENTARI

I "FALSI" SUBACQUEI E GLI ITINERARI TURISTICI

Ogni qual volta ci accade di visionare un documentario di Aldo de Bassan concludiamo l'incontro, presso a poco, sempre con le stesse impressioni. Così per questo ultimo « LA SCOGLIERA » (1) fotografato naturalmente a colori e dedicato alla vita di uno scoglio. E' ovvio che si parla delle forme di vita che fervono nelle anfrattuosità della roccia e delle impensabili lotte che strani animali e vegetali impegnano sotto il pelo dell'acqua.

L'interesse per simili racconti pseudoscientifici è evidente ed il consenso del grosso pubblico, che sottolinea con significative approvazioni l'operato di de Bassan sta ad indicare che la via seguita è sicuramente degna d'attenzione. Purtroppo però, e qui sta il punto dolente che ritorna ogni volta, il pubblico grosso è portato verso un giudizio favorevole per motivi che, almeno a nostro vedere esulano alquanto dalle specifiche qualità dell'opera visionata. Anzi tutto perchè è risaputo che gli spettatori si mostrano per una notevole percentuale insofferenti verso il documentario e lo accettano solamente quando questo si impegna in qualcosa di insolito o quanto meno di suggestivo. In secondo luogo perchè i bei colori e ancor più le riprese subacque si accaparrano un'adesione immediata.

I documentari di de Bassan puntano proprio su questi tre fattori: divulgazione scientifica, colore quasi irreale e riprese nel liquido elemento. Ma il grosso equivoco che è alla base sfugge quasi sempre al pubblico: cioè gli spettatori non s'accorgono che quanto il regista racconta loro non è già frutto di accurate ricerche « in loco », bensì mistificazione d'acquario. Si guardi appunto questo « La scogliera ». Non appena la macchina da presa scende sotto il pelo dell'acqua il tono del film muta all'istante di registro. I colori suonano falsi, il racconto si piega a bella a posta ad esigenze spettacolari che colla scienza ben poco hanno a che spartire. Sembra di assistere ad uno di quei film che, ad onta degli esterni, puzzano lontano un miglio del chiuso del teatro di posa. Quasi si arriva a pensare che la stessa acqua e gli animali che in essa vivono siano artefatti. V'è una insincerità, un « falso », che costringono necessariamente a dare un giudizio negativo, pur se la tecnica è accurata e la stesura corretta.

Se per una volta, almeno, Aldo de Bassan portasse sinceramente la sua macchina tra gli abissi marini e lasciasse da parte certe suggestioni spettacolari mirando, invece, ad una maggior autenticità, noi siamo convinti che questo regista potrebbe darci cose egregie e che il pubblico, pur privato di quei tali « effetti » che tanto gli aggradono, mostrerebbe egualmente interesse per una materia che, già di per se stessa offre infiniti motivi di curiosità e di attrattiva.

A proposito di insincerità e di falso vale che si dicano due parole per « LA NAJA » di Gian Paolo Callegari (2). Il nome del regista, affermato autore teatrale e sceneggiatore piuttosto attivo, significava in partenza una certa sicurezza ed autorità. Il Callegari invece, raccontando la consueta storia della recluta meridionale, inesperta e poco provveduta, che si incontra per la prima volta con la vita di una grande città e che da quest'incontro trae utili esperienze per il suo domani civile, si è lasciato prendere la mano da una rettorica decisamente grossolana. Lo spunto per un raccontino vivace, intelligente e di garbata analisi critica, certo non mancava. V'era, a portata di mano, l'occasione per una di quelle indagini di costume che hanno voluto il successo di certo cinema italiano piacevole e di buone maniere. Pensiamo ad esempio, pur se i motivi diversificano in parte, a quel « Soldati in città » di Valerio Zurlini che è certamente tra i più riusciti bozzetti di vita italiana che sian stati schizzati dai nostri documentaristi.

Un ragazzo di vent'anni, sbalzato dalla sua casa, dalla sua gente, dal suo paese, ed immesso in una comunità totalmente diversa non può, evidentemente, suggerire solo le banali annotazioni che Callegari ha riportato nel suo racconto. e non si dica di quel finale che, a tutti i costi, vuol mostrare l'utilità pratica della « naja ». Tra le tante occasioni il regista ha preferito certo la più sciatta ed i risultati l'hanno largamente confermato.

Un 'altra occasione perduta è quella che si era offerta a Cesare Pesce regista di « BAMBINI TRA LE PAGINE » (3). Si trattava di svolgere una inchiesta informativa, e non critica, sulla letteratura per ragazzi. Quali sono stati i primi autori di successo; quali linee ha seguito la evoluzione del libro per ragazzi; quali argomenti hanno via via interessato, e così di seguito. Il regista ignorando totalmente uno spunto così interessante, si è limitato invece a far scorrere sotto l'occhio colorato (operatore in ferr.color Giuseppe Bellelli) della macchina da presa le illustrazioni, le copertine, le rilegature dei libri di maggior successo. Una anonima sfilata dunque, che non ha dalla sua nè l'originalità di ripresa, nè tanto meno la curiosità e l'interesse per talune edizioni ormai lontane nel nostro ricordo. Tra le tante pagine non abbiamo notato neppure un fascicolo delle settimanali avventure di Buffalo Bill o le illustrazioni di Antonio Rubino, una tra i primi artisti chiamati dall'Editore Armanico e dar vita alle pagine del Salgari. Eppure han segnato il gusto di un'epoca! Già che stiamo parlando di stampa diciamo di « LE RAGAZZE DELLA COPERTINA » diretto da Alberto de Martino (4) e fotografato in ferrcolor da Giuseppe Rotunno. Il film vorrebbe raccontare di quelle « mannequins », volanti o meno, alle quali è affidato il difficile compito di propagandare la moda italiana sulle settimanali copertine delle riviste « di moda e varietà ». Abbiamo usato il condizionale proprio perchè

Del cinema commerciale e di quello cosidetto popolare

Alcuni articoli pubblicati da « Cinema » (nn. 133 - 135 - 144 - 152) sui film qualitativamente minori (detti anche di categoria B o popolari) hanno opportunamente attirato l'attenzione sopra un vasto e, sotto un determinato profilo, importante settore della produzione cinematografica nazionale: settore generalmente considerato immeritevole di un'indagine critica approfondita.

Il fatto che cotesti film siano di scarso o nessun rilievo dal punto di vista artistico e culturale non giustifica, a parer nostro, che si stenda su di essi la cortina del silenzio o che vengano liquidati in poche righe di giudizio negativo o infine stroncati con facile sarcasmo. Cerchiamo di chiarire le ragioni di questo assunto.

In Italia, la produzione di film qualitativamente minori (dalle commediole di ambiente borghese ai drammoni pseudo-popolari, dai film di cappa e spada alle farse dozzinali, dalle canzoni sceneggiate ai film della serie napoletana, ecc.) non solo è sempre stata cospicua, ma ha assunto in questo secondo dopoguerra proporzioni così rilevanti — e gli annuali bilanci e classifiche degli incassi parlano chiaro in proposito — da imporsi all'attenta considerazione di quanti si occupano del cinema come fatto di costume e documento di una società. Il cinema, sotto questo profilo, costituisce una testimonianza attendibile — anche se indiretta e incompleta — della condizione spirituale, materiale e culturale di quelle moltitudini che vivono al di fuori o ai margini dell'esigua categoria degli uomini di cultura, il cui numero non corrisponde necessariamente a quello dei laureati e diplomati.

Personalità della cultura, critici di professione e cultori di studi filmologici concentrano, di regola, la loro attenzione su quei film che hanno o presumono di avere un qualche rilievo artistico o culturale, trascurando quella vasta produzione minore che, solitamente ignorata dal pubblico delle prime visioni, viene presentata direttamente e senza clamore pubblicitario nelle sale di seconda visione e in quelle di periferia, dove il prezzo del biglietto oscilla fra le sessanta e le centocinquanta lire. Anzi, la maggior parte di cotesti film, destinati in partenza al pubblico « grosso » (leggasi grossolano o popolare o di bocca buona), vengono distribuiti esclusivamente in provincia e costituiscono pane quotidiano per gli spettatori dei medi e piccoli centri, dove i film di più elevato livello fanno rare e fugaci apparizioni. Infine, nei paesi e nei più remoti villaggi rurali, dove le proiezioni hanno luogo tre, due ed anche una sola volta per settimana, si somministrano a quegli umili spettatori esclusivamente i film nazionali di categoria B e i fondi di magazzino della produzione estera, in prevalenza western americani e melodrammi francesi dello stesso stampo di quelli italiani.

Astenendoci, per il momento, dall'entrare nel merito di una più vasta discussione intorno alle cause e agli effetti di cotesta situazione del mercato di consumo in Italia, dobbiamo tuttavia sottolineare che la discriminazione qualitativa in atto nel ciclo produzione-distribuzione rappresenta un fenomeno che, per la sua massiccia consistenza, s'impone non solo all'attenzione degli studiosi di cose cinematografiche, ma dovrebbe interessare sociologi ed uomini di Stato. Una realtà che riguarda milioni e milioni di spettatori (leggi: cittadini), cioè la stragrande maggioranza della gente che va al cinema, non può essere nè ignorata nè sottovalutata e dagli specialisti di cose cinematografiche e dagli uomini responsabili della classe dirigente. Per convalidare questa nostra affermazione e per dimostrare che non si vuole dar corpo alle ombre basterebbe riflettere con mente serena sulla realtà che si cela nelle pieghe delle statistiche ufficiali. Nel 1954 sono stati prodotti 150 film a lungometraggio: quanti di essi si possono tranquillamente classificare « qualitativamente minori » e quanti sono stati confezionati ad hoc per quel certo pubblico... popolare, provinciale, strapaesano che, in cifre, rappresenta la maggioranza assoluta degli spettatori italiani? Nello stesso anno, 800 milioni di spettatori paganti hanno frequentato le sale cinematografiche: quanti di essi appartengono al predetto pubblico popolare ecc.? Siamo certi che un'analisi approfondita di queste cifre e una paziente ricerca sulla composizione sociale e sulle preferenze degli spettatori italiani darebbero la misura delle proporzioni quantitative e della rilevanza etico-sociale dei fenomeni legati alla produzione cinematografica ultra-commerciale e pseudo-popolare: cifre e situazioni che nulla o quasi hanno da spartire con l'arte e la cultura, mentre acquistano peso e significato qualora vengano considerate come fatto di costume, testimonianze di una società e di una condizione umana.

Sorge spontaneo, a questo punto, il confronto fra cinema e letteratura: la filmografia commerciale e pseudo-popolare costituisce l'equivalente cinematografico di quel sottobosco letterario che va dal « giallo » ferroviario ai romanzi d'appendice, dalle multiformi pubblicazioni a fumetti ai romanzetti mensili formato tascabile. Il cinema vi aggiunge di suo la capillarità della diffusione, in quanto anche i moltissimi (fra questi gli analfabeti) che non leggono nulla di nulla vanno talvolta al cinema a degustare le lacrimevoli vicende di Amedeo Nazzari e della Sanson o la dubbia comicità di un Totò minore (non quello di « Guardie e Ladri » o « Siamo uomini o caporali ») o le assurde avventure degli eroi di certo western americano.

