

CINEMA



SPED. IN ABBONAMENTO POSTALE

159 LIRE
CENTO

TERZA SERIE • 25 GEN. 1958

Uno spettacolare CinemaScope interpretato e diretto da

BURT LANCASTER



IL KENTUCKIANO

colore della Technicolor

Dianne Foster - Diana Lynn - John McIntire
Una Merkel - John Carradine - John Litel e per la prima
volta WALTER MATTHAU e DONALD MacDONALD

Sceneggiatura di A. B. GUTHRIE, JR.

tratto dal romanzo "The Gabriel Horn", di Felix Holt

Regia di BURT LANCASTER

Prodotto da HAROLD HECHT

Realizzato dalla HECHT & LANCASTER'S JAMES PRODUCTION per la UNITED ARTISTS

DISTRIBUZIONE



UNITED
ARTISTS



Yvonne De Carlo e Howard Duff ne «L'avventuriera di Bahamas» («Flame of the Islands») prodotto dalla Republic-Film e diretto da Edward Ludwig. Completano il cast Zachary Scott, James Arness, Frieda Inescort e Kurt Kaszner.

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

Direttore: PASQUALE OJETTI

Redazione: EUGENIO TROISI - FRANCO MOCCAGATTA

Impaginazione: PINO STAMPINI

Volume XV

Terza serie

Anno IX 1956

159 25 Gennaio 1956

SOMMARIO

SI GIRA 1098
DUE LETTERE DI PASQUALE OJETTI 1099
GIUSEPPE RECCHIA	
ANTONIONI INTELLETTUALE ESISTENZIALISTA 1101
JAROSLAV BROZ	
CECOSLOVACCHIA 1955: DECENNALE DEL CINEMA DI STATO 1104
ANGELO MACCARIO	
RENÉ CLÉMENT ALLE PRESE CON ZOLA 1107
LEONARDO BONZI	
FARO' UN FILM IN ORIENTE? 1109
FRANCO MOCCAGATTA	
« IL FERROVIERE » UNA STORIA FRA DUE NATALI 1111
M. QUIRICO	
PER I RAGAZZI DEL GABELLI I FILM SONO « CANNONATE » O « BUFALÈ » 1114
EDGARDO PAVESI	
LA STRADA ALL'AUTONOMIA DELLA TV 1117
P. O.	
DEGOLI, IL CONTROFAGOTTO E IL CINEMA 1119
CLAUDIO BERTIERI	
A RAPALLO RENDICONTO ANNUALE DEL PASSO RITTO 1120
SERGIO DE SANTIS	
BIBLIOTECA 1121
I FILM 1122
VITA DI PROVINCIA 1125
DILIGENZA - NOTIZIARIO 1128

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 Fernández 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

SI GIRA



Il regista Duilio Coletti impartisce le ultime istruzioni a Dawn Addams prima di girare una scena di «Londra chiama Polo Nord».

IN ITALIA

CINECITTA'

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 Riso, 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.

IN.C.I.R.

La banda degli onesti - b. n. - Produzione: D.D.L. - Regia: Camillo Mastrocinque - Interpreti

principali: Totò, Peppino De Filippo, Giacomo Furia, Roberto Riso, Giulia Rubini - Genere: comico.

ISTITUTO LUCE

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

TITANUS-APPIA

Non c'è pace per chi ama - Ferraniacolor-Totalvision - Produzione: Gea Cinematografica - C.C.C. (italo-tedesco) - Regia: Sergio Corbucci - Interpreti principali: Anna Maria Ferrero, Massimo Serato, Sonia Ziemann, Arnoldo Foà, Andrea Checchi ed il tenore Franco Corelli - Genere: drammatico.

La mia vita per te - b. n. - Produzione: Diva film - Regia: Carlo Campogalliani - Interpreti principali: Luciano Tajoli, Janet Vidor, Alberto Farnese - 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 - Interpreti principali: Gloria Swanson, Alberto Sordi, Vittorio De Sica, Brigitte Bardot, Giorgia Moll, Ciccio Barbi, Mario Carotenuto - Genere: satirico

IN ESTERNI FUORI STABILIMENTO

I girovaghi - Ferraniacolor - SupercineScope - Produzione: Villani Rossini film - Regia: Hugo Fregonese - Interpreti principali: Peter Ustinov, Carla Del Poggio, Abbe Lane, il piccolo Autieri - Genere: drammatico.

Ostaggi del destino - b. n. - Produzione: Cinematografica Benelli - Regia: Max Calandri - Interpreti principali: Michel Auclair, Folco Lulli, Jeane Hugo - Genere: drammatico.

ESTERNI ALL'ESTERNO

Lottava 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 Cra-

veri 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.

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 Casaravillas, Ignazio Balsamo, Natale Cirino - Genere: drammatico.

Consuelo - Ferraniacolor - Totalvision - Produzione: Memphis 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 principale: Ingrid Bergman, Jean Marais, Mel Ferrer, Dora Doll, Jean Richard, Lise Bourdin - Genere: drammatico.

NOTIZIARIO

STATI UNITI

Laurence Olivier e Marilyn Monroe lavoreranno insieme nel film *The Sleeping Prince* tratto dalla commedia omonima di Terence Rattigan, interpretata due anni fa a Londra da Olivier. Il film, diretto di John Huston, racconterà la storia di un principe reggente di un paese balcanico e di una ballerina americana. I due attori hanno accettato verbalmente di interpretare il film che dovrebbe andare in lavorazione nel prossimo agosto.

DUE LETTERE DI PASQUALE OJETTI:

una a Zavattini ed una a « Il Nuovo Cinema »

(Rassegna della Cinematografia scolastica, scientifica educativa)

CARO ZAVATTINI,

volevo scriverti subito, non appena tu hai invitato tutti gli italiani a dire sinceramente « quale film farebbero se dipendesse da loro »; ma eravamo in tempo di feste, quando non si scrivono lettere aperte ma si spediscono soltanto biglietti di auguri, un periodo dell'anno in cui gli uomini sembrano più buoni e dicono soltanto (ho presente: « Prima Comunione ») « auguri, auguri », fanno regalucci e quasi credono a babbo Natale.

Perciò ho aspettato a scriverti alcune considerazioni che mi son venute spontanee non appena lessi il tuo telegramma per un referendum cinematografico nazionale.

Lascio la premessa e ogni altra osservazione che tu fai sulla legge e sulla libertà: sono ovvie. Una legge non fa le opere d'arte, nè l'opera d'arte può nascere dove manca la libertà.

Fuor di luogo invece mi sembra l'immagine del campo di grano e della spiga solitaria. Tu dici « *E' vero che capita alla poesia di manifestarsi nei luoghi e nei momenti più impensati, fuori del seminato; ma la spiga che nasce là su un arginello, lontano appunto dal bel campo dove insieme le spighe formano un campo di spighe, l'ammiremo come tante altre cose della natura, ma non ci darà quella pacata gioia di quel campo, dove tutto è nato dentro i suoi confini perchè così abbiamo voluto lavorando gomito a gomito* »; poi dopo aver affermato che « *nel cinema, più che in qualsiasi altro settore, il grido tende a diventare coro; e l'imperativo è che quello che posso fare io devono poterlo fare anche gli altri (si tratta di partire alla pari non di tagliare le teste ai papaveri più alti)* ». avanzò la proposta di sentire il polso agli italiani per trarne alla fine delle precise deduzioni e ricavarne « *una tabella statistica in cui si vede il panorama dei temi che sono nel cuore degli italiani* ».

Ora, proprio su questi due punti non concordo; il che sarebbe trascurabile (io non sono nè artista nè contabile) se non vedessi il pericolo verso il quale tu, Zavattini, vai e sospingi.

Se è vero (e lo è, in parte) che tu hai contribuito a dar vita ad una poetica (quella del neorealismo) non può essere vera l'immagine del campo di grano e della spiga solitaria poichè proprio tu, e qualche altro, foste le buone spighe solitarie da cui il cinema italiano trasse prodotti pregiati. Se tu fossi rimasto con le altre spighe ti avrebbero falciato nella stagione giusta e saresti finito nel pane nero del conformismo. Invece si disse: « *andiamo al cinema, è un film di Zavattini, di*

De Sica, di Rossellini ecc. ecc. » proprio perchè eravate spighe solitarie e tali siete restate al di fuori d'ogni bufera. Oggi tu vuoi rinunciare a quella forza interiore che ti tene saldo tra le rocce nel pezzetto di terra per gettarti nel grande campo dove tutte le spighe si assomigliano e dove tu scomparirai. O non è vero che tu sei bravo, che sai cogliere la poesia della realtà e son tutte chiacchiere di critici fanatici quelle dette sul tuo conto? O forse non hai più tempo per osservare la realtà che senti il bisogno di quadri statistici dai quali trarre l'ispirazione per uno o più film? E credi che di fronte alla valanga di temi proposti tu possa catalogarli come schede anagrafiche? A questo, dunque, siamo arrivati?

Tu dici: « *sarebbe* (questa del referendum) *una iniziativa di crescita* »; io penso che sarebbe una iniziativa di confusione dalla quale, neppur tu, sapresti venir fuori.