Dalle colonne dei quotidiani e dei periodici cinematografici, nei convegni e nei dibattiti sul cinema, ovunque alla parola « crisi » non si attribuisce una risonanza esclusivamente economica, si levano sempre più frequenti e documentati i lamenti per l'innegabile decadenza qualitativa del cinema italiano: alle molte cose scritte o dette sull'argomento ci sia concesso aggiungere qualche considerazione. Posto che i fattori che condizionano l'esistenza del cinema come fenomeno sociale (fatto pubblico e non soltanto privato) e il rapporto quasi sempre contraddittorio fra l'arte e le istanze di ordine economico sono due — coloro che il cinema lo fanno e coloro che, per così dire, lo consumano —, non ci sembra possibile dibattere la crisi qualitativa della produzione senza impostare nello stesso tempo il problema del pubblico. Alle numerose e spesso discutibili ragioni che da varie parti si adducono per spiegare la crisi qualitativa del cinema italiano — ragioni che attengono prevalentemente alla fase produttiva — bisogna aggiungerne una che tutte le precede perché condiziona, in termini economici, il rapporto produzione-consumo: il sostanziale disinteresse del più vasto pubblico per i valori artistici e culturali del cinema. Questa dura realtà, comune a tutte le forme d'arte, assume massiccia evidenza nel caso del cinema e ciò per ovvie ragioni; ma costatare una « dura realtà » non significa eo ipso affermarne la fatale ineluttabilità: un editoriale della cessata « Rassegna del film » (n. 22) asseriva giustamente che quella realtà comporta « il più vasto problema di una politica della cultura » e la necessità pregiudiziale di una diretta e approfondita conoscenza — potremmo dire, con termine statistico, rilevazione — del gusto (sia pure del mal gusto) e degli orientamenti del pubblico quale esso è. Una simile indagine (che i produttori e mercanti di film conducono abitualmente in vista del loro tornaconto) costituisce la premessa di un'efficace politica della cultura nel settore cinematografico, la base di partenza per un'azione intesa, non già ad assecondare il mal gusto imperante e frutto di una precisa condizione di non-cultura, ma ad elevare il livello del gusto agendo con i mezzi più adatti nel quadro generale del progresso civile.

L'esame critico dei film scopertamente commerciali, con particolare riguardo a quelli cosiddetti popolari, può suggerire utili orientamenti sul rapporto produzione-consumo. L'analisi di questo rapporto condotta negli stessi luoghi dove si istituisce, cioè nelle sale di proiezione a prezzi popolari, può fornire all'osservatore innumerevoli elementi di ordine psicologico, sociologico ed effettivo per comprendere le ragioni di certi strabilianti successi commerciali di film, che la critica considera irrilevanti sotto il profilo artistico e culturale. L'attento osservatore cercherà, per esempio, di capire perchè mai « Ladri di biciclette » ha incassato in Italia circa 250 milioni a tutto il 1953 contro i 520 totalizzati alla stessa data da « Il ladro di Venezia »; e gli esempi si potrebbero moltiplicare indefinitamente.

Alla luce delle precedenti considerazioni, proponiamo a « Cinema » di studiare le iniziative più idonee intese a raccogliere e coordinare elementi e dati sempre più numerosi intorno ai gusti e agli orientamenti del più vasto pubblico, con particolare riferimento agli spettatori delle sale di terza ed ultima visione ed al multiforme pubblico della provincia minore; ad analizzare per quanto possibile i motivi del successo commerciale di

---

di quelle intenzioni, nei risultati, non v'è ombra alcuna e perchè riteniamo che, almeno in partenza, l'autore volesse far qualcosa di più meritevole di quanto ha fatto. Pur prescindendo dalla voce monotona ed inutilmente spiritosa di Corrado, ormai insostituibile « speaker » mondano, il film non mostra un solo aspetto originale. Son tutte cose sapute e più, stese in maniera anonima e sempre convenzionali. Non val neppure che si citino documenti più autorevoli sullo stesso argomento (« Le fidanzate di carta », a proposito delle pin-up, per fare un esempio), chè il raffronto non ha ragion d'essere.

Ad impegni strettamente turistici e dichiaratamente propagandistici appartiene « CUNEO, PROVINCIA GRANDA » diretto e fotografato in ferrcolor da Edmondo Albertini. (5) Una fattura decorosa ed un certo gusto nel taglio e nella ripresa degli aspetti più tipici della regione e dei suoi monumenti più insigni, son gli unici dati positivi di questa « guida » cinematografica. Della sua utilità, meglio di noi, potranno dire gli interessati se, al termine della prossima stagione, rileveranno una percenuale in aumento di villeggianti nella « provincia granda ».

Claudio Bertieri

A titolo informativo annotiamo per il lettore l'abbinamento dei documentari esaminati:

(1) « Anonima delitti »
(2) « Racconti Romani »
(3) « La strada dell'eternità »
(4) « Annibale e la vestale »
(5) « All'ombra del patibolo »

un film scadente o addirittura nullo e del fallimento o quasi di un film buono o almeno impegnato; a cogliere, attraverso queste indagini, motivi ed aspetti salienti del costume nazionale italiano. Una ricerca di questa natura, vòlta a registrare e analizzare le reazioni dello spettatore criticamente sprovveduto, non va condotta evidentemente con spirito paternalistico, con la sufficiente ironia della raggiunta saggezza: lo scopo, come si è detto, è anzi tutto di comprendere *(non di condannare e deridere) l'atteggiamento dello spettatore comune, ponendosi per quanto possibile dal suo angolo visuale e al livello della sua sensibilità.*

Al migliore successo di una siffatta iniziativa potrebbero collaborare efficacemente i corrispondenti dalla provincia e i lettori tutti sia inviando segnalazioni e suggerimenti sia narrando esperienze proprie ed altrui.

Allo scettico di turno che non mancherà di chiedersi e di chiedere « cui prodest? » basterà rispondere che un'inchiesta del genere si propone semplicemente di procurare — in armonia con altre e diverse iniziative — un qualche contributo al miglioramento del livello medio del gusto affinché, nel settore cinematografico, l'antica massima commerciale (il cliente ha sempre ragione) acquisti un'efficacia sempre più differente da quella attuale: quanto più il cliente (lo spettatore) diverrà esigente, cioè si educherà ad un gusto superiore, tanto più il fabbricante (il produttore) dovrà migliorare il prodotto, pena un minor guadagno o il fallimento.

Carlo Sannita

Mary Murphy in « Il demone dell'isola » (« Hell's Island ») di Phil Karlson.

BIBLIOTECA

JOHN HOWARD LAWSON: Il film nella battaglia delle idee (Feltrinelli, Milano, L. 450, pagg. 318).

L'opera del Lawson apparve negli Stati Uniti nel 1953 e compare tradotta in italiano con ben due anni di ritardo. Parte della sua immediatezza polemica ne risulta quindi svuotata d'attualità, ed assai di frequente i temi considerati risultano superati dal successivo corso degli avvenimenti, sì da assumere talvolta addirittura un sapore vagamente riesumativo. Così si dica per la « Commissione Congressuale per le attività anti-americane » e per il maccarthysmo in genere, che vengono duramente criticati quali fenomeni del giorno, mentre, nel momento in cui il lettore italiano scorre le parole del Lawson, la loro importanza nel quadro della realtà politica americana contemporanea tende decisamente a ridursi. Tanto macroscopica l'inattualità di questa parte, che il traduttore ha sentito l'opportunità di aggiungere una nota per chiarire la nuova situazione determinatasi dopo la risoluzione di biasimo per il Senatore del Wisconsin, votata nel 1954 dal Senato degli Stati Uniti.

Lo stesso dicasi per taluni accenni a mode ormai sfumate (si parla di **febbre del 3D**) e per certi argomenti che hanno fatto il loro tempo. Si vedano ad esempio le note su **Viva Zapata!**, in cui riecheggiano i motivi di una vecchia polemica: rilesse nel 1955, nonchè del fruttuoso apporto del contradditorio, esse risultano non poco smorzate nella loro vivezza. Mancano da un lato di un indispensabile componente per poter rappresentare la completa documentazione storica di un vecchio dibattito, nè costituiscono, d'altro canto, un superamento di quel colloquio, mediante idee nuove ed argomentazioni inedite.

Tutto ciò naturalmente non implica alcun giudizio sfavorevole (al più potrebbe indicare quanto effimera e legata al contingente sia l'opera del Lawson); può invece essere mosso un appunto ben più sostanziale. Il valore critico del saggio risulta invero grandemente sminuito dall'ostentato, programmatico disprezzo per le considerazioni formali di qualsiasi genere. Lawson segue un indiscriminato contenutismo che lo conduce a singolari aberrazioni valutative: esaminando opere di diversissima statura sulla base di un criterio estetico parziale, l'Autore pone sullo stesso piano opere interessanti o pregevoli (**La prova del fuoco. Viva Zapata!, Fronte del Porto**) ed ignobili pellicole di propaganda (**I was a Communist for F.B.I., Corea in fiamme**). Sulla bilancia del Lawson, a parità di premesse ideologiche, una tonnellata pesa quanto un grammo.

Ciò spiega pure prese di posizione come questa: « Possiamo citare (a proposito di movimenti organizzati di pubblico) la lunga campagna contro **The Birth of a Nation**, film bassamente calunnioso nei riguardi dei Negri. Anche se la protesta non impedì alla pellicola di realizzare altissimi incassi, essa valse a denunciare le sue menzogne a milioni di persone, ed anche per questo i recenti tentativi di riesumare **The Birth of a Nation** hanno provocato una reazione nella opinione pubblica, che ne ha enormemente ristretto le possibilità di programmazione ».

Anche se l'opera di Griffith è inquinata da una innegabile faziosità, essa rimane pur sempre uno dei capolavori della cinematografia e non mi sento troppo disposto ad approvare l'**auto-da-fé** propugnato da Lawson in nome del Progresso. Le finalità antirazziste di questa azione di boicottaggio sono senza dubbio accettabili, ma non mi sembrano tutelare con altrettanta scrupolosità le esigenze della cultura (la quale non è **progressista**, nè **reazionaria**, ma rifiuta ogni aggettivo qualificativo che tenda a restringerne la portata),

Si aggiunga che Lawson denuncia con certa asprezza gli estremismi e gli apriorismi che funestano il pensiero mondiale in genere ed il cinema americano in specie, mentre egli stesso ricade poi in prese di posizione preconcette che dimostrano il massimo ossequio a schemi prestabiliti.

« L'eroina francese, dopo aver vissuto l'esperienza della Resistenza assieme all'uomo che ama, scopre di essere irresistibilmente attratta da un giovane pittore or ora giunto dagli Stati Uniti. Veramente, ci sarebbe da meravigliarsi se una donna francese con un minimo di orgoglio patriottico manifestasse una simile preferenza proprio quando gli Stati Uniti trattano la Francia alla stregua di un paese di occupazione ».

Al **cliché** hollywoodiano del bel maschio statunitense che conquista tutte le donne del mondo, Lawson contrappone un altrettanto rigido schematismo il quale presume che i sentimenti delle persone debbano **necessariamente** andare **sempre** d'accordo con gli interessi e la politica del proprio paese. Vorrei sapere come Lawson giudica allora **Senso** e la vicenda della Contessa Livia e del Tenente Franz Mahler!