Immagina un tema: quello dei « senza tetto »; ci stai facendo con De Sica un film. Ti arrivano diecimila, centomila, duecentomila, un milione... più uno (come le richieste dei barboni, te le ricordi?) suggerimenti sullo stesso tema da quanti desiderano una casa. Che fai? Un milione di film sui senza tetto? Tu sai che non saranno nè dieci, nè nove e neppure due: farai « Il tetto », quello tuo e basta. Difatti: o credi nella tua forza poetica e nella bravura di De Sica e allora un buon film è come una battaglia vinta con tutte le conseguenze morali dello sfruttamento del successo; o dubiti di te e di De Sica e allora non saranno mille, centomila lettere che ti faranno credere. Solo i dittatori si affacciano al balcone e credono nella forza delle loro idee dal numero delle teste che gremiscono la piazza. In ogni caso per te con « Il tetto » il tema è esaurito.

Una « Commedia » fu sufficiente (nota l'alto riferimento); due non sono neppure pensabili; mentre possiamo immaginare molti trattati di economia, molti volumi giuridici, molti libri scientifici sullo stesso tema. Tu rischi — caro Zavattini — mescolando il cinema con le inchieste, e con la statistica delle inchieste stesse, di svilirlo artisticamente. Tu credi che l'arte sia un fatto di produzione collettiva; l'arte è prodotto individuale a vantaggio della collettività. E' compito dell'artista capire quel che il pubblico accetterà, nè deve curarsi un autore di sapere quel che il pubblico vuole. Proprio in questo è la differenza tra film commerciale e film d'arte; proprio contro questo stiamo gridando da anni. Ora arrivi tu con una nuova teoria e dici: sentiamo quel che il pubblico farebbe o dovesse fare un film.

A parte le considerazioni di cui sopra c'è nel programma un errore basilare. Hanno mai chiesto i poeti ai « non poeti » quel che scriverebbero se fossero poeti? Se qualcuno lo facesse e uno solo rispondesse sensatamente sarebbe l'incontro di due poeti. E pensa al grande pontefice, se per far affrescare la Sistina avesse seguito il metodo dell'indagine popolare; avrebbe avuto migliaia di temi, e forse anche quello del Giudizio Universale, ma le pareti sarebbero rimaste ancora bianche se non fosse arrivato un certo Michelangelo a mettere le cose a posto. E Michelangelo esisteva come artista che si fosse fatto o no il referendum.

Questo tuo chiedere « *al di fuori* » fa sospettare che tu non sia un vero artista, ma piuttosto una sorta di mosaicista che colloca tessere colorate seguendo il bel disegno di altri, ad ogni modo di artisti. Poiché, per fare l'arte, da quando è il mondo, caro Zavattini, ci vogliono gli artisti e non le schede delle inchieste. O vuoi dimostrare che il popolo desidera ardentemente i tuoi film? Ma questo non occorre dimostrarlo; bastano le cifre degli incassi. Che se poi tu ricevesti un milione di lettere sullo stesso tema e il film non incassasse che pochi soldi allora dovremmo fare un'amara constatazione: che ti hanno scritto per prenderti in giro. Ed io sarei, di questo, profondamente dispiaciuto.

Ma non accadrà perché tu hai forse voluto il referendum per ben altri motivi (stando almeno alle prime risposte arrivate a « L'Unità » di Roma); per dimostrare che il neorealismo non è morto che, anzi, è vivissimo e operante. Così ho letto che qualcuno vorrebbe film che « *rispecchino i drammi della vita del popolo e la sua lotta e che criticino le strutture arretrate di questa società cannibalesca* »; altri chiedono opere che illustrino la misera condizione dell'infortunato costretto a vivere con una pensione di fame; e poi un film sul libro di Levi « *Cristo si è fermato ad Eboli* » e su « *I miei sette figli* » di papà Cervi; e ancora una pellicola che smascheri « *tutti coloro che si prendono gioco dei giovani (facenda versare una certa somma) promettendo loro di introdurli nella carriera cinematografica, che svergogni i cosiddetti giornali seri e indipendenti, i quali al gioco si prestano lanciando concorsi cinematografici falsi e che condanni le autorità competenti che non prendono provvedimenti contro coloro che usurpano il denaro con l'inganno* ».

Ad ogni modo — caro Zavattini — non un'idea originale è arrivata nelle redazioni; si tratta della solita tematica venata di « *populismo* » che vede da un lato solo oppressori e dall'altra solo oppressi, colpevoli e innocenti, frutto di quella lotta di classe che non porterà alcun beneficio ai contendenti, ma solo potrà sfociare in un inasprimento di rapporti dannoso forse agli uni e agli altri ma, senza dubbio, al Paese tutto.

Io sono per la libertà assoluta e so in questo di esserti vicino; perché non ci battiamo per un cinema libero dove tu possa dire quel che credi più giovole alla società senza aspettare i suggerimenti di chi non può vedere oltre i fatti personali? Per vedere tutto occorre stare più in alto, nelle sfere della poesia.

Questo volevo dirti e cogliere l'occasione per rinnovarti i sensi della mia profonda stima.



EGREGI AMICI DE « IL NUOVO CINEMA »,

ho letto il vostro editoriale dal titolo « *La giungla della lavagna non esiste, però...* » (n. 39/40 Nov.-Dic. 1955) e approfitto per scrivere anche a voi che, essendo in un certo senso i depositari (o meglio: la voce ufficiale) del cinema didattico, del cinema nelle scuole ecc. ecc., avete affrontato un tema che è di vostra stretta competenza. Prenderò le mosse non dal testo dell'editoriale, ma da un « *neretto* » a fianco di esso ove è detto: « *Sembra che la censura italiana sia molto perplessa sulla opportunità di far circolare il film « Blackboard Jungle », un film artisticamente mediocre, che punta sul sadismo della violenza per colpire lo spettatore, che falsa una realtà, e che non giova al buon nome degli Stati Uniti in Italia* ».

Quanto zelo! E' il meno che si possa dire; poi subito mi trovo davanti ad un'interrogativo e mi chiedo se abbiate avuto l'incarico dal governo americano di proteggere il buon nome degli Stati Uniti in Italia. Nel qual caso debbo constatare che non compite con acume il vostro dovere poiché cercate di essere più statunitensi degli statunitensi. Cerchiamo di ragionare; « *Blackboard Jungle* » è un film uscito

in America; produttore e regista hanno evidentemente voluto offrire un quadro della delinquenza che si annida in certe aule scolastiche e richiamare l'attenzione delle autorità sullo scottante problema. Tanto questo è vero che il film non ha una soluzione precisa in un senso o nell'altro limitandosi ad una conclusione amarissima, sintesi di una più amara situazione. Il miglior elogio che si possa fare al governo americano mi sembra sia quello di sottolineare la libertà concessa ai produttori e ai registi di offrire in un'opera (tutt'altro che « *mediocre* », ma qui, entrano in gioco i singoli giudizi, e non è possibile essere drastici) il panorama di una situazione che ogni paese civile deve eliminare. Io non mi preoccuperei delle speculazioni politiche che da « *Blackboard Jungle* » potrebbero nascere (e nasceranno) poiché ho molta fiducia nel buon senso degli italiani i quali fino ad oggi non si sono lasciati irretire dai predicatori del paradiso in terra. Quando sorgono queste preoccupazioni si denuncia automaticamente una debolezza ed è proprio di tale frattura che approfittano i nemici della democrazia, loro abituati a mostrare tutto bello, tutto onesto, tutto pulito.

E arriviamo finalmente al testo del nostro editoriale. Sono d'accordo: gli insegnanti sono mal pagati e vanno retribuiti in misura molto superiore all'attuale tenuto conto che, insieme ai magistrati, essi rappresentano la parte più delicata dell'edificio statale. Meglio si educerà e minor lavoro avranno i giudici. Però dissento quando si afferma subito dopo che « *la gravità del problema (poca coscienza dei valori educativi) non nasce soltanto dalla insufficienza degli stipendi* ». Voi dite: « *la coscienza dei valori educativi nasce dalla vocazione* » e subito aggiungete: « *la vocazione è sacra in ogni caso e non ha come punto di partenza la mira del guadagno* ».

Inesattezza più grave non può dirsi e solo il pensiero che lo abbiate affermato in buona fede mi trattiene dall'aggiungere poco piacevoli considerazioni.

Infatti voi sostenete, subito dopo, che la « *crisi invece è profonda perché riguarda il complesso della società la quale a furia di slogan, quali ad esempio quelli correnti in Italia (chi te lo fa fare — non te ne incaricare — solo i fessi sono onesti ecc. ecc.) ha finito per accettare una morale corrente che dà più valore alla potenza del denaro, alla influenza politica e all'abilità dei maneggioni che ai valori personali, morali e religiosi dell'uomo singolo* ».

Dunque: prima mescolate il profano col sacro e parlate di missione; poi ve la prendete con la società che ha accolto passivamente e quasi si è adattata ad uno scadimento morale. I due termini — nei confronti dei maestri di scuola — sono antitetici e nello stesso tempo conseguenti.