A questo punto si rende necessaria una precisazione, allo scopo di non alimentare un equivoco che potrebbe condurre ad una eccessiva svalutazione del saggio di Lawson. Anche se non costituisce « un quadro impressionante, la radiografia di un paese malato di cui Hollywood è il viscere guasto » (come pomposamente avverte la pubblicità), esso rimane peraltro un utile documento, che rispecchia lo stato di disagio che travaglia tanta parte della **intelligenzia** americana. Noi ci siamo sforzati di mettere in rilievo i difetti e gli estremismi del libro al fine di riportarlo alle sue giuste proporzioni, ma non possiamo trascurare di richiamare l'attenzione del lettore sul fatto che, pur entro i limiti su accennati e con qualche riserva, **Il film nella battaglia delle idee** è opera seria. Per quanto si riferisce infine alla impostazione metodologica dello scritto, basta dare una scorsa allo schema generale del volume per rendersi conto della rigorosità ed organicità della trattazione.

L'opera è divisa in tre parti: a) definizione delle **idee in battaglia** tra le quali viene ad inserirsi il fatto filmico (politica estera americana, oscurantismo maccarthysta, classismo statunitense); b) analisi dei miti e modelli sociali che imperversano nella produzione corrente; c) esame delle possibilità di giungere ad un'arte cinematografica veramente popolare.

Nella parte seconda Lawson scende ad un'analisi critica più diretta dei film, allo scopo di fondare una denuncia della società in cui vive e dell'**american way of living** in particolare. Ecco i titoli dei capitoli, che mi sembrano piuttosto indicativi dell'atteggiamento assunto dall'autore: **Il gangster si fa soldato** (stretta relazione ideale fra violenza fuorilegge e militarismo), **Hollywood dà lezione di storia** (travisamento del significato della Guerra di Secessione allo scopo di sminuirne l'insegnamento democratico), **Una rivoluzione di celluloide** (svalutazione sistematica delle rivoluzioni a carattere sociale, presentate quali inutili sovvertimenti), **L'Uomo-massa** (applicazione al cinema delle teorie freudiane sul morboso rapporto che lega la **massa** al suo **capo**) **La degradazione della donna** (negazione della funzione sociale della donna), **La madre delatrice** (politica delatoria favorita dal maccarthysmo).

Sergio De Santis

La mano sinistra di Dio

(The Left Hand of God - 1955)

Regia: **Edward Dmytryk** - Soggetto: **tratto dal romanzo «The Left Hand of God» di William E. Barrett** - Sceneggiatura: **Alfred Hayes** - Scenografia: **Lyle R. Wheeler e M. Ransford** - Costumi: **Charles Le Maire** - Musica: **Victor Young** - Fotografia: **Franz Planer A. S.C.** - Sistema: **Cinemascope** - Colore: **De Luxe** - Produzione e distribuzione: **20th Century Fox** - Personaggi e interpreti: **Jim Carmody (Humphrey Bogart), Ann Scott (Gene Tierney), Mieh Yang (Lee J. Cobb), Beryl Sigman (Agnes Moorehead), Dr. Sigman (E.G. Marshall), Mary Yin (Jean Porter), Rev. Cornelius (Carl Benton Reid), John Wong (Victor Sen Yung) e Philip Ahn, Benson Fong, Richard Cutting, Leon Lentock, Don Forbes.**

Jim Carmody, pilota americano, precipita fra le montagne cinesi e viene raccolto dai guerriglieri di Yang; questi gli impediscono di fuggire e lo nominano luogotenente di una banda. Passano così tre anni. Un giorno i guerriglieri uccidono un prete cattolico diretto ad una piccola missione. Jim coglie la occasione per scappare; veste gli abiti talari e si presenta alla missione qualificandosi per il sacerdote. Ma, senza rendersene conto, egli diviene veramente strumento di Dio; la sua opera di bene giunge a preservare lo stesso villaggio dalla rappresaglia di Yang. Purtroppo la sua posizione lo porta a reprimere un amore istintivamente nato per Ann, l'infermiera americana incontrata all'ospedale della missione e a rivelare nello stesso tempo la sua vera identità ai superiori ecclesiastici. Costoro, visti i risultati ottenuti dal pur falso sacerdozio di Jim, anzichè sconfessarlo, preferiscono allontanarlo dalla missione lasciando in tutti l'impressione ch'egli sia un vero prete.. Solo Ann apprende la verità e potrà, in un secondo tempo, seguirlo.

E' dimostrato che le lenti anamorfiche non possiedono ancora l'agilità del normale obiettivo. Si dovrebbe dedurre che — decidendo di girare un film in cinemascope — esistano ragioni di adeguamento dello spettacolo al nuovo mezzo. Questa è un'ingenuità che dobbiamo toglierci. Le case collegano il loro «standard» produttivo al grande schermo per la stessa ragione che il commerciante amplia le insegne luminose e il ciarlatano la circonferenza della grancassa: per attirare di più l'acquirente. I tre cinemascope di Dmytryk costituiscono chiaro esempio della situazione. Dmytryk, che aveva cominciato bene con «La lancia che uccide» e continuato mediocremente con «L'avventuriero di Hong-Kong» ci ha mostrato ora come, con un cinemascope non fine ai proprii requisiti, non si possa adeguatamente sviluppare un buon soggetto. Il regista di «Cristo fra i muratori» aveva trovato nel romanzo di William E. Barrett «La mano sinistra di Dio» (edito in Italia dalla E.L.I. - Milano) occasione di rifarsi ad una tematica religiosa, sociale ed etica a lui cara: la presenza in ognuno di noi del divino, l'occasione del suo rivelarsi e l'efficacia della casualità che provoca il bene. Il personaggio centrale della vicenda, Jim, subisce un'evoluzione individuale e introspettiva; egli giunge a chiarificarsi con se stesso a prezzo di lotte interiori, di deduzioni e di riflessioni. Il suo vero «io» è nascosto a Yang con cui occorre contrapporre astuzia ad astuzia,è inespresso a Mary Yin, la fanciulla orientale che è insieme enigma ed attrazione sensuale, è celato ai componenti della missione con cui deve fingersi sacerdote ed è frenato nei confronti di Ann che, a difesa di una finta condizione ecclesiastica, egli si impone di non amare. E' naturale come i rapporti di Jim verso gli altri personaggi debbano rivelare espresso ed inespresso, reazioni involontarie e coscienti prese di posizione. Il regista ha avuto notevole ausilio dalla espressività di Humphrey Bogart che, da solo, ha trovato risorse mimiche ed interpretative tali da superare situazioni che la non brillante sceneggiatura di Alfred Hayes e alcuni impacci statici caratteristici del cinemascope avrebbero rese più oscure.

Qualche sparsa sequenza rivela tuttavia la mano di Dmytryk (il prete ferito fra i guerriglieri, l'esplosione di collera sotto la mitezza del falso sacerdote, il conforto alla moribonda, la dichiarazione ad Ann), ma l'intimistica psicologia della vicenda avrebbe richiesto una più dettagliata cura fotografica dei caratteri, un accompagnamento di montaggio maggiormente sensibile ai dubbi, alle incertezze e alle rivelazioni delle situazioni. Solo così i primi piani — soprattutto trattandosi del grande schermo — sarebbero risultati i nodi raggruppanti l'azione e non staccate apparizioni fra lenti campi e controcampi in cui individuiamo il vero difetto tecnico del film in rapporto al sistema di ripresa impiegato. Però — e allora il film di Dmytryk si giustifica — «La mano sinistra di Dio» possiede un preciso rapporto concettuale permettendoci alcune considerazioni nel rapporto fra mondo laico ed ecclesiastico quale cinema e letteratura anglosassone vengono mostrandoci. Constatiamo cioè una corrente di avvicinamento dell'uomo alla missione religiosa, un aderire della realtà al requisito di santità quasi spogliato di una mistica apparente, ma più illuminato dalla coscienza di bene. A sua volta la figura chiamata da Dio al compito sacerdotale pare ampliare il proprio abbraccio comprensivo di affratellamento con l'umanità per diventare meno ispirato ministro, ma più cosciente strumento. Esempi tipici di questo movimento (ci riferiamo ad autori laici e non alieni da passate esperienze atee o protestanti) possiamo citare il sacerdote di Cronin in «Le chiavi del paradiso» (vi si nota piena coscienza missionaria), il letterario «Padre Smith» dei romanzi di Bruce Marshall (spesso i significati gli sono oscuri, ma si consola pensando «avrò fatto del bene senza saperlo!») e Jim, il falso prete di William Barrett divenuto vessillo della divinità e verso gli altri e verso se stesso. Infatti, all'inizio del film, incontriamo soltanto un uomo che per il suo vivere alla giornata si è mimetizzato con la religione, ma che da anni non conosce l'esistenza di una chiesa, mentre, alla fine, lo udiamo dire «in ogni uomo esiste una parte di sacerdote». Per il suo contenuto, quindi, avremmo voluto che la fatica di Dmytryk meritasse un migliore risultato sul piano artistico che è stato solo in parte raggiunto dall'interpretazione di Bogart e Gene Tierney.

L'amore è una cosa meravigliosa

(Love's a Many - Splendored Thing - 1955)

Regia: **Henry King** - Soggetto: **tratto dal romanzo «A Many-Splendored Thing» di Han Suyin** - Sceneggiatura: **John Patrick** - Scenografia: **Lyle R. Wheeler** e **George W. Davis** - Fotografia: **Leon Shamroy A. S.C.** - Musica: **Alfred Newman** - Sistema: **Cinemascope** - Colore: **De Luxe** - Produzione e distribuzione: **20th Century Fox** - Personaggi e interpreti: **Mark Elliot (William Holden), Han Suyin (Jennifer Jones), Mr. Palmer-Jones (Torin Thatcher), Adeline Palmer-Jones (Isobel Elsom), Dr. Tam (Murray Matheson), Ann Richards (Virginia Gregg), Robert Hung (Richard Loo), Nora Hung (Soo Yong), Third Uncle (Philip Ahn).**

Han Suyin, una dottoressa euroasiatica, e Mark Elliot, un giornalista americano, si conoscono ad Hongkong, in casa del direttore dell'ospedale dove Han presta la sua opera. Fra i due nasce subito l'amore, nonostante che la donna tenti di sfuggire a Mark per non sottrarsi al suo scopo altamente umanitario. E non saranno i pregiudizi razziali nè la triste situazione di Mark (che non riesce ad ottenere il divorzio dalla moglie da cui vive separato) nè altri ostacoli del genere a soffocare il loro sentimento che s'ingigantisce sino a divenire una vera e propria passione.

Ma durante un breve viaggio dei due a Macao, Mark riceve l'ordine di partire per la Corea come corrispondente di guerra; sotto un bombardamento trova la morte. Han non riesce a credere al crudele destino e si dispera, ma l'ultima lettera di Mark le rivela una verità che la riporta alla serenità e la spinge a seguitare nel suo nobile lavoro. La lettera dice: «Noi abbiamo avuto quel che di più prezioso e raro esiste al mondo. Dio è stato buono con noi, poichè abbiamo conosciuto la cosa meravigliosa...».

Quando l'amore unisce due creature umane e sveglia in esse i sentimenti migliori e più elevati; quando le porta a riconoscersi in questa loro grande manifestazione di **spiritualità**; quando trasforma un'anima, agli occhi di ogni altra, in una Venere celestiale, allora l'amore è *una cosa meravigliosa.*

E' quanto ci dice Henry King in quest'ultimo film, narrandoci la storia dolce e patetica di due giovani vincolati da un sentimento che va oltre ogni «evento» umano. Una storia che è il racconto vero e proprio d'un sentimento il quale nasce e si fortifica fino a divenire passione ed a sopravvivere anche alla morte d'uno dei due protagonisti.