Si tratta di missione e di missionari? E allora il maestro deve far voto di povertà, non avere famiglia, calzare sandali, vestire saio, vivere in una comunità ecc. ecc. Tutto sta ad intendersi. E' invece una missione nel termine umano della parola? Allora, solo dopo aver dato i mezzi per adempierla, dopo averli sollevati dalle preoccupazioni materiali, possiamo pretendere dai maestri una più vigile coscienza e una più agguerrita lotta contro la immoralità della società. E ci sarà il compenso economico poiché in un domani di uomini meglio educati avremo molti giudici in ozio.

Nè sono d'accordo quando affermate, seppure indirettamente, che « *Blackboard Jungle* » rientra in quel genere di film « *dove si raccolgono tutte le lordure e bassezze umane con il solo scopo di far denari* »: questo mi fa pensare che ben poco sappiate di commercio filmico. Non sono gli argomenti trattati in « *Blackboard Jungle* » che fanno incassare quattrini; chi vuole alti incassi chiama Marilyn Monroe, la veste di rosso fuoco, le carrelli alle spalle, la fa camminare, le solleva le sottane e il gioco è fatto. Che poi poco vi garbi che nel film « *La giungla della lavagna* » le speranze siano riposte nello scolaro negro piuttosto che nell'irlandese, il quale è un delinquente irriducibile, a me non interessa. Non guardo mai il colore della pelle; me lo ha insegnato (a proposito di educatori!) un mio caro maestro. Mi accompagnò un giorno in Chiesa dove celebrava un sacerdote negro. Io, che avevo dieci anni, restai perplesso.

« *Orate fratres* ». Non riuscivo a pregare.

Il maestro se ne accorse e mi disse: « *La Santa Messa è valida, prega* ». E con questo, amici de « *Il Nuovo Cinema* », vi saluto augurandovi, seppure in ritardo, un felice 1956.

Pasquale Ojetti



ANTONIONI intellettuale esistenzialista

Michelangelo Antonioni è nato a Ferrara nel 1912. Ha svolto attività giornalistica e si è avvicinato al cinema come soggetto, sceneggiatore e aiuto regista. Molto ricca la sua attività documentaristica fra cui ricordiamo «Gente del Po», «L'amorosa menzogna», «Superstizione», «Sette canne», «Un vestito», «La villa dei mostri».

«La disperazione è quella malattia nell'io di morire eternamente, di morire e tuttavia di non morire, di morire la morte».

Soeren Kierkegaard

Avviare uno studio critico o quanto meno una indagine su una persona umana in genere e su un artista in particolare è sempre una impresa difficile e arrischiata, per non dire «impossibile». La considerazione poi della quasi certa improbabilità dei suoi risultati ha l'effetto oltre che di scoraggiare l'autore in partenza anche di rendere presso il lettore, a lavoro ultimato, una certa quale impressione di precarietà che non può non scaturire da una indagine critica di questo genere fondata per di più su premesse di metodo tutt'altro che fisse e di generale validità.

Quando però si deve trattare di artisti del cinema tutte queste difficoltà aumentano a dismisura rispetto agli scrittori, ai poeti ecc... poiché le loro opere, i film, sono purtroppo tutt'altro che strettamente personali e rigidamente autonome come dovrebbero e come sono al contrario quelle degli artisti da tavolino.

E' stato da tutti rilevato che nei film di Antonioni si avverte in ogni momento la presenza di una coscienza fredda e distaccata

che vede i personaggi con un riserbo ed un distacco di tipo cronachistico. Osservazione esatta e pertinente ma che purtroppo, invece di stare a significare il primo « momento » nello studio critico sul regista in questione, è venuta poco alla volta, in un secondo tempo, ad allargare il suo significato fino a riassumere nella formula « freddezza » *sic et simpliciter* presso gran parte degli « iniziati » e anche di certa critica, tutte le voci della personalità di Antonioni.

La maggior parte della critica considera questa « freddezza » come un prodotto di inibizione personale, come l'effetto prevedibile di una volontaria costrizione spirituale, insomma qualcosa come un prodotto artefatto e non genuino. Questi critici giustificano la loro posizione sulla scorta di una considerazione che si fonda su alcune facili osservazioni di superficie circa il presunto « contenuto » dei suoi film. Essi, infatti, affermano che essendo la posizione della critica per sua stessa natura « indifferente » e intendendo per l'appunto Antonioni svolgere una attività di « critica » nei confronti di determinati strati della nostra società, il suo stile non avrebbe potuto essere diverso da quello che è, ossia freddo, staccato, glaciale.

Al contrario, invece, una minoranza di critici vede questa famosa « freddezza » come un risultato normale, naturale, non artefatto e intenzionalmente procurato, che una certa impostazione spirituale interna, ha prodotto con la sua progressiva evoluzione. A mio giudizio questa è la posizione esatta ed io stesso intendo adottarla in questo studio onde ricercare qualcosa di più riposto e anche di più importante nella personalità del regista.

Mi sembra che coloro che sostengono e avvallano una specifica *intentio* critica e individuano la punta di diamante di una accusa nei film di Antonioni, vivano sostanzialmente in un equivoco. A me pare, al contrario, che se nei suoi film e specie nel primo *Cro-*

naca di un amore (1950), una critica sociale o di costume esiste, essa è solo una conseguenza di secondaria importanza, e solo come tale prevista in partenza, che una determinata situazione impostata in un determinato modo ha prodotto senza tuttavia costituire l'attuazione specifica di un fine critico presuntivamente prefissosi dal regista all'inizio. A lui infatti interessano soprattutto i personaggi in quanto entità umane esistenti e non in virtù del ruolo sociale che essi giocano nella vita, nell'ambito della finzione artistica. L'ambiente in cui i personaggi agiscono è per lui soltanto una specie di *reattivo*, usato al fine di ottenere una migliore precisazione individualistica in senso assolutamente umano nei loro confronti, e non al fine di aprire una « critica » più o meno demolitrice o alla *high* o ad altri strati sociali. L'ambiente in questo film e come poi negli altri, ha soltanto una funzione di pretesto e di occasione. In un certo senso si noterebbe nelle opere di Antonioni la presenza di quel famoso principio di « sfida e risposta » di cui si servì in altra sede lo storico inglese A. J. Toynbee, nel senso che ogni qualvolta un personaggio o un individuo agisce in un certo modo, lo fa proprio come *risposta* a una determinata *sfida* che l'ambiente gli pone. Con la riserva però che Antonioni dà quasi, e questo è il punto, per scontata la precisazione della « sfida » ambientale (vedi soprattutto per questo fatto certe manchevolezze di *La signora senza camelie* dove spesso volte l'ambiente cinematografico è spennellato in modo talmente allusivo da essere capito solo da un ristretto gruppo di iniziati e non certo dal grosso pubblico) e si sofferma invece quasi esclusivamente sulla « risposta » che l'individuo fornisce poichè, secondo Antonioni, tutto dipende sempre, e nonostante le pressioni ambientali, dall'individuo. E ogni responsabilità tanto in caso di buona quanto di cattiva « attuazione » personale ricade in massima parte sul singolo. Ecco perchè An-

tonioni nei suoi film descrive l'ambiente e la sfida che esso dà in toni sì precisi e inequivocabili (dai quali secondo alcuni si scoprirebbe nel nostro regista una volontà di critica sociale) ma in ogni caso limitati e ristretti, e invece si dilunga quasi completamente sulla « risposta » degli individui alle sue sollecitazioni.

Ma è importante notare che Antonioni osserva nella *risposta* individuale soltanto il lato fenomenico, pratico, quello delle « azioni », che realmente si compiono. Non risale alle « cause », non vuole « interpretare », si ferma ai fatti, preferisce una conoscenza fenomenica dell'agire umano. E' per questo che i film di Antonioni bisogna definirli d'osservazione assai più che di analisi.

Esempio ne sia l'episodio dei suicidi in *Amore in città* in cui non si picca di scoprire spiegazioni e si ferma solo ai fatti, ai risultati.

Ne *Le amiche* (1955) è stato detto che Antonioni tenta un presunto « superamento » di queste sue posizioni allargando il problema delle quattro « amiche » Clelia, Momina, Nene e Rosetta in un senso più largo di intonazione sociale. A parer mio Antonioni non ha affatto tentato un « superamento » ma ha anzi mostrato che ogni superamento o qualcosa del genere risulta *impossibile*, che l'individuo non riesce mai a trovare una via per « comunicare » e che rimane chiuso in se stesso, e senza scampo e che la sfida postagli dall'ambiente è solo una spinta verso una certa direzione ma che tutto dipende ancora sempre dall'individuo. Mi sembra quindi che il realismo di Antonioni consista solo nell'osservazione in gran parte fatta dall'esterno, del modo di agire, dell'esistenza, del divenire dei suoi personaggi.

Appare chiaro che concentrando Antonioni tutto il suo interesse sull'individuo, mettendo in rilievo la *ricerca* individuale, la continua ed incessante fatica e pena dell'essere che tenta di comunicare con i suoi simili e non



▲ Jean-Pierre Mocky e Etchika Choureau nell'episodio francese de « I vinti ».

◀ Valentina Cortese e Gabriele Ferzetti in una scena de « Le amiche ».