Quel che unisce Han e Mark è anche più forte di loro; qualcosa che li trasforma, li separa da tutto ciò che li circonda, li completa l'uno nell'altro fino a dar loro la forza sufficiente per superare qualsiasi impedimento. Ma quest'amore è certo immeritato perchè troppo bello e puro; ed è appunto quel che pensa la stessa Han. Infatti quando Mark morirà ella comprende che il loro sentimento è ormai legato al tempo; una «cosa meravigliosa» che solo la bontà divina sa offrire e che perciò non potrà svanire mai.

Per raccontare una storia simile era necessaria la vena d'un poeta, ricca d'una sensibilità quasi «ispirata»; l'arte d'un narratore scelto che sviluppasse tutto il racconto sulla creazione di due caratteri precisi, di due personaggi forti, vivi della propria interiorità, sufficienti da soli alla realizzazione d'un dramma altamente umano. Un dramma essenziale, che non richiedesse l'apporto di elementi «estranei» che turbassero la continuità e la semplicità di una espressione lirica — quale appunto vorrebbe essere il carattere del film. Henry King però non è riuscito a dar vita ai suoi personaggi tanto da render credibile e reale il sentimento che li agita.

Il film infatti è «mancato» perchè è debole costituzionalmente; il disegno, lo scheletro della costruzione sono buoni, giusti nelle proporzioni e nell'intuizione, ma l'edificio è esile, delicato al punto da esser fragile. La storia perciò scivola nel limbo dei sentimenti, si vale di espressioni patetiche, stucchevoli, ed i personaggi agiscono mossi da una carica di «sentimentalismo» che di rado riesce ad essere sentimento. Accade così che l'elemento positivo di questo filmetto rimanga in ombra ed appaia, al contrario, come un lato negativo da addebitarsi alle

scarne capacità creative del suo autore, le capacità cioè di ricostruzione ambientale.

Accenniamo infatti a tutte quelle « trascuratezze » volute del film che facevano indubbiamente parte d'un disegno, non realizzato, e tendente a mettere in risalto soltanto l'incantata sublimazione della passione amorosa; quando King cioè ha intelligentemente sorvolato il problema razziale, la nota drammatica del mancato matrimonio di Mark, la vocazione assai umana di Han, la descrizione colorita del paesaggio esotico, la tragedia della guerra in Cina ecc., per l'essenzialità e la linearità del racconto. Venendo però a mancare la carica umana dello episodio centrale, è chiaro come tutto questo appaia sotto forma di difetto o di trascuratezza ingiustificata.

L'amore di Mark e di Han si svolge infatti in un paese appena « suggerito », in un ambiente leggermente tracciato, avvolto in una piacevole nube d'esotica indefinitezza che dovrebbe sfumarlo nelle sue tinte più vive, più accese. Così i giovani si danno convegno sempre nello stesso luogo, su un'altura, sotto un albero che non è « romantico » nè « solitario » ma solo un esile elemento decorativo; come l'ospedale dove vive Han, appena disegnato e che non lascia vedere malati che soffrono; come la casa degli zii della giovane, gustosamente acquarellata; come il porto di Hongkong; come il campo ove Mark trova la morte.

Altro elemento lodevole è l'interpretazione d'una Jennifer Jones tutta dolcezza e fascino; una figura, specie nella prima parte del film, che dell'orientale ha solo la calda pacifica interpretazione della vita, e che alcune volte riesce a ricordare gli esili profili di certe stampe cinesi che illustrano, un po' alla europea, le piacevoli storie per fanciulli.

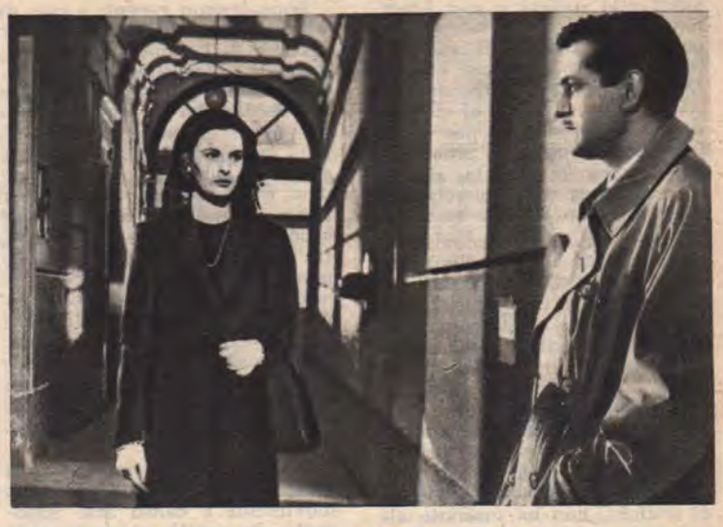
Racconti romani

(1955)

Regìa: **Gianni Franciolini** - Soggetto: **tratto dai « Racconti romani » di Alberto Moravia** - Adattamento: **Sergio Amidei** - Sceneggiatura e dialoghi: **Sergio Amidei, Age, Furio Scarpelli, Francesco Rosi** e **Alberto Moravia** - Fotografia: **Mario Montuori** - Scenografia: **Aldo Tomassini** - Commento musicale: **Mario Nascimbene** - Direttore d'orchestra: **Franco Ferrara** - Produzione: **I.C.S. - Cormoran Film** - Distribuzione: **Diana Cinematografica** - Interpreti: **Vittorio De Sica, Silvana Pampanini, Totò, Antonio Cifariello, Franco Fabrizi, Giovanna Ralli, Maurizio Arena, Maria Pia Casilio, Mario Carotenuto, Eloisa Cianni, Giancarlo Costa, Mario Riva.**

Alvaro, gran fannullone e marito della bella trasteverina Maria, è a capo d'una combriccola di amici costituita da Otello, aiuto pescivendolo di Marcella, ragazza dai capelli rossi e dal carattere « fumantino », da Mario, cameriere nella trattoria del Sor Annibale e segretamente fidanzato con la padroncina Anita, da Spartaco "er bassetto", parrucchiere presso il "salone" del cognato e invano innamorato della spilungona cassiera del bar. Spinti da Alvaro essi sognano di comprare un camioncino e di costituire una società di trasporti. Pur di procurarsi i soldi necessari per acquistare l'automezzo seguono le grandi "trovate" di Alvaro: tentano il "bagarinaggio" alle partite di calcio; con la complicità di uno strano "Professor Semprini" progettano una fallita truffa ai danni di un avvocato; accettano di spacciare, senza risultato, soldi falsi; decidono di estorcere danaro alle coppie spacciandosi per poliziotti e finiscono in guardina. Ma le loro ragazze vanno da Maria e si coalizzano; riescono a far mettere la testa a posto al quartetto. Otello, Mario e Spartaco riprendono il lavoro consueto. Alvaro trova un posto da garagista, ma, appena può, propone ai compagni la sua ultima, formidabile idea per far soldi...

Alberto Moravia riunì 61 novelle ambientate a Roma nel volume « Racconti Romani » (Ed. Bompiani); 8 di queste sono state scelte da Sergio Amidei che, in collaborazione con Age, Scarpelli, Rosi e con l'accordo di Moravia stesso, le ha fuse in un unico racconto cinematografico alla cui realizzazione è stato chiamato Gianni Franciolini. Se nel caso de « La provinciale » di Soldati e de « La romana » di Zampa (per tralasciare l'episodio del Pupo in « Tempi nostri » di Blasetti e la novella « Fanatico » servita di spunto a « Peccato che sia una canaglia » dello stesso Blasetti) la critica si era soffermata sulla più o meno efficace resa dell'opera letteraria, alcune personali dichiarazioni di Moravia riguardanti lo attuale film, risolvono da sole il problema. « Non pretendo — ha detto lo scrittore — che il film ricavato dalla mia opera rassomigli esattamente all'opera stessa; Franciolini interpreta il mio mondo secondo la sua sensibilità e il suo talento ». Del resto (lo si era già visto con « Le ragazze di Piazza di Spagna », « Villa Borghese », « Le signorine dello 04 ») gli intenti di lavoro di Amidei, del suo « team » di collaboratori e di Franciolini, sono rivolti alla soluzione del film ad episodi nella narrazione singola, ma articolata su più storie parallele. Con tali orientamenti, a qualsiasi novellistica essi attingano, non potrebbero conservare che clima e fatti salienti della materia originale. Inoltre Amidei, quale mosaicista e allineatore di storie affiancate, è certamente il nostro uomo più dotato. Si potrebbe risalire a « Roma città aperta » e a « Paisà », si potrebbe poi citare « Domenica d'Agosto » per dimostrare appunto la sua disposizione nel riunire bozzetti, « pezzi » o « cronaca » nel tutto unitario. Tant'è vero che si è scelto quali collaboratori due giovani allenati a cucire assieme, per i film comici, « sketch » e « gag ». Non siamo contrari a tale formula la cui ripetibilità non è consueta nè agevole (« Grand Hotel » e « Pranzo alle 8 » — siamo sullo stesso piano di meccanismo filmico — non si sono, per esempio, rivelati comodi stampi per successivi cliché). Esaminando quindi « Racconti romani » dobbiamo anzitutto riconoscere un indubbio merito allo scenario: la distribuzione delle varie storie non ha sbilanciamenti; nessun carattere prevale sugli altri o li sacrifica sia per i personaggi maschili che per i femminili. La azione scorre agevolmente e i racconti, i punti d'incontro fra le vicende dei quattro « bulletti » possiedono periodicità conclusive ben precise. Alla base — se creazione esiste già nell'avvicinamento di scelta della materia da trattare — sta naturalmente il criterio selettivo degli otto racconti, i meno moraviani nel senso corrente dell'attributo, i meno dominati da decadentismi e sensualismi, ma i più ricchi di coloritura e di tipizzazione locale. Tuttavia eastmancolor, cinemascope, estensione e varietà di esterni (pregio innegabilmente visivo del film) hanno voluto la loro parte di incisione sul tono generale della storia: un piglio fra sorridente e scanzonato tale da rendere continuamente giocata e divertente l'ampiezza scenica della narrazione. Alvaro, Mario, Otello, Spartaco ci vengono così presentati come giocondi balocconi tanto simpatici da farsi perdonare anche autentiche canagliate. Ma, anche qui, il contrappeso moralistico esiste e non possiamo accusare gli autori di aver optato per la leggerezza pur di ottenere il divertimento. La moglie di Alvaro e le fidanzate di Mario e Otello rappresentano con evidenza il rimprovero e lo sforzo perchè i loro scavezzacolli cambino strada. Ci riescono e anche lo sfaticato Alvaro si piega al lavoro. Le sue « trovate » per far quattrini rimarranno soltanto una mania verbale oppure il film, chiudendosi, lo riporta alle posizioni iniziali? E all'inizio, badiamo bene, Alvaro era un « angioletto » uscito dal carcere per via di una certa coltellata. Forse è proprio in questo che avvertiamo la maggiore differenza fra gli scritti di Moravia e il bel cocktail filmico di Franciolini: presenza di un sottile commento, di un implicito giudizio nel romanziere; spensieratezza e tintinnanti canagliate nel mondo presentato dal regista. A rompersi l'osso è la verità.



Lucia Bosè e Alberto Closas ne « Gli egoisti » (« Muerte de un ciclista ») di Juan Antonio Bardem.