Lucia Bosè e Andrea Checchi ne « La signora senza camelia ».



Lucia Bosè, protagonista femminile di « Cronaca di un amore », il primo lungometraggio a soggetto di Antonioni girato nel 1950.



Una delle ragazze di « Tentato suicidio », l'episodio diretto da Antonioni per « Amore in città », che aveva per protagoniste alcune reali mancate suicide.



ci riesce mai, esprime uno degli aspetti più vitali nella cultura del nostro periodo, l'aspetto esistenzialistico. E' chiaro infatti che mettendo alla base questa *incomunicabilità* dell'essere cosciente, egli arriva ad una interpretazione della realtà di tipo esistenzialistico. E ciò trova una conferma nel valore esclusivamente esistenziale che è dato alla stessa vicenda, in tutto il suo svolgimento, persino nella scelta del tema, e in quel porre l'individuo in uno stato di cosmica solitudine, di *angoscia* della conoscenza contro cui esso non può reagire legato come è ai significati di quel « senso dell'assurdo » di cui parla J. P. Sartre. Nei suoi personaggi insomma è ravvisabile specie poi per quella loro costante sconfitta finale, netta e precisa la determinante di quella « malattia mortale » di Kierkegaard che è la *disperazione*. Molti hanno parlato di *angoscia* in tutti i sensi, ma quasi sempre impropriamente approfittando del fatto che molti volgarizzatori e arrangiatori delle teorie esistenzialistiche, tra cui non esito a porre in certa misura anche J. P. Sartre, ne hanno data una definizione pittoresca e sentimentale travisandone la sostanza filosofica. Ma più che di *angoscia* intesa nel suo senso filosofico, qui bisogna parlare di *disperazione*. Antonioni, infatti, che tra gli esistenzialisti cinematografici è forse uno dei più puri perchè è tale non per calcolata elezione personale ma per natura, *naturaliter*, appunto perchè insofferente ed estraneo a queste pittoresche volgarizzazioni, dell'esistenzialismo apprezza ed attua nei suoi personaggi una categoria molto più importante dell'*angoscia* e molto meno nota, ossia la *disperazione*.

Rifacendoci a Kierkegaard che della filosofia dell'esistenza è il padre, attraverso lo scientificismo di Heidegger, lo psicologismo di Jaspers (J. P. Sartre lo si può considerare poco più di un dilettante per il solo fatto che ha tentato una applicazione in senso « estetico » dell'esistenzialismo) le esperienze di questo dopoguerra (scartando naturalmente lo pseudo-esistenzialismo dei cattolici Marcel e Lavelle) e addirittura a quelle del primo dopoguerra in cui nacque l'espressionismo, notiamo che quello della *disperazione* è ed è stato il motivo dominante, fondamentale di tutta la tematica delle esperienze artistiche svolte in senso esistenziale. In Antonioni si ha una precisazione artistica proprio in questo senso. Difatti i suoi personaggi soffrono proprio della *disperazione* di non voler essere *disperatamente se stessi*. E' questa una forma di *disperazione*, chiamata da Kierkegaard *disperazione dell'eterno*, che offre due possibilità: o cadere in una più profonda e lucida *disperazione* oppure la fede. Il filosofo danese addita la seconda. Ma i personaggi di Antonioni scelgono la prima. E come mosche contro il vetro della finestra, picchiano e picchiano disperandosi sempre più senza trovare vie di uscita. Così Paola e Guido, così Clara Manni, così i tentati suicidi e così ora Momina, Nene, Rosetta e Clelia. Tutti ugualmente disperati, chiusi in loro stessi, tristi e solitari, i suoi affascinanti personaggi mi sembrano profondamente esi-

stenzialisti. Ma il loro esistenzialismo è intuitivo, naturale, quasi inconscio, e ad esso sono arrivati per lo più a causa di crisi sentimentali.

Diversamente dalla psicologia dei suoi personaggi Antonioni partecipa dell'esistenzialismo in modo tutto particolare. Non vi sono turbamenti sentimentali, crisi di cuore, dolori opprimenti. Il suo è un esistenzialismo accolto lucidamente, freddamente, razionalmente, da intellettuale e solo al fondo del suo spirito, sfrangiata, si trova quella dolente malattia mortale che fa disperatamente angosciare i suoi personaggi. E' difficile dire dove finiscano e dove comincino gli influssi dell'esistenzialismo intellettuale e di quello emotivo, ma una zona di separazione esiste. Questa sua particolare impostazione spirituale interna, che tracima molto chiaramente dall'impostazione dai suoi personaggi, ci rivela che quella sua famosa « freddezza » sia tutt'altro che una volontaria costrizione personale al servizio di un interesse di critica sociale. Antonioni infatti come regista di personaggi, mi sembra tutt'altro che ingaggiato in polemiche sociali, e non esito ad affermare che tra i numerosi intellettuali esistenzialisti del cinema egli occupa una posizione di primo piano.

Giuseppe Recchia



Nella parte di Johanka, Marie Tomasova ricopre il principale ruolo femminile del film « Giovanni Huss ». La giovanissima attrice ha studiato all'Accademia d'Arte drammatica di Praga e, dopo ottime prove in palcoscenico, è stata scelta nel 1953 dal regista Stekly per interpretare « Anna la proletaria »; terminato « Giovanni Huss » con Vavra, Stekly l'ha nuovamente impiegata come protagonista del suo ultimo film: « Il suonatore di cornamusa di Strakonice ».

Cecoslovacchia 1955 decennale del cinema di stato

Otakar Vavra riaccende il rogo dell'eretico « Giovanni Huss » — Venezia ha avuto paura del fuoco — Dopo « Sirena » Stekly suona la cornamusa — Maghi delle marionette — Temi sociali e orchestra « jazz » — Tzigani fra gli alti forni — Per accontentare il pubblico occorre anche la storia del cane pacioccone e della graziosa gattina.

CORRISPONDENZA DA PRAGA DI JAROSLAV BROZ



L'attore Zdenek Stepánek, che interpreta il ruolo di Giovanni Huss nel film omonimo diretto da Otakar Vavra, nella scena in cui il riformatore boemo viene legato al palo del rogo quale reo di « eresia ». Stepánek, per le sue numerose interpretazioni, meritò il titolo di « artista nazionale » e divenne membro del « Teatro Nazionale ». Nel decennio 1945-1955 ha preso parte a dieci film prevalentemente storici quali « Rozina il bastardo », « Il fornaio e l'imperatore », « L'anno rivoluzionario 1848 », pur interpretando anche opere di vario genere come « Chiaro di luna sulla spiaggia » e « Il segreto del sangue » (presentato a Venezia nel 1953). Nelle due successive parti che costituiscono la « Trilogia Hussita », Stepánek interpreta la parte del legendario eroe Jean Zizka.

Il decimo anniversario della nazionalizzazione della produzione cinematografica cecoslovacca ha coinciso con il decimo anniversario della fine della seconda guerra mondiale e la liberazione dei popoli europei. E' evidente come questo doppio avvenimento abbia favorevolmente influito sulla produzione cinematografica del 1955 che si è quindi presentata con un buon numero di film di alto livello artistico. Il migliore fra questi e certo il più adatto alla celebrazione è « Giovanni Huss », un affresco storico che ritrae gli ultimi anni di vita del riformatore boemo apparso agli inizi del XV secolo. Il regista Otakar Vavra, già realizzatore di grandi film storici, ha composto anche lo scenario del film, valendosi della collaborazione dello scrittore Milos V. Kratochvil e di altri esperti storiografi. Vavra è attualmente il regista più preparato del cinema cecoslovacco. Egli iniziò come sceneggiatore nel periodo antecedente la prima guerra mondiale ispirandosi direttamente alle migliori opere della letteratura classica ceca, passò alla regia nel 1937 con « La storia filosofica », e meritò un premio al Festival di Venezia (1939) con « Confrérie des pucelles de Kutna Hora ». Quali altri suoi film citiamo: « L'allegro studente » (1946) un dramma storico; « Presentimento » (1947) una delicata storia psicologica sugli adolescenti; « Krakatit » (1948) tratto dal romanzo omonimo di Karel Capek; « La barricata silenziosa » (1948) che descrive i giorni dell'insurrezione di Praga contro gli occupanti nazisti. Otakar Vavra, prima di iniziare « Giovanni Huss », si documenta a fondo sulla vita di questo personaggio che, quale anticipatore della Riforma, e seguace di Wycliff, viene considerato il Lutero cecoslovacco. Nato nel 1371 in un piccolo villaggio della Boemia meridionale, Huss seguì studi di filosofia, teologia e si laureò all'Università di Praga. Intrapresa la carriera religiosa, propugnò ben presto idee riformiste e cadde sotto accusa di eresia. Munito di salvacondotto imperiale, si recò per difendere la propria ideologia al Concilio di Costanza, ma rotti i patti, fu imprigionato e condannato al rogo.

« Giovanni Huss » forma la prima parte (autonoma) della « Trilogia hussita » in cui gli stessi autori tracciano successivamente le ultime fasi del movimento riformista in Boemia, soprattutto descrivendo la lotta dei seguaci di Huss condotta dal popolare capo Jean Zizka (questa seconda parte è stata portata a termine nel 1955 ed apparirà sullo schermo nella primavera del 1956).

« Giovanni Huss » è un film a colori, nel quale costose scenografie riproducono la vecchia Praga del XV secolo. Nel « cast » figurano i più noti attori del teatro e dello schermo cecoslovacchi; l'artista nazionale Zdenek Stepánek interpreta il ruolo di Giovanni Huss. Questa biografia cinematografica del riformatore boemo non è stata concepita come un film antireligioso: le autorità della Mostra di Venezia hanno avuto torto di rifiutarlo. La lotta per l'epurazione della Chiesa all'epoca di Huss, era — sotto varie forme — combattuta in tutt'Europa, e tale lotta era improntata in generale a idee religiose profondamente morali. Sottolineando il carattere sociale del movimento riformista boemo, che ha avuto grandi ripercussioni in larghi strati della popolazione, gli autori di « Giovanni Huss » non hanno fatto altro che rievocare un fatto storico spesso trascurato dagli studiosi.

Mentre alla Biennale di Venezia quest'opera ha trovato porte chiuse, essa venne, invece proiettata con grande successo al Festival Internazionale di Edimburgo, dove fu accolta dalla critica inglese come il più significativo film presentato.

Un altro film biografico, dedicato alla vita e all'opera del grande musicista ceco Fedrich Smetana, è apparso sugli schermi cecoslovacchi col titolo « Dalla mia vita », ispirato da una composizione ben nota del musicista. Il regista Vaclav Krška ha rievocato il periodo più drammatico dell'esistenza di Smetana le cui opere esprimono il vero spirito nazionale nella storia della musica cecoslovacca. Ma il fine propostosi dal regista non era quello di portare sullo schermo la tragedia di un genio che dovette lottare duramente per far accettare i suoi principi creativi e che al termine della sua vita, dopo esser divenuto completamente sordo, dovette sopportare sofferenze di ogni sorta fino a cadere preda della pazzia. Krška ha voluto, invece, rappresentare l'evoluzione artistica



Un cartone di « Le avventure di Tutù e Minette » realizzato dagli « animatori » cecoslovacchi. Il film è ispirato ad una serie di fiabe dello scrittore e disegnatore Joseph Capek (fratello dell'autore drammatico Karel Capek). Joseph soleva raccontare divertenti storielle alla figlia Alenka, illustrandole con buffi disegni. Dopo la sua morte, avvenuta in un campo di concentramento nazista, sei di questi racconti figurati vennero riuniti nel volume « La storia del cane e del gatto » da cui è stato appunto tratto questo lungometraggio animato.



Karel Zeman al lavoro durante la lavorazione di « Viaggio nella preistoria ». Zeman, Jiri Trnka e Hermína Týrlová costituiscono il trinomio cecoslovacco più famoso per quanto riguarda i film di pupazzi animati. Tuttavia Zeman ha una sua caratteristica propria: fondere marionette, cartoni animati, trucchi ed « effetti speciali » a seconda dell'esigenza dello spettacolo. Attualmente sta lavorando ad un film che descriverà il viaggio di un razzo interplanetario attraverso l'Universo stratosferico.



Jirí Trnka, con la sua bene nota abilità di animatore di pupazzi, ha realizzato il terzo episodio su « Sveik », il buffo borghese sotto le armi. Trnka è professore del corso di « marionettistica » alla Università di Praga.

Una scena di « Musique de Mars », commedia musicale di Ján Kadár ed Elmar Klos. E' la storia di alcuni operai che riescono ad organizzare un'orchestra « jazz » a cui, dopo varie difficoltà, arride il successo.



Laboriosa ricostruzione in teatro e paziente preparazione di un « si gira » per « Viaggio attraverso la preistoria » di Karel Zeman.



del grande musicista, illustrata da brani tolti dalle sue composizioni.

Verso la fine del 1955 è stato proiettato un altro film significativo; è un tema tratto dalle opere di J. K. Tyl, pioniere del teatro boemo, il quale, verso la metà del XIX secolo, aveva acquistato grandi meriti accostando il teatro al popolo. Karel Stekly, il realizzatore del film, che ha girato nel 1947 il dramma sociale « La sirena » premiata al Festival di Venezia, ha adattato allo schermo una delle opere più popolari di Tyl « Il suonatore di cornamusa di Strakonice », una fantasmagoria in cui si narrano le avventure di un popolare musicista boemo, il quale, girando per il mondo, capita in un paese orientale pieno di meraviglie e miracoli.

Per quanto riguarda i soggetti tratti dai problemi della vita contemporanea del popolo cecoslovacco e realizzati nello scorso anno, da citare è la commedia musicale di Ján Kadár ed Elmar Klos « Musique de Mars ». L'azione si svolge in una piccola città industriale di provincia dove gli operai di una fabbrica di mobili impiegano il loro tempo libero organizzando un'orchestra « jazz », che, dopo difficoltà iniziali, non tarda ad acquistare notorietà.

Durante il 1955 sono stati inoltre realizzati film di viva attualità; i soggettisti si sono imposti il difficile compito di individuare una vena umoristica nella vita quotidiana e la scelta del materiale è stata varia. Ma soprattutto i temi sociali hanno offerto efficaci spunti e, fra questi, l'argomento della rinascita sociale del contadino ha spronato parecchi cineasti al lavoro. Per esempio, uno dei più capaci registi della nuova generazione, Jirí Krejčík, ha realizzato « Frona », un dramma passionale di ambientazione campagnola, e un altro giovane regista, Jaroslav Mach, ha girato un film dello stesso genere dal titolo « Giornate ardenti ». L'ambiente delle fabbriche dell'industria pesante ha indotto, a sua volta, Jirí Weiss a trattare, con « Il mio amico Fabiano », il problema dell'assimilazione di giovani tzigani nella vita industriale del paese.

Né sono mancate nel 1955, se pur in numero limitato, le pellicole a carattere « fiction » che hanno avuto gran favore di pubblico.

Jirí Trnka, il maestro di film di marionette e disegni animati di fama ormai mondiale, ha terminato la terza parte del suo « Sveik », che, prendendo motivo dal romanzo di Karel Hasek, narra le avventure di un buffo borghese sotto le armi.

Il capo dello Studio di Gottwaldow, Karel Zeman, ha registrato un altro successo internazionale con un gruppo di film del genere scientifico-divulgativo fra cui « Viaggio nella preistoria », destinato principalmente ai ragazzi. E' la storia fantastica di quattro giovani che rimontano a ritroso il « fiume dei tempi » e scoprono successivamente i periodi preistorici scomparsi da migliaia di anni e l'evoluzione della vita sul nostro pianeta. La tecnica dei pupazzi combinata con trucchi ed « effetti speciali », ha permesso a Karel

Zeman d'ottenere insoliti risultati. Il regista è riuscito a ricostruire in teatro, sia il paesaggio del periodo glaciale, sia le paludose foreste vergini popolate di mostri giganteschi. Il film, presentato alla Mostra del film per ragazzi di Venezia, ha ottenuto altrettanto successo ad Edimburgo e a Bad Emms in Germania.

I cineasti cecoslovacchi, specializzati in cartoni animati, hanno realizzato « Le avventure di Tutù e Minette », dal libro per l'infanzia dello scrittore e disegnatore Joseph Capek (fratello di Karel Capek); il film racconta in sei episodi le avventure di un cagnolino pacioccone e di una graziosa gattina. Da parte sua il regista E. Hofman sta portando a termine un altro film ispirato ad una serie di vignette del disegnatore Jean Effel, sul

tema de « La creazione del mondo », che sono state già apprezzate dai lettori di giornali di numerosi paesi.

Questo breve bilancio del decennale della nazionalizzazione del cinema cecoslovacco può dare solo un'idea approssimativa delle tendenze espresse dai cineasti, tuttavia possiamo affermare che, sia nella scorsa produzione quanto nella futura realizzazione, il vero spirito informatore della nostra cinematografia è quello di tenere sempre maggiormente conto dei desideri del pubblico allo scopo di fornirgli un quadro veramente completo di « generi », varianti con equilibrio e buon gusto dalla cultura all'attualità, dalla ricreazione alla « science-fiction ».

Jaroslav Broz

RENÉ CLÉMENT ALLE PRESE CON ZOLA

« Eliminare non vuol dir tradire » questo ha affermato il regista di « Gervaise » il nuovo film tratto da « L'assommoir » di Zola. Clément poi farà un film sul Medio Evo dove forse vedremo Bette Davis insieme a Silvana Mangano.

SERVIZIO DA PARIGI DI ANGELO MACCARIO



René Clément mentre dirige « Gervaise ». « Sullo spirito di sacrificio di Gervaise — ha detto il regista — ho centrato psicologicamente il mio film ».