Gli egoisti

(Muerte de un ciclista - 1955)

Regìa: **Juan Antonio Bardem** - Soggetto: **Luis F. De Vigoa** - Sceneggiatura: **Juan Antonio Bardem** - Fotografia: **Alfredo Fraile** - Formato: **normale** - Colore: **bianco e nero** - Produzione: **Trionfalcine - Guion Produc. Cinematogr.** - Distribuzione: **Titanus** - Interpreti: **Lucia Bosè, Alberto Closas, Bruna Corrà, Carlos Casaravilla, Otello Toso, Alicia Romay.**

Maria Josè, moglie di un noto industriale e il suo amante Josè, professore del politecnico, tornando in macchina a Madrid da un loro incontro fuori città, investono un ciclista sulla autostrada deserta e per timore dello scandalo, anzichè soccorrerlo, fuggono.

La notizia della morte dell'investito apparsa sul giornale, le insidiose sobillazioni di un conoscente, i larvati sospetti del marito, aggravano negli amanti senso di colpa e rimorso. Ma un'ingiustizia commessa durante una sessione d'esami al politecnico pone Josè di fronte alla propria coscienza e lo decide ad uscire dall'ombra della complicità chiarificando la posizione sua e di Maria Josè in-

nanzi alla società e alla legge. Per Maria Josè significa però perdere i vantaggi di una vita lussuosa; l'egoismo con cui difende le proprie colpe si esaspera e la conduce al delitto: investe volontariamente Josè, lo uccide e, fuggendo sconvolta, per evitare un ciclista, sbanda ed essa stessa muore precipitando con l'auto in una scarpata.

Juan Antonio Bardem, già scenarista di Luis Berlange in « Bienvenido Mr. Marshall! », si fece notare a Cannes nel 1954 con « Comicos » e ricevette il premio della critica nel 1955 con « Muerte de un ciclista », immesso ora nel circuito italiano col titolo « Gli egoisti ».

Bardem, definito da qualche voce, esponente della corrente « nuova » del cinema iberico, mentre ha risollevato alcune lodi critiche, non ha suscitato alcun interesse nel pubblico. E il pubblico, è il caso di dirlo, ha avuto le carte in regola nel negare un assenso tributato soltanto dall'osservatore specializzato che si è lasciato abbagliare più dalle « intenzioni » che dai « risultati » del film.

Siamo, oggi, in un'epoca in cui ritrovati tecnici ed esigenze commerciali rendono sempre più difficilmente reperibili quei valori di linguaggio filmico che i maestri del passato definirono e ci mostrarono. Trovare il « giovane » che si esprime cinematograficamente mostrando di tener conto e della lezione storica e degli ammaestramenti delle attuali « scuole » più avanzate, è un fatto da incoraggiare e premiare. Di quì, parte del riconoscimento critico attribuito a Cannes al film di Bardem. Tuttavia, se nel giovane « fresco di studi » critichiamo la recente cultura, se nel pittore o nello scrittore ormai personalizzatosi non vogliamo intravvedere la tela o la penna del maestro, dobbiamo ugualmente rimproverare al Bardem le influenze testuali e i compiacimenti culturali di chi non ha superato la « dottrina » appresa con la propria ed evolutiva spinta di avvicinamento al pubblico.

Anzitutto « Gli egoisti », come opera creativa, non è affatto unitaria, ma incrinata da un sottile divisionismo che se, per esercizio analitico volessimo scomporre, ci farebbe trovare fra le mani precise « divisioni » che potremmo ricondurre dal simbolismo tedesco a Sartre, dall'avanguardismo francese al neo-realismo italiano, da Cocteau ad Antonioni per giungere a quel surreale esopismo che, sotto il nome di avanguardia, pare contorto fiore destinato a spuntare tra i talloni del totalitarismo.

E' forse questa la corrente « nuova » del cinema spagnuolo? Se così fosse — e il caso Bardem sia di esempio — avremmo una controprova di uno dei più minanti pericoli del cinema: il prevalere dell'ideologia sui sentimenti, dell'altoparlantismo dell' intellettuale sullo slancio del poeta.

Sono troppo recenti i casi di « La valle dell'Eden » e (per restare nell'ambito della Spagna) di « Marcellino, pan y vino », in cui risposte di critica e di pubblico furono unisone, perchè le progressioni di montaggio, la fotografia affettata, la scoperta simbolica di un Bardem, costituiscano occasione per essere sventolate davanti agli occhi dello spettatore dandogli, fra le righe, dell'ignorante. Se però « Gli egoisti » non è « arrivato » al pubblico non crediamo sia unicamente colpa del suo linguaggio accademico. Questo, semmai, ha costituito lo svantaggio iniziale del regista in rapporto al tipo di narrazione scelta: l'indagine dimostrativa.

Il mondo di Maria Josè e di Josè, l'alta borghesia, possiede movimenti e calori solo apparenti: in realtà vi domina la statica dell'egoismo i cui tentacoli imprigionano nell'ipocrisia, racchiudono nella complicità e, quando si muovono, spingono ad aggiungere male al male per cementare anche col fango la roccaforte del lusso.

Bardem ha avuto il merito di comprenderlo, ma la sua genuina intuizione di ideatore (è autore del soggetto e della sceneggiatura) è stata espressa da una personalità registica che, o non è ancora libera (e sarebbe il caso migliore) o è soltanto uno strano miscuglio di « cineocchio», Cocteau e cipiglio marxista messi assieme. Ne derivano — e torniamo alle ragioni di mancata prensilità sul pubblico — situazioni in cui l'inchiesta è sopraffatta da un tinteggio quasi malsano dei personaggi e poi ricondotta ad esasperati estremismi autocritici di Josè nel suo ritroso ascendere all'altruismo. Nè Bardem ha saputo decidersi fra l'ambientazione decisamente madrilena e la scelta di significati più universali e ripetibili in ogni élite borghese. Anche qui una continua oscillazione rende malferma la partecipazione al contenuto dell'opera. Da esterni di Madrid passiamo a strade kafkiane, dal « fandango » andaluso cadiamo in nervose angoscie di visi e di mani, mentre ci accorgiamo che ad ogni occasione il bravo operatore Fraile si sforza perchè i cieli siano più tempestosi, le vie più bagnate e viscide, i chiaroscuri più contrastati.

Lo stesso personaggio di Maria Josè, l'egoismo fine a se stesso, è presentato in un'esagerato enigmatismo del bianco volto di Lucia Bosè, in un'impostazione recitativa dell'attrice tale da confondere la donna, l'incarnazione, il simbolo. E proprio nel momento dell'acme drammatico — l'egoista diviene assassina — siamo in bilico fra la criminale e la morte fatalizzatasi in femmina così come vedemmo in « Orfeo », così come ci apparve sul palcoscenico di certa moderna drammaturgia americana e francese.

Comprendiamo che il clima della vicenda s'aggrava, più che sotto il peso del rimorso, sotto l'incubo dello scandalo, ma nei contrasti usati da Bardem troviamo strappi violenti più che continuativa pressione. Ed anche evidenti insistenze stilistiche (dissolvere e aprire su un unico soggetto di raccordo) se si risolvono spesso in bella calligrafia, non sono mai coerenti. Avremmo preferito una linearità interpretativa da parte del regista: o la deformazione psicologica degli ambienti o l'adeguamento al simbolismo. Nel primo caso, per esempio, le enormi, ossessive lavagne piene di formule durante l'esame al politecnico non avrebbero contrastato con i controcampi degli allievi seduti ai banchi come ci accade di vedere in ogni normale documentario; nel secondo caso, sia il personaggio del perfido amico che quello del marito, sia le sequenze con la fanciulla leale che quelle nel campo sportivo, non sarebbero apparsi inutilmente decentrati rispetto ai paralleli dialoghi con la madre e con i colleghi dell'ateneo.

Fra tante fratture, la più grave rispetto al significato conclusivo del film, è proprio quella del finale. Mentre si insiste sul macabro cadavere di Maria Josè e sui suoi vitrei occhi spalancati, non ci si è curati di calibrare, di rendere immediatamente visibile il comportamento del ciclista presente all'incidente. Inforca la bicicletta per andare a chiedere aiuto o per fuggire? Si allontana da egoista anche lui o da altruista? Queste le domande che il pubblico si poneva all'uscita. E' ovvio che ai due diversi comportamenti corrispondono interpretazioni e risposte diametrali. Invece Bardem ci ha lasciati nel dubbio: non ci ha detto se l'altruismo esiste oppure no.

Delitto sulla spiaggia

(Female on the Beach - 1955)

Regia: **Joseph Pevney** - Sceneggiatura: **Robert Hill e Richard Alan Simmons** - Fotografia: **Charles Lang A.S.C.** - Supervisore musicale: **Joseph Gershenson** - Formato: **normale** - Colore: **bianco e nero** - Produzione e distribuzione: **Universal International** - Personaggi e interpreti: **Lynn Markham (Joan Crawford), Jimmy Hall (Jeff Chandler), Amy Rawlinson (Jan Sterling), Albert Sorenson (Cecil Kellaway).**

Eloisa, locataria d'una lussuosa villa sulla costa californiana, muore in circostanze misteriose. Al suo posto giunge una giovane e bella vedova, Lynn, che ha avuto l'abitazione da una mediatrice, Amy.

Lynn conosce i suoi vicini, certo Osbert e la sorella Queenie, ed il giovane atletico Jimmy personaggi misteriosi che hanno avuto rapporti con la morta. Fra la vedova e Jimmy nasce presto l'amore; i due decidono di sposarsi ma alla vigilia delle nozze Lynn scopre il diario di Eloisa e viene così a sapere che i suoi vicini, incluso Jimmy, la sfruttavano e vivevano alle sue spalle; Lynn sposa lo stesso l'uomo che ama, ma dopo, sapendo che Eloisa è morta assassinata, comincia a temere che sia stato il marito ad ucciderla. Teme quindi per la sua vita. Ma alla fine quando si scopre che l'assassina è Amy, innamorata di Jimmy e sempre respinta, fra i due torna la serenità e l'amore.

Il clima di mistero che avvolge la villa sul mare ed i personaggi che l'abitano, la morte tragica d'una protagonista costruiscono all'inizio del film un'atmosfera di tensione che annuncia un dramma non privo d'interesse. Un dramma che, pur valendosi del solito « cliché », trasformi il « giallo » in racconto psicologico, in modo che i personaggi non si muovano ubbidendo ad una carica di durata ed intensità prestabilite, col preciso scopo di trascinare lo spettatore in un gioco avvincente ed appassionante, segua invece una propria vitalità e metta in luce caratteri ben definiti. Quello della ricca e matura Lynn, preda di un amore travolgente; dei fratelli Sorenson che trovano con l'« aiuto » di giovani aitanti facili fonti di « guadagno » e dell' atletico Jimmy che — per quanto vittima del solito shock giovanile — ritrova se stesso in un affetto sincero.

Ma a dispetto del buon inizio il film prende subito dopo la strada di sempre non riuscendo ad evitare i passaggi d'obbligo di tutti i soggetti scritti in serie. Dopo esser riuscito a rendere credibile ed interessante il carattere dei suoi personaggi, valendosi d'un ambiente semplice, d'una recitazione e di un linguaggio essenziali al punto da evitare ogni sorta di compiacimento, Joseph Pevney ha finito con l'affidarsi a soluzioni scontate e fra l'altro prive di quel minimo di « suspense » che di solito hanno i film del genere. La figura di Amy infatti è quella che s'impone ogni buon mestierante anche nei lavori più « impegnati », in modo da poter intessere una specie di « sottotrama » che desti l'attenzione del pubblico: una figura che assicuri, in ogni caso, la più facile e la più certa delle « conclusioni », come ad esempio, quella dell'*assassino insospettato* di tutti i racconti polizieschi (ed è il nostro caso), che alla fine urla la sua colpa.