"Roma non è più in Roma", così suona il titolo — derivato da un verso, se non erriamo, di Corneille — di un noto dramma di Gabriel Marcel. Allo stesso modo si può oggi affermare che "Montmartre non è più Montmartre". Spieghiamoci meglio. La Montmartre classica, abitata da Utrillo sin negli ultimi giorni della sua vita, espone sempre i balconi ed i comignoli delle sue tipiche case lassù, vicino alla basilica del "Sacre-Coeur". Ma un'altra Montmartre fa mostra di sé, da qualche settimana, alla periferia orientale di Parigi. Il più famoso dei quartieri della capitale è infatti stato "ricostruito", con una accuratezza ed un'aderenza che ha del miracoloso, nei pressi dello stabilimento cinematografico di Saint-Maurice. E' una Montmartre ancora più caratteristica dell'attuale perché è quella descritta da Emile Zola in uno dei suoi romanzi più popolari "L'assommoir". E', insomma, la Montmartre di un secolo fa. Non si è badato a spese. Non si è "ricostruita" una sola casa, ma un esteso agglomerato di abitazioni, di strade, di vicoli: le iscrizioni dei numerosi negozi sono state eseguite secondo lo stile dell'epoca; c'è un "café-restaurant" ("Au beau a deux têtes"), ci sono una "imprimerie", due o tre "boulangeries", altrettante "charcuteries", una suggestiva chiesetta, un "hotel de Pekin" che annunzia "chambres meublées et cabinets garnis". Sui muri, brandelli di manifesti, tra i quali spicca un proclama di "Napoleon au peuple français". Altrove, invece, "defense d'afficher", divieto d'affissione. Il selciato, il cosiddetto "pavé", è perfettamente identico a quello su cui mossero i passi i pittori ed i "bohémiens" che diedero fama, non solo letteraria, alla vecchia Montmartre.

E' il momento di Zola. Dopo "La bestia umana", e "Naná" — e mentre si pensa di tradurre in immagini cinematografiche "Germinal" — ecco appunto "L'assommoir", che sullo schermo prenderà il nome della protagonista, "Gervaise". Regista del film è René Clément, una firma accreditata ormai in campo internazionale dopo i successi de "La bataille du rail", di "Le amanti di Monsieur Ripois", e soprattutto dei non dimenticati "Giochi proibiti". Tra una scena e l'altra del film, iniziato alcune settimane or sono, Clément illustra i suoi propositi: "Prima di accingermi a girare, ho ristudiato

François Perier nel ruolo di Copeau, il marito di « Gervaise ». René Clément ha intitolato il film col nome dell'eroina del romanzo di Zola « L'assommoir » a cui si è ispirato. Pubblicato nel 1877, « L'assommoir » è il settimo volume del ciclo sui Rougon-Macquart e racconta appunto la storia di Gervaise, una delle creature più sincere della famiglia Maquart.



Marie Schell, rivelatasi ne «L'ultimo ponte», in una inquadratura di «Gervaise» che Clément sta attualmente girando a Parigi.

a fondo non soltanto Zola ma altri romanzieri, storici e sociologi, suoi contemporanei. Mi sono sforzato di rendere, in ogni fotogramma, l'atmosfera autentica della Parigi 1850-1870. In quest'opera estenuante ma appassionante di "ricostruzione", mi sono giovato di ogni mezzo: basti pensare che, per girare la scena d'un processo, ho fatto ricorso agli archivi della polizia. Ogni dettaglio sarà perciò vero, almeno così mi auguro, agli occhi degli spettatori...". Ad un regista coscienzioso come Clément si può credere sulla parola.

Mentre gli interpreti principali, Marie Schell e François Périer si avvicinano alla macchina da presa, prendendo posto ad un tavolino di uno dei tanti bar di questa splendida Montmartre ottocentesca, Clément prosegue: "L'epoca, in cui Zola ha ambientato "L'assommoir", segna il punto di rottura tra due sistemi di vita. Riprendendo in mano il romanzo, ed analizzandone — come io ho fatto — le fonti storiche e sociali, ci si accorge in quali miserevoli condizioni vissero allora larghissimi strati della popolazione parigina; 1870...: è il momento in cui l'evoluzione economica subisce uno strappo violento: la macchina ha il sopravvento sul lavoro manuale, sorgono i primi sindacati, la crisi degli alloggi tocca il vertice nella capitale (ed allora non c'era l'abbé Pierre...!). Quel periodo preparava l'avvento del ventesimo secolo. Come si deduce da queste mie parole, io ho preferito mantenermi fedele all'epoca ancor più che a Zola, non so se mi spiego. In "Gervaise" il quadro sarà importante, ma altrettanto lo sarà la cornice sociale. Zola, con quel suo modo di narrare preciso, quasi fotografico, mi è stato di enorme utilità...". E Clément cita a questo punto quanto dell'"Assommoir" ebbe a scrivere un critico illustre, il Lémaitre: "... Zola eccelle nel dare alle cose come il fremito dell'anima di cui egli sottrae una parte agli uomini; e mentre fa vivere una foresta, un mercato, il banco di un vinaio, un negozio qualunque, di una vita quasi umana, riduce poi le creature tristi o basse che si agitano su quello sfondo ad una vita quasi animale...". Né al regista è ignoto — avendolo spesso visto citato nei saggi su Zola — il giudizio del nostro De Sanctis: "Nessuno di noi ha avuto stomaco di andare lì a studiare quella miseria: il disgusto ce ne allontana. Ebbene, questo coraggio ha avuto Zola a Parigi...". Dopo di che, Clément



Nei pressi dello stabilimento cinematografico di Saint-Maurice a Parigi, è stato ricostruito un intero blocco di abitazioni, di strade, di vicoli che riproducono esattamente la Montmartre descritta da Zola nel suo romanzo «L'assommoir» e da cui René Clément ha tratto il film «Gervaise».

commenta: "Io non sono arretrato dinanzi a nessun ostacolo, pur di rendere, il meno approssimativamente possibile, il quadro di quella miseria: purtroppo, al cinema non si può dir tutto...".

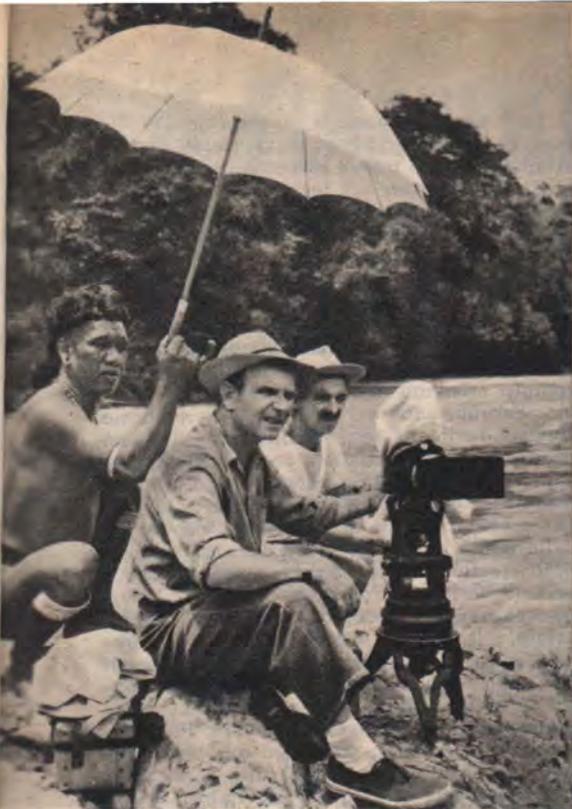
"L'assommoir", pubblicato nel 1877, è — com'è noto — il settimo romanzo del ciclo sui Rougon-Macquart. Gervaise, una delle creature più sincere della famiglia Macquart, è stata sedotta, giovanissima, dal cappellaio Lantier, dal quale ha avuto due figli, Stefano e Claudio. Dal paese essa si trasferisce a Parigi nella speranza di fare fortuna: infatti, almeno inizialmente, la giovane donna riesce a metter da parte qualche economia grazie al suo lavoro di lavandaia. Senonché, un bel giorno, Lantier — pigro e amante della bella vita — l'abbandona, distolto da nuovi amori. Gervaise non si dà per vinta: continua a lavorare con fiducia e con coraggio ("Ecco — dice Clément — sullo spirito di sacrificio di Gervaise ho centrato psicologicamente il mio film..."). S'innamora di Gervaise un operaio, suo vicino di casa,

Copeau, e la donna — sensibile alla sincerità di quell'affetto — si lascia sposare.