ROVIGO

ATTIVO IL CINECLUB

La situazione culturale della provincia di Rovigo non è certo invidiabile. Tuttavia vi sono alcune cittadine dove esistono iniziative interessanti, per quanto riguarda il cinematografo, che dovrebbero essere maggiormente sviluppate e propagandate.

Nella cittadina dell'alto Polesine, a Fiesso Umbertiano, da alcuni anni funziona un eccellente Circolo culturale dove i suoi bravi e avveduti dirigenti hanno dedicato molte serate al cinema, discutendo con serietà, competenza e preparazione vecchi e nuovi film. Recentemente è stata dedicata una serata alla proiezione di film realizzati dai vari cineclub italiani con la collaborazione di quello di Rovigo. Infatti, oltre al Cineforum (la cui attività settimanale al cineteatro « Duomo » è molto seguita) esiste a Rovigo un Cineclub, aderente alla Fedic, attivo e presente ogni anno all'ormai tradizionale Festival del cineamatore a Montecatini. Cineclub veramente attivo e serio se è riuscito a conquistare ambiti premi e classifiche onorevoli. Appunto a cura del Cineclub ha avuto luogo al Teatro Sociale di piazza Garibaldi una magnifica serata del film d'amatore. Davvero una novità per Rovigo e per la provincia tutta. La stampa locale, apprezzando questa iniziativa, ha dato un'ampia cronaca dell'avvenimento, contribuendo così al successo della meritevole manifestazione alla quale il pubblico è accorso numeroso confermando con frequenti e spontanei applausi la validità della prima edizione della manifestazione del Cineclub rodigino.

Il programma, diviso in due parti, comprendeva film realizzati recentemente dai Cineclub di San Remo, Roma, Ferrara, Milano, Padova e di Rovigo: « La volpe » di P. Barzizza; « La pagella di Arturino » di Mario Padovini; « Quattro sedie » e « Vendetta » di Perosino; « Paesaggi con acque » di C. Canavese; « Scano-Boa » di R. Dall'Ara; « Un cuore ed una tenaglia » di Pecora, Piacentini e Zucca; « Un manichino ammalato » di De Martini; « Caterinetta a scuola » di M. Padovini; « La pupa » di Piero Bergamo; « Le avventure dell'altro io » di Candiolo ed « Attualità » del Cineclub Rovigo.

« Scano-Boa » di Dall'Ara, su soggetto di Lauro Bergamo, redattore de « Il Gazzettino » di Rovigo, è stato calorosamente e meritatamente applaudito in questa ufficiale « prima ».

Toni Ferrarese

TRIESTE

FERVORE IN CITTA'

A Trieste c'è tutto un fervore di attività cinematografiche. Coi primi di dicembre, ben tre circoli del cinema hanno iniziato la loro stagione di proiezioni. Il « Ferroviario » ha iniziato con alcune opere di Clair e Castellani, a cui farà seguito una personale di Huston e Kazan, un panorama della cinematografia mondiale ed alcuni dibattiti sui più discussi film d'attualità, di cui il primo sarà « Il bidone ». Il « C.U.C. » (Centro universitario cinematografico) ha nel suo ampio cartellone alcuni classici del « western » una rassegna cinematografica giapponese, una sul cinema italiano dai primordi sino ad oggi ed alcune primizie della recente mostra veneziana. Particolare interessante che documenta come l'attività di questo circolo, a cui naturalmente chiunque può iscriversi, sia apprezzata: già nella sua seconda serata di proiezioni il numero di tessere a disposizione del pubblico erano esaurite, e poichè il teatro che il C.U.C. ha a sua disposizione non poteva più contenere il numero dei soci e far fronte alle continue richieste di iscrizione (il teatro ha oltre milleduecento posti a sedere) si stà studiando la possibilità di fare due turni di proiezioni per ogni film. Dopo due anni di inattività, anche il Cineforum ha ripreso a funzionare; le proiezioni degli anni scorsi, erano dedicate per lo più a studenti medi od universitari e si svolgevano in una sala d'un circolo privato; quelle attuali invece si svolgono in un oratorio salesiano di San Giacomo, il rione più popolare di Trieste, coll'evidente intenzione di mostrare e spiegare ad un pubblico popolare, meno preparato, i più notevoli film della produzione attuale. Ed a giudicare dall'interesse che hanno destato le prime proiezioni, pare che questa iniziativa sia abbastanza proficua. Resta ancora da segnalare, in questo fervore di attività che si preannunciano così interessanti, l'iniziativa del locale circolo studenti medi di invitare qualche noto critico a tenere una serie di conferenze sulla storia del cinema.

Guido Rosada

RAVENNA

« TEMPO DI RAVENNA »

Al Cinema Marconi, è stato proiettato in anteprima assoluta, alla presenza delle autorità ravennati, il documentario a colori e in cinemascope « Tempo di Ravenna ».

Ha preceduto la proiezione « Un secolo di turismo » e L. Martini ha porto il benvenuto e ha presentato lo spettacolo.

Il documentario « Tempo di Ravenna », che è distribuito dalla Titanus di Roma e prodotto dalla Este Film, è stato tratto da un soggetto di Leonardo Martini che ha collaborato anche alla regia, ed è stato diretto da Tullio Bruschi. Ha curato la fotografia Anton Giulio Borghesi, la musica è di Roman Vlad, il commento del prof. Giovanni Bovini. Martini e Bruschi ci presentano Ravenna nei suoi aspetti caratteristici attraverso i tempi fino ad oggi. Dagli interni famosi delle sue chiese anche ai campanili, dalle suggestive valli alle sue pinete, al Canale Corsini.

Il documentario è piaciuto, ma è stato anche criticato, e da alcuni giudicato freddo e incompleto. Noi non possiamo altro che guardare con simpatia e quasi con affettuosità a questa fatica che ha portato una nota di movimento nella nostra vecchia città e siamo pronti a giustificare la freddezza che traspare dalle inquadrature, poichè si dice che molte parti, che avrebbero dato un'unità più profonda e reso più chiaro lo spirito del documentario ed espresso nella sua completezza lo stile del soggettista, siano state tagliate.

Sullo schermo gli italiani rivedranno la nostra città e molti ravennati, saranno spinti dal desiderio di conoscere meglio quei tesori d'arte la cui bellezza e l'inestimabile valore sfuggono ai più. Questo mi pare un fatto, positivo anche se della Ravenna moderna nel documentario vi sono pochi accenni e anche se le torri delle raffinerie della SAROM si stagliano nel cielo troppo improvvisamente provocando una frattura con il resto del film immerso in un clima d'arte.

E. B.

UDINE

STAMPA E CIRCOLI

Una attenta lettura delle precedenti puntate di « Vita di provincia » mi esonera senz'altro dal resoconto della passata stagione cinematografica udinese e degli inizi di questa. Quanto è stato detto di altri centri, vale anche per Udine: stesse « durate », stesse ingiustificate reazioni di plauso e di biasimo, insignificanti le « sorprese » da un punto di vista strettamente positivo.

Ritengo più interessante — almeno per il momento ed in attesa di fatti nuovi — dare uno sguardo alla vita culturale nelle sue molteplici manifestazioni: critica cinematografica, circolo del cinema, passoridotto.

Molto seguìte sono le recensioni del quotidiano locale: « Il Messaggero Veneto », un giornale indipendente del mattino ben impostato e tipograficamente attraente (il che si può constatare assai di rado non solo nei giornali di provincia, ma anche nella maggioranza di quelli dei grossissimi centri).

Le critiche, firmate Pi-va, rispondono in pieno alle esigenze della « critica di tutti i giorni »: informazione e guida del lettore, giudizi scevri di esaltazioni sospette, stile accessibile a tutti, concisione. In più, Pi-va condisce le sue note con una piacevole dose di arguzia, qualità questa che non guasta mai.

Anche la terza pagina del « Messaggero », sempre giustamente dosata, ospita ampi servizi cinematografici di attualità e pubblica molte fotografie per gli appassionati del popolarissimo spettacolo.

Buona diffusione ad Udine e provincia, ha anche l'edizione friulana del « Gazzettino », che si vale delle diligenti recensioni del giovane Lucio Damiani.

Il Circolo del Cinema entra nel suo settimo anno di attività. Fondato sul finire del 1949 da un gruppo di "patiti" capeggiati dal Signor Castiglione, ha presentato annualmente una trentina di film importanti per vari rispetti e si può dire che, salvo lacune in via di esaurimento, tutto il " reperibile" è passato davanti ai soci. I quali non tutti sono "aficionados", nel senso rigoroso del termine, ma di buona cultura generale e desiderosi di conoscere e capire il « fenomeno » cinema. Mancano le discussioni finali e non è un male, perchè essendo ristrettissimo il numero degli esperti, tutto si ridurrebbe ad un torneo, non molto piacevole, di vanità, il cui profitto sarebbe invero esiguo.

Anche il Cineforum, animato da Adriano Degano, ha svolto una cospicua e benemerita attività con la presentazione e susseguente dibattito di film di scottante interesse sociologico e umano. Sempre all'opera dello stesso Degano si deve il « Cineclub », sodalizio dei passoridottisti, che meriterebbe di essere meglio conosciuto su scala nazionale. Mi riservo di parlare più ampiamente, in altra occasione, di questa lodevole iniziativa che ha già prodotto buoni cortometraggi documentari ed organizzato a San Daniele del Friuli un'interessante Mostra.

Mario Quargnolo

PESCARA

CIRCOLO, FILM E PROGETTI

Nuovo presidente del Circolo del Cinema è stato eletto il dott. Antonio Sacco che succede al prof. Di Iacovo. Il Circolo ha inaugurato una sezione studentesca, che conta, dopo una quindicina di giorni di vita, una cinquantina di soci. E' sintomatico come il cinema, inteso quale espressione d'arte, attragga più i giovani che gli adulti; questo non è fenomeno nuovo ma nella nostra città, credo, è di gran lunga più accentuato che altrove; si pensi che solo una diecina dei nostri soci hanno una età superiore ai trenta anni. In questi giorni il Circolo ha proiettato diversi film con i quali si è concluso l'anno sociale che è stato fra i più attivi poichè si è fatto forse più di quanto era possibile. Sono stati proiettati: « Alexander Nevskij », una serie di film a pupazzi animati cecoslovacchi, una serie di documentari sull'arte, « Tabù », « Un cappello di paglia di Firenze », « Guernica », « Anni difficili », « Fiamme su Varsavia », « Il sole sorge ancora », « L'ultimo ponte » (in anteprima), « Roma città aperta », « Paisà », « Breve incontro », « La belle e la bête », « L'eternel retour », « La sinfonia pastorale », « Macbeth », « Julius Caesar », « Addio, mr. Harris », « The song of Ceylon », « Fuggiasco », « Cristo fra i muratori », « Il terzo uomo ». Hanno tenuto conferenze: *Umberto Barbaro, Claudio Triscoli, Fernaldo Di Giammatteo, Aldo Vergano, Ernesto Laura*. Il prof. Di Jacovo ha parlato sul teatro di Shakespeare. Sono stati organizzati pubblici dibattiti su « Senso », « Giulietta e Romeo », « La strada », « L'oro di Napoli », « Alessandro Nevskij », « Cristo fra i muratori », « Il Bidone », « Marcellino pan y vino », Tutto questo relativamente al numero dei soci, alla situazione culturale della nostra città, non è poco; non sono stati presentati sempre dei capolavori, ma il compito di un circolo è anche quello di far conoscere aspetti poco noti di determinate cinematografie, è anche quello di presentare dei film che si prestino

Nella sala del Municipio di Ravenna il Sindaco (il 4° a destra) riceve la « troupe » di « Tempo di Ravenna ».

ad una utile discussione, e questo, non sempre è possibile con certi celebrati capolavori che spesso non possono dar luogo che ad inutili disquisizioni di filologia cinematografica.

Per il prossimo anno vi sono molti progetti, molti sogni; qualcuno comincia a sperare in contributi (da parte degli enti pubblici) che non verranno mai, altri sperano in una campagna soci che renda tanti quattrini da poter finalmente guardare al futuro con tranquillità; tutti hanno molta buona volontà, e questa, forse, è la cosa più importante, quella che ci fa bene sperare per il futuro.

Luciano Arancio

CATANIA

ATTIVITA' DEL C.U.C.

Già da quattro anni è presente a Catania il Centro Universitario Cinematografico. Il Circolo, che si è gradatamente affermato, ha regolarmente svolto i suoi programmi comprendenti proiezioni di film significativi accuratamente scelti da tutte le scuole e le tendenze del cinema mondiale, ed ha organizzato i dibattiti che normalmente seguono alla fine di ogni proiezione.

La stagione 1954-55 ha visto in programma film quali « Ossessione », « La terra trema », « I bambini ci guardano », « Gli uomini che mascalzoni! », « L'angelo azzurro », « Io sono un evaso », « Zuiderzee », « Il ritorno di Vassilij », ecc.; particolare risalto è stato dato al dibattito su « La terra trema » che è stato presieduto dal critico Callisto Cosulich.

Il IV anno di attività ha avuto recente inizio con la proiezione di « Umberto D » di De Sica: la scheda di presentazione del film era a cura di Corrado Brancati (fratello del compianto Vitaliano) presidente del C.U.C. e critico cinematografico del quotidiano « La Sicilia ».

Sono stati successivamente proiettati « L'isola del corallo » e « Stanotte sorgerà il sole » di Huston, « Odio implacabile » e « Cristo fra i muratori » di Dmytryk; seguiranno film di Flaherty, Pudovkin, Eisentein, Olivier, Clair, Welles, Mankiewicz, Castellani e Chaplin, per un complesso di ventotto proiezioni.

I dibattiti, presieduti dal Brancati, hanno messo in luce la validità dei film proiettati e particolarmente di « Umberto D » che ha suscitato molti consensi.

Franco Truglio

FOGGIA

E' NATO IL CIRCOLO DEL CINEMA

Ancora una volta l'entusiasmo, dei giovani ha prevalso sull'indifferenza di cui sono oggetto tutte le iniziative culturali, di qualsiasi genere esse siano; questa volta pare che la vittoria sia clamorosa, se si guarda alle difficoltà incontrate e al risultato ottenuto da questi pochi che per la seconda volta hanno messo su un circolo del cinema che ha già esordito brillantemente con « Ladri di biciclette » e consolidato il successo con « Sirena » di Stekly.

Le difficoltà sono cominciate quando ingenuamente i promotori hanno brigato per ottenere la sala del teatro comunale che, per mancanza di iniziativa o di interessamento delle autorità, è venuta meno alla sua funzione di portare avanti le più serie iniziative culturali per abbandonarsi ad una attività di smercio cinematografico.

Quanto ciò danneggi gli interessi e l'attività degli ambienti musicali e di altri rami artistici collaterali non è difficile immaginare; noi ci limitiamo a raccogliere la protesta.

Salva le apparenze e tacita le proteste una evanescente stagione melodrammatica che si esaurisce nel giro di mezza settimana e si muove con un pauroso dilettantismo.

Per farla breve, la richiesta, appoggiata dal Sindaco, Avv. Pepe, che se ne è interessato attivamente, è caduta quando si è trattato di farla accettare dal gestore.

Dopo due mesi di intenso lavoro, dedicato alla raccolta delle adesioni e alla messa a punto dell'organizzazione, si era deciso e si era annunciato l'inizio dell'anno sociale per la fine di novembre; ma l'U.I.C.C. non poteva fornire i film richiesti perché non ancora aveva raggiunto l'accordo con le cineteche; fu necessario quindi rivolgersi al mercato della vicina Bari che può fornire poco e non con quell'ordine che sarebbe desiderabile in un circolo che si propone di presentare una serie di organiche proiezioni, ordinate per registi, o scuole, o argomenti.

Ad ogni modo il circolo del cinema è oramai una realtà e siamo sicuri che l'assiduo interessamento e l'intelligente lavoro di questi giovani sarà coronato da lungo successo.

Annibale Trifiletti

BIELLA

NON OTTIMO IL PROGRAMMA DELLE PROIEZIONI DEL CINECLUB

Al Cineclub Biella si sono svolte le nuove elezioni del Consiglio che hanno visto alla presidenza il signor Aldo Blotto Baldo in sostituzione al presidente uscente signor Giorgio Rosazza.

Come prima manifestazione la sezione cineproiezioni del Cineclub ha pubblicato il programma delle proiezioni per l'anno sociale 1955-56 che comprende i seguenti film: « Figlio, figlio mio! » di Charles Vidor; « Processo alla città » di Luigi Zampa; « La gabbia degli usignoli » di Jean Dreville; « Ultimo treno da Mosca » di Jacques Feyder; « L'impostore » di Julien Duvivier; « La corona di ferro » di Alessandro Blasetti; « La danza degli elefanti » di Robert Flaherty e Zoltan Korda; « Delitto senza peccato » di William Dieterle; « L'uomo del sud » di Jean Renoir; « Questo mondo è meraviglioso » di Van Dyke; « Terra di giganti » di Charles Chauvel; « Dimenticati da Dio » di Emilio Fernandez e « Il mulino sulla Floss » di Tom Lehan.

Scorrendo i titoli dei film di questo programma ci viene spontaneo chiedere con quale criterio sia stato compilato. La pubblicazione del programma ha creato fra gli appassionati di cinema biellesi viva delusione poichè avrebbero preferito poter vedere pellicole di maggiore impegno artistico. Desiderio giustificato poichè le persone in questione sono quasi completamente digiune delle opere cinematografiche classiche. « E' un programma da sala di terz'ordine! » dicono alcuni; mentre altri subiscono passivamente disertando le proiezioni. Vi sono poi coloro che accettano il programma, ma sono gli stessi che si entusiasmano e commuovono alla proiezione de « L'angelo bianco » o de « I figli non si vendono ».

Interpellati alcuni consiglieri del Cineclub, costoro hanno risposto che quello pubblicato era il programma sottoposto al Consiglio dall'addetto alle proiezioni. Il Consiglio lo avrebbe approvato poichè quelli erano i film più facilmente noleggiabili.

Noi siamo certi che si sia voluto scherzare e che altri siano realmente gli scopi del Cineclub a proposito del discusso programma. Magari di far vedere ad un pubblico di cineamatori intelligenti come quello biellese, delle opere buone sotto ogni aspetto e delle opere più discutibili. Comunque sempre a scopo di confronto. Così le cose cambierebbero e prenderebbero un'altro aspetto.

Giuseppe Sacchi

Brigitte Bardot nel film di Ralph Thomas « Un dottore in alto mare ».

VENEZIA

PIU' PUBBLICO PER I CIRCOLI

Alcuni numeri addietro si è preso in esame il nuovo programma del Cineforum Veneziano: opere tutte, o quasi, di elevato livello, ma poche, come abbiamo avuto occasione di dire, assolutamente nuove per la cittadinanza. Il Circolo del Cinema « F. Pasinetti » ha reso noto il calendario delle sue proiezioni, già iniziate, qualche tempo fa, ed ora lo possiamo utilmente raffrontare a quello già esaminato del Cineforum. Il « Pasinetti » continua ad articolare la sua attività in due sensi: quello che potremmo definire di « élite » e quello di « massa », depurando i due termini del significato leggermente spregiativo che può loro essere conferito. Il Circolo del Cinema propriamente detto si si rivolge a una clientela ormai affezionata all'associazione, un gruppo di fedeli cineamatori che lascia poco margine di ricambio, fisso ed immutabile com'è da ormai parecchi anni. E' un pubblico relativamente ristretto (poche centinaia di persone), ma assai esigente, in gran parte formato da intellettuali. La scelta delle opere da proiettare si imponeva perciò rigorosa e accurata, preferibilmente tra quelle poco o affatto note in città. Ne è uscito un breve programma (riguardante solo un primo ciclo di attività) nel quale sono compresi i film: « L'Imperatore della

Richard Widmark in « Oro » (« Price of Gold »), l'ultimo film che Mark Robson ha realizzato dal romanzo omonimo di Max Catto su scenario di Robert Buckner e John Paxton.

città d'oro », « Casque d'or », « Boris Godunov », « Ordet », « Assassinio nella Cattedrale », « Tempo d'amarsi », « Propigunia ». Quattro d'essi sono assolutamente inediti per Venezia, per cui le novità raggiungono una percentuale discretamente elevata, tenuto conto delle difficoltà nel rifornimento dei film in cui si dibattono gli organizzatori dei Circoli. Viceversa, per la sezione « Cineclub Studentesco », i cui iscritti si aggirerebbero attorno ai millecinquecento, le opere sono state selezionate con un diverso criterio e si sono incluse perciò opere viste e riviste nell'altra sezione. Il « Cineclub Studentesco » fonda le sue premesse su un ricambio parziale dei soci ogni anno. Rivolgendosi agli studenti e ai lavoratori, esso intende mettere a contatto del cinema larghi strati della popolazione veneziana, un contatto magari breve ma tuttavia illuminante il fenomeno cinematografico nella sua complessità. Da esso non si richiede che escano dei cineamatori, ma semplicemente gente in grado di classificare un film, di apprezzarne uno buono, di condannarne uno cattivo, preparata insomma a giustamente scegliere gli spettacoli più degni programmati nei normali cinematografi. E' fatale quindi che questo tipo di soci offra sorprese annualmente ad ogni rinnovo delle tessere. E di questo va tenuto conto nella compilazione dei programmi, dove i « grandi ritorni », cioé la riprogrammazione di film già visionati tre o quattro anni prima, abbondano. Nell'articolazione del « Pasinetti » si riflette il problema che travaglia molti altri Circoli, non solo veneziani. Il Circolo del Cinema ormai ci sembra avviato ad adempiere una funzione diversa da quella di procurare il piacere a pochi raffinati intenditori. Esso va reso operante ridimensionandolo a strumento che valga a schiudere a un pubblico quanto più vasto possibile il mondo del cinema, rendendo accessibile un fatto artistico, e quindi culturale, a chiunque lo desideri.

C. D. C.

POSTA ALLA DIREZIONE

Da Ignazio Ferronetti riceviamo e pubblichiamo: « *Nel numero 156 del Vs/ quindicinale pubblicate una fotografia del sottoscritto mentre dirige una scena del film " I Misteri di Venezia " con gli attori Tito Schipa e Virginia Belmont con la seguente dicitura errata:*

« *Durante una ripresa di " I Misteri di Venezia ", regia Max Calandri ecc.* ».

Vi prego rettificare che la regia del film " I Misteri di Venezia - Il faro nella laguna " non è del sig. Max Calandri ma del sottoscritto, Ignazio Ferronetti, come si rileva dalla stessa fotografia ».

ABBONATEVI A CINEMA PER IL 1956

Un anno L. 2.200

Humphrey Bogart nel cinemascope « La mano sinistra di Dio » (« The Left Hand of God ») di Dmytryk.