Capita presto un guaio, un grosso guaio: Copeau, cadendo da un tetto durante una riparazione, si ferisce gravemente, ed è costretto all'inattività per lungo tempo. Gervaise — per prodigare al marito tutte le cure necessarie — raddoppia il suo lavoro, e dà fondo ai risparmi faticosamente accumulati. Nulla da fare; è destino che la famiglia vada in rovina. Copeau, guarito, si dà all'ozio ed all'ubriachezza: "L'assommoir" (L'ammazzatoio) è appunto la bettola, frequentata da lui e dagli altri personaggi che popolano il romanzo e popoleranno la pellicola. La vita di Gervaise si fa sempre più triste, ed inutilmente un operaio, Goujet, che da tempo l'ammira e l'ama in segreto, cerca di venirle in aiuto. Anche Gervaise si dà al bere, sinché — dopo la morte del marito, avvenuta in un ospizio — viene spogliata d'ogni suo avere dall'uomo che l'aveva sedotta, Lantier, e dalla nuova amante di costui, Virginie, che sempre aveva guardato con rancore a Gervaise. "La fine del film" — spiega il regista — "non coinciderà con quella del romanzo, troppo lungo per essere trasferito dalla prima all'ultima pagina sullo schermo. D'altra parte, sono convinto che eliminare non voglia dir tradire: e io credo di aver rispettato Zola. Che farò dopo "Gervaise"? Un film per cui — non è una vanteria — mi è stato garantito un "cast" d'eccezione: Bette Davis, Silvana Mangano, Montgomery Clift. Giudichi lei... E poi?, se

troverò il finanziamento necessario, un'opera alla quale vado pensando da parecchio tempo: un film sul Medio Evo. Il soggetto non importa, mi interessa soltanto che dalla pellicola — se riuscirò a realizzarla — balzi fuori un'immagine veritiera di quel periodo, trattato sempre così superficialmente nei teatri di posa. Sono un "fanatico" del Medio Evo, e non posso sopportare certe alterazioni della storia e del costume, commessi in più o meno buona fede. Perciò intendo dire una parola nuova su quell'epoca. Soltanto Laurence Olivier, finora, ha saputo darci — nell'"Enrico V" — un Medio Evo vero e stupendo...".

Chiamato dall'operatore René Julliard, il regista si allontana. Ne approfittiamo per scambiare quattro chiacchiere con "Gervaise", al secolo la tedesca Marie Schell, non dimenticata interprete de "L'ultimo ponte". L'avevamo conosciuta al Festival di Cannes del '54; allora, però, essa non sapeva spicciare quattro parole di francese. Adesso, tranne qualche rara esitazione, sembra che la lin-



gua di Corneille sia stata la sua, sin dalla nascita. "Era nell'ordine delle cose" — racconta Maria Schell — "che io dovessi diventare attrice; mio padre era scrittore, e mia madre recitava a teatro... Anch'io ho spesso calcato i palcoscenici: ho tra l'altro interpretato "Giulietta e Romeo", "Il malato immaginario", ed altri lavori classici...". Pensiamo quale suasiva, innamorante "Giulietta" la espressiva attrice tedesca debba essere stata...

La Schell prosegue: "Spesso vengono giornalisti a indagare sui miei gusti in fatto di musica, di letteratura, di pittura, e magari di sport e di arte... culinaria. Mi rifiuto sempre di rispondere a domande di questo genere. Il pubblico non ha diritto di frugare nella nostra intimità; può solo pretendere da noi dedizione all'arte che abbiamo deliberatamente scelta. Sono naturalmente lietissima di girare sotto la guida di René Clément, che si è rivelato ai miei occhi — ne fanno d'altro canto fede i suoi precedenti film — un autentico poeta delle immagini. "Gervaise" è il mio dodicesimo film; l'undicesimo è stato "I topi", che ho interpretato in Germania con la regia di Robert Siodmak..."

François Périer, in "Gervaise", impersona il marito della protagonista, Copeau; "Lantier" sarà Armand Mestral, mentre "Virginie" avrà le sembianze di Suzy Delair; il folto "cast" dell'importante film — la cui sceneggiatura è stata curata da due specialisti, Jean Aurenche e Pierre Bost, ed il cui commento musicale porterà la firma di Georges Auric — è completato da Jany Holt, Ariane Lancell, Mathilde Casadessus e da uno stuolo di caratteristi. In "Gervaise" comparirà anche — tra i personaggi principali — "Nanà"; naturalmente non la "Nanà" di Martine Carol, ma una "Nanà" di otto anni, ancora all'oscuro — ovviamente — di quella che sarà la sua corrotta vita futura.

Périer, noto al pubblico italiano quale interprete di "Le silence est d'or" di René Clair, di "Villa Borghese" e de "Il letto" — ha espresso la certezza che "chi ama Zola ritroverà intatto il suo spirito, il suo mondo, il suo particolare clima, nel film di Clément". "Chi invece non conosce ancora il grande scrittore" — è sempre l'opinione dell'attore, stavolta impegnato in una parte drammatica — "correrà, appena visto il film, a leggere il romanzo: e questo è un fatto non trascurabile, in un'epoca in cui si legge ormai così poco... Spero e mi auguro, insomma, che "Gervaise" serva, non soltanto a far conoscere Zola, ma contribuisca pure a chiarire le cause di certi mali della società, diffusi ancor oggi non solo in Francia...". E' un augurio che facciamo nostro.

Angelo Maccario

FARÒ UN FILM IN ORIENTE?

**Dopo "Continente
perduto", avremo un
continente ritrovato?**

Ho effettuato sondaggi governativi per girare un film documentario in una grande nazione orientale. Vedremo quale sarà la risposta.

Ormai giornali di bordo e diari di viaggio rappresentano notazioni grafiche insufficienti alle attuali esigenze della moderna documentazione e, subentrata la macchina da presa, si riducono sempre più a commentare, a didascalizzare l'avvenimento filmato.

Il reattore catapultato dalla portaerei o l'elefante abbattuto nella giungla, vengono ugualmente ripresi sui fotogrammi del nuovo « documento »; nel primo caso la ripresa ottenuta servirà quale obiettiva testimonianza visiva per ricostruire errori di manovra o incidenti di decollo, nel secondo caso la bobina tornerà a casa insieme ai « trofei » e finirà per avere un semplice valore di ricordo.

Fra l'utilità professionale e il diletto cinematografico è evidente come non sussista nessuna preoccupazione spettacolare; le « pizze » verranno custodite in archivio o in famiglia: le vedranno soltanto esperti o amici.

Quando, invece, subentrano intenzioni di sfruttare commercialmente il materiale girato durante un viaggio, quando, cioè, si affaccia il progetto di ottenere da un'esperienza esplorativa il « film di viaggi », le cose cambiano notevolmente.

Lasciamo il « Kon-Tiki » che è un po' la mosca bianca della fortuna e dell'interesse poiché, per un « Kon-Tiki » riuscito, molti ne falliscono.

E non parlo soltanto della pellicola impressionata da avventurosi garibaldini del nomadismo e del passo ridotto che, tornati a casa, affidano barbe e celluloidi alle forbici del barbiere e del montatore per dar parvenza

civile al volto e al film. Non ci deve interessare se, qualche volta, la carta giocata riesce a vincere la posta, perché questo è soltanto azzardo e non cinema preordinato.

Dobbiamo piuttosto esaminare, partendo sempre dal dichiarato intento di far del cinema, quali sono — a parer mio — le vere basi e i necessari presupposti che deve possedere una « troupe » che si accinge ad intraprendere una spedizione a scopo di ottenere uno spettacolo cinematografico.

Non crediate basti caricarsi sulle spalle il bagaglio della tecnica del cinema, stabilire un itinerario e partire. Basta scorrere l'annuncio del film in progetto, basta riguardare quanti cineasti si aggregino a spedizioni scientifiche per concludere come le partenze siano molte, gli arrivi pochi.

Alla base di tutto sussiste troppo spesso un errore fondamentale: gli individui partenti o sono solamente uomini di cinema o soltanto esploratori; è d'altronde difficilissimo, trovare riunite nelle stesse persone le due qualità.

In ambedue i campi occorre duro e adatto tirocinio: i bravi esploratori (non scordiamo i lunghi studi occorrenti; lo spirito di avventura è solo una molla) e il bravo regista o il valente operatore debbono « farsi le ossa » in luoghi diametralmente opposti: attraverso il globo gli uni, nei teatri di posa gli altri (inutile confrontare i disagi degli « esterni » con le fatiche di un'esplorazione).

Ad ognuno il proprio mestiere dunque, ma la conclusione sarebbe troppo semplice per

Mario Craveri ed Enrico Gras attendono, su un isolotto, un passaggio di canoe mentre un buon indigeno li ripara dal sole. I componenti della spedizione di « Continente perduto », anziché regista, sceneggiatore, operatore, musicista, si chiamavano semplicemente « realizzatori ».

Leonardo Bonzi nel fuoribordo che risale il fiume Rejang (Borneo). Il noto esploratore italiano, dal 1931 ad oggi, ha realizzato otto importanti spedizioni.