MARIO BARDI (Firenze). Ecco l'elenco che mi chiedi:

« *Normandia* » (« *Breakthrough* ») - 1951: Regia: Lew Seiler; Soggetto: da un racconto di Joseph I. Breen, jr.; Sceneggiatura: Bernard Girard e Ted Sherdeman; Fotografia: Edwin Du Par, A.S.C.; Montaggio: Folmar Blangsted; Musica: William Lava; Aiuto regista: Dan Page; Interpreti: David Brian, John Agar, Frank Lovejoy. (Prod. Warner Bros).

« *Il ciclone dei Caraibi* » (« *Long John Silver* »); Regia: Byron Haskin; Sceneggiatura: Martin Rackin; Fotografia: William Constable; Costumi: John Wayne; Musiche: David Buttolph; Montaggio: Ross Wood; Interpreti: Robert Newton, Connie Gilchrist, Kit Taylor, Lloyd Berrel, Grant Taylor, Rodney Talor, Henry Gilbert, Harvey Adams, Muriel Steinbeck, Jon Brunskill, Harry Hambleton, Eric Reiman. (Prod. 20th Fox)

PIER LUIGI BRUNORI (Borgo Pinti 32 - Firenze). Vuole far sapere che si metterebbe volentieri in contatto con alcuni schedatori bravi. Ha in progetto una nuova pubblicazione di spettacoli e perciò cerca corrispondenti e notiziari da tutta Italia.

Ecco, lettore Brunori, che ti ho accontentato. Ti ringrazio delle belle parole e degli auguri anche se fai alcune riserve. Le critiche fanno felice il direttore il quale sostiene che è « soltanto sulle tombe che si portano fiori».

UN TIRAPIEDI DELL'I.N.A.M. (Monte Rosa - Varese). Ho molto faticato per decifrare la tua grafia. Perciò, premessa, scrivi con più calma: ti gioverà perchè ti aiuterà a riflettere.

Effettivamente ricevo alcuni soggetti, molti articoli e qualche poesia. Ti dirò che il livello medio lascia sperare. E' un lavoro pesante; però mi aiuta a conoscere i lettori e gli amici.

Alle tue domande risponderò nel modo che desideri:

1) Ti ho già risposto.

2) Alcune si, ma molte sono divertenti.

3) Quando si presenterà l'occasione ci sarà anche l'impegno che chiedi.

4) Non so se quel critico sia ragioniere. L'importante non è sapere se un critico sia ragioniere purchè sia un buon ragionatore.

5) Quel giornale evidentemente è soddisfatto del suo critico. Ti dirò: è una persona seria e sa scrivere.

6) Fisicamente non è facile descriverlo. Di statura media; pochi capelli; occhiali a stanghette dorate; testa piccola e schiacciata ai lati; fronte a bauletto.

Al tuo P.S.. La tiratura dei giornali si può sapere. Esiste a Milano un ufficio che fornisce questi dati alle grandi ditte le quali in tal modo si regolano per le inserzioni pubblicitarie. La verità però non si saprà mai.

Consentimi di farti alcune controdomande: 1) Perchè ti interessa conoscere fisicamente quel critico? 2) Perchè ti sei firmato « Un tirapiedi dell'Inam »?

BRUNO VISCONTI (Torino). Ecco i dati che mi chiedi:

« *Le avventure di Don Giovanni* » (« *The Adventures of Don Juan* ») - 1949-50; Regia: Vincent Sherman; Soggetto e sceneggiatura: George Oppenheimer e Harry Kurnitz; Fotografia: Elwood Bredell; Musica: Max Steiner; Prod. e distr.: Warner Bros; Colore: Technicolor; Interpreti: Errol Flynn, Viveca Lindfors, Robert Douglas, Alan Hale.

« *Il risveglio del dinosauro* » (« *The Beast from 20.000 Fathoms* ») - 1952-53; Regia: Eugene Lourie; Soggetto ispirato ad un racconto di Ray Bradbury pubblicato sul «Saturday Evening Post »; Sceneggiatura: Lou Morheim e Fred Freiberger; Fotografia: Jack Russel A.S.C.; Effetti scenici: Ray Harryhausen; Musica: David Buttolph; Prod. e distr.: Warner Bros; Interpreti: Paul Christian, Paula Raymond, Cecil Kellaway, Kenneth Tobey, Jack Pennick.

« *Bataan* » (« *Bataan* ») - 1949; Regia: Tay Garnett; Soggetto: Irving Parr; Sceneggiatura: Robert D. Hendriu; Musica: Bronislav Kaper; Prod.: M.G.M.; Distr.: ENIC; Interpreti: Robert Taylor, Thomas Mitchell.

ANTONIO ANDREOTTI (Rovigo). « E' sempre giusto, ti chiedi, che nelle recensioni di film ricavati da opere letterarie, il critico si soffermi ad analizzare lo scrittore, la sua produzione letteraria?... », ecc. In linea di massima, hai perfettamente ragione quando scrivi che quello che conta è il film e che quindi il critico dovrebbe attenersi soprattutto ad esso. Tuttavia, il raffronto con l'opera letteraria offre sempre un certo elemento di curiosità che è di prammatica specialmente per certa stampa quotidiana o comunque d'informazione. Inoltre, per quanto gli autori del film si discostino dal libro, questo contiene talora degli elementi di clima o certi particolari problemi di contenuto che l'opera cinematografica finisce per ereditare più o meno consapevolmente: in tal caso, non è privo d'interesse analizzare in profondità certe derivazioni.

Quello che è grave non è tanto che il critico si riferisca, più o meno diffusamente, all'opera letteraria da cui è tratto il film, quanto che guardi ad essa come ad un testo sacro che il regista debba rispettare alla lettera. Una simile prassi critica deriva, per lo più, da una concezione spregiativa del cinema, considerato ancora arte inferiore rispetto alle arti maggiori della letteratura e del teatro. Un esempio tipico di questa mentalità è fornito dalla severa accoglienza che la critica britannica ha riservato a « Giulietta e Romeo » di Renato Castellani, accusato appunto di aver troppo liberamente rimaneggiato il testo di Shakespeare. Ma quest'equivoco, per così dire passatistico, non è il solo. Certa critica, per lo più giovanile, che si autodefinisce « progressiva » e d'avanguardia, finisce infatti per giungere a risultati analoghi partendo da posizioni d'un contenutismo socialoide.

Come libro sulla regia, ti consiglio di leggere « La regia cinematografica » di Francesco Pasinetti e Gianni Puccini, edizioni Rialto, Venezia, 1946 (credo sia esaurito), che raccoglie una serie di articoli pubblicati su « Cinema » nel 1943. Sul linguaggio cinematografico ti consiglio « Il film nei problemi dell'arte » di Luigi Chiarini. Esiste poi « Il linguaggio del film » di Renato May, edizioni Poligono, Milano, 1947, che però più che linguaggio vero e proprio parla della grammatica del cinema, cioè dei problemi di struttura narrativa e specialmente del raccordo delle inquadrature. Non c'è, che io sappia, in Italia, un volume specifico che tratti seriamente dei rapporti fra arte e morale (in fondo da noi, è un problema poco sentito).

Rimproveri a « Cinema » di non recensire tutti i film, anche quelli brutti. Certo, sarebbe interessante farlo, ma richiederebbe troppo spazio (in un anno escono più di 400 film, il che significherebbe recensire almeno una quindicina al numero) e poi non ne varrebbe sempre la pena; d'altronde non vedo l'utilità di scrivere di certi film, come tu consigli, soltanto che sono « la solita pizza ». Quanto alla pubblicazione dei « cast » di tutti i film, è un'idea che è da tempo allo studio della redazione.

STEFANO G. MOSCONI (Cinema). Non c'è ancora un libro come quello che tu chiedi.

Il Postiglione

CAMBI ED ACQUISTI

A. Frezzato (Giornale del Popolo, Via T. Tasso 4 - Bergamo), acquisterebbe «Cinema», III serie, dal n. 1 al 135.

NOTIZIARIO

ACCORDO CINEMATOGRAFICO ITALO-JUGOSLAVO

Hanno avuto luogo a Roma favorevoli conversazioni, promosse in seno all'ANICA, per gettare le basi di un accordo cinematografico italo-jugoslavo, tra gli esponenti dell'ANICA stessa e una delegazione jugoslava composta dai signori Samuilo Amodaj, presidente dell' Associazione Produttori Film e direttore del giornale « Attualità Filmistiche » di Belgrado; Jovan Ruzic, segretario generale dell'Associazione Produttori Film e Branimir Tuma, direttore generale della « Triglav-Film » di Ljubljana.

La delegazione che ha tenuto riunioni anche presso la Direzione Generale dello Spettacolo, ha visitato gli stabilimenti di Cinecittà ed alcuni fra i più importanti stabilimenti di sviluppo, stampa e doppiaggio, oltre il Centro Sperimentale di Cinematografia.

DI NUOVO «ACCADDE UNA NOTTE»

Frank Capra ha visitato il teatro di posa nel quale Dick Powell dirige una nuova edizione di « Accadde una notte », girato nel 1943 ed interpretato da Clark Gable e Claudette Colnematografico fra Italia e Francia ha ricordato che per la realizzazione del vecchio film, la Metro, non potendo « prestare » Robert Montgomery, offrì alla Columbia, come partner della Colbert, « un promettente giovane attore », Clark Gable; Claudette Colbert acconsentì a lavorare accanto ad un attore quasi sconosciuto, purchè nelle scene principali il suo profilo fosse fotografato in posizione « di vantaggio ». Dick Powell sta dirigendo ora una edizione musicale di « Accadde una notte » ed il nuovo film è interpretato da June Allyson e Jack Lemmon.

COLLABORAZIONE ITALO-FRANCESE

L'undicesima sessione della commissione mista prevista dall'accordo cinematografico fra Italia e Francia ha concluso il 21 dicembre i suoi lavori, iniziati il 15 dicembre scorso. Le delegazioni francese e italiana, presieduta rispettivamente dal signor J. Flaud, Direttore generale della cinematografia francese e dall'avv. Nicola De Pirro, Direttore generale dello Spettacolo, hanno concordemente manifestato la volontà di mantenere e rafforzare la collaborazione tra le cinematografie dei due Paesi e, nel quadro delle esperienze di questi ultimi anni, hanno stabilito di allargare le possibilità della coproduzione nella categoria dei film eccezionali. E' stato inoltre rinnovato l'accordo di intercambio cinematografico. Da parte italiana, infine, si è data assicurazione che si esaminerà ogni possibilità di facilitare la migliore diffusione del film francese sul mercato italiano.

Pasquale Ojetti, direttore responsabile - Autorizzazione numero 4737 - 15-7-1955 del Tribunale Civile e Penale di Roma - Editrice Cinema e Teatro - Diffusione esclusiva per l'Italia: Messaggerie nazionali, Primo Parrini, Via dei Decii, 14 - Roma - Stampatore: « Apollon », Via Tiburtina, 1292 - Roma.

ELENA DI TROIA
ROSSANA PODESTÀ
(ELENA)
JACK SERNAS
(PARIDE)
WARNER BROS.
CINEMASCOPE
WARNERCOLOR
SIR CEDRIC HARDWICKE - STANLEY BAKER - NIALL MacGINNIS
NORA SWINBURNE - ROBERT DOUGLAS - TORIN THATCHER
Regia: ROBERT WISE

CINEMA

Totò e Gino Cervi protagonisti del film « Il coraggio » prodotto dalla D.D.L.