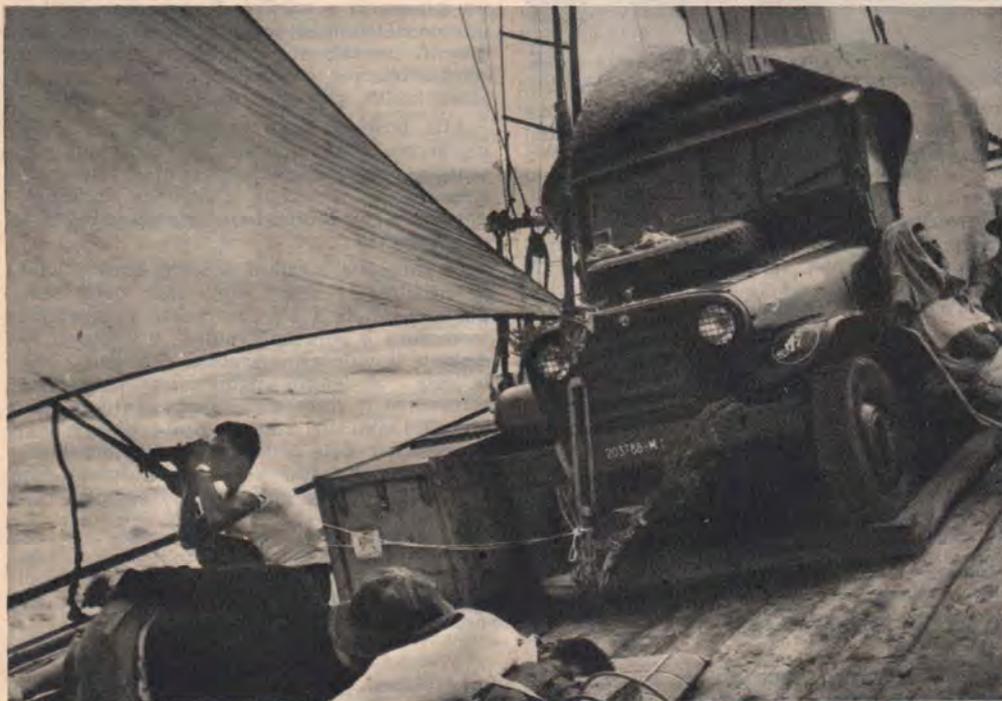
Un poetico incontro fra due giovani siamesi. Leonardo Bonzi ha pure raccolto ampio materiale della produzione lirica popolare malese che si esprime prevalentemente attraverso il « fantuun », costituito da una delicata « quartina ». Lo stesso Bonzi ci ha citato questo « fantuun »: *Quando veleggi bada a non virare — se viri brusco l'albero si spezza; — la tenera fanciulla non abbracciare — il tuo abbraccio c'è rischio che la spezzi —*.

La base dei realizzatori di « Continente perduto » era un panciuto motoveliero di 90 tonnellate, il « Kota Mesir »; vi erano imbarcati una speciale jeep con rimorchio, il gruppo generatore, tende, frigorifero, brande, zanzariere e complete attrezzature cinematografiche e da campeggio.

essere vera e quasi tutti potrebbero metterla in pratica.

Io, dal 1931 ad oggi, ho guidato 8 spedizioni: la Persia, nei Baktiari, il Sahara, l'Atlante, il Turkestan cinese ed afgano, la Groenlandia, Tripoli-Mogadiscio via Sudan Uganda e Kenia, Rio de Janeiro-Lima via Matto Grosso ed Amazzonia (senza calcolare i voli, dato che questi sono avventure veloci e rischiose, ma non tenaci e complesse imprese).

Ho pertanto capito che, per filmare degnamente paesaggi, costumi, vita e folclore di questi paesi sconosciuti era necessario rivolgersi ai competenti, ma addivenendo ad una esatta divisione dei ruoli, occorreva che l'operatore e il regista fossero condotti, direi letteralmente trasferiti senza disagi, sul luogo da girare come su un normale « set ». All'organizzatore e capo della spedizione, pur selezionando gli uomini della sezione cinematografica in base alla competenza, alle doti psicofisiche e non potendo tuttavia richie-



re loro di conservare le stesse capacità dimostrate a Cinecittà e nello stesso tempo di adattarsi alle nuove esigenze di vita, spenta di « trapiantare » i tecnici sforzandosi di far trovare loro condizioni il più possibili consone alle abitudini nazionali. Se, quando un operatore lavora a Roma, beve birra per dissetarsi, uguale comodità dovrà trovare anche trasportato nel deserto. Però — ecco cosa mi ha successivamente insegnato l'esperienza — sarebbe sbagliato mantenere in un film di viaggi la medesima distribuzione di compiti esistente in un normale lungometraggio. Sarebbe cioè erroneo che si verificasse frazionamento di responsabilità fra il piano pratico e quello artistico; che il capo-spedizione fosse chiamato a rispondere soltanto di questioni topografiche, organizzative, logistiche e che il regista si occupasse unicamente della bontà delle riprese. In tal caso potrebbero facilmente verificarsi insormontabili pretese dall'una o dall'altra parte col risultato che ciascuno dei due dirigenti, l'esplore e il cineasta, sopravvaluterebbe la propria opera e le proprie esigenze nei riguardi dell'altro. « Ma sono proprio inevitabili contrasti e litigi durante una spedizione cinematografica? » — potreste chiedere. Potrò rispondere di sì; se le parti non sono sufficientemente equilibrate, dato il tipo di vita cui si è sottoposti, sono quasi inevitabili. L'unico mezzo per porvi rimedio, insieme alla scelta degli uomini, è una democratica coesistenza, attorno all'organizzatore, di elementi che, anziché regista, operatore, sceneggiatore, musicista, si chiamino semplicemente « realizzatori ». Realizzatori senza aprioristici diritti di scelta o di voto, ma, in ogni caso, sempre chiamati collegialmente a decidere. Ho adottato tale sistema in « Continente perduto ». Mario Craveri, Enrico Gras, Giorgio Moser, Francesco Lavagnino ed io abbiamo, volta a volta, discusso assieme ogni problema. La nostra base era un panciuto motoveliero di 90 tonnellate, il « Kota-Mesir »; vi avevamo imbarcato una speciale jeep con rimorchio, il gruppo generatore, tende, frigorifero, brande, zanzariere e complete attrezzature cinematografiche e da campeggio. Dal « Kota Mesir », raggiunte le località prescelte, ciascuno di noi partiva in esplorazione e — con un termine assai comodo — dirò che « andava a spasso ». Poi ci ritrovavamo e ciascuno diceva « ho visto questo », « ho visto quello »; se la cosa appariva meritevole di essere cinematografata, la si costruiva secondo l'apporto, i suggerimenti, i fabbisogni di ciascuno di noi. « Continente perduto » è stato perciò frutto di costante, cordiale collaborazione a cui tutti contribuirono con egual peso. Naturalmente continuerò ad impiegare la stessa formula anche in successive realizzazioni. Quali e quante esse siano ancora non so perfettamente. Il produttore del film di viaggi — e torniamo ai fattori che influiscono sul successo di un film — non può decidere la località in cui trasportare la propria « troupe » secondo i propri gusti, ma secondo quelli del pubblico. Occorre tener presente che anche la geografia ha le sue « mode » i suoi divi e le sue dive. Si potrebbero girare cose meravigliose anche nella nostra Sicilia, ma quanti, ormai avvezzi al documentarismo provinciale ed oleografico, entrerebbero in un locale dove si scoprisse l'isola italiana? Ciò che affascina il pubblico è sempre il misterioso alone di terre che eventi storici o sociali portano alla ribalta senza che se ne discopra il lato enigmatico. Per questo sto pensando alle nazioni orientali di cui molto si vorrebbe sapere. Ho infatti effettuato sondaggi governativi per girare un film documentario in oriente. Vedremo quale sarà la risposta. Tuttavia, dopo « Magia verde » e « Continente perduto », sarebbe il caso di dire che, per esempio, la Russia rappresenterebbe oggi il « divo » per eccellenza della curiosità dei popoli.

Leonardo Bonzi

"IL FERROVIERE" UNA STORIA

FRA DUE NATALI

Impressionati ormai gli ultimi "feets" di pellicola, "Il ferroviere", dal primo "via" datogli il 13 ottobre, sta concludendo con l'ultimo "stop" il suo viaggio di 837 inquadrature per entrare nel regno delle manopole dove moviola, "mix" e "sink" lo avvicineranno sempre più a quell'"ora della verità" che è la sera della "prima". Soltanto allora, solamente dopo che la parola "fine" sarà scomparsa dallo schermo, Pietro Germi avrà finalmente risposta alla domanda che da mesi e mesi segretamente si pone: "piacerò al pubblico?".

A lui non basta che amici e tecnici gli abbiano già espresso la loro ammirazione per la sua bravura d'attore, che egli stesso, recitando alcune scene, abbia fatto spuntare i lucciconi a quelle pellacce delle maestranze, o che, nel silenzio di un "si gira" alla Stazione Termini, si sia chiaramente udito bisbigliare da due controllori:

— Ma chi è quello cor toscano in bocca?

— Er regista.

— Ha sbajato mestiere; doveva fà domanda d'entrà in ferrovia!

No, Germi non ha bisogno di simili dimostrazioni per essere rassicurato, perchè il suo interrogativo non nasce dal dubbio o dall'incertezza. Si tratta, piuttosto, dell'ansia di constatare se il pubblico gli vorrà bene, se lo spettatore lo accoglierà col genuino sapore del "da uomo a uomo" con cui si è espresso, se comprenderà che nel ferroviere cinquantenne Andrea Marcocci esistono l'intero cuore e l'anima stessa di Pietro Germi. Dire, infatti, che il regista, dopo cinque anni in cui lo si criticava di non essere più il vigoroso narratore di "In nome della legge" e di "Il cammino della speranza", giunto oggi sulla soglia dei 42 anni, nel pieno, cioè, della sua maturità, abbia veramente dato tutto se stesso in questo ultimo film, non è azzardare un giudizio affrettato. E proprio la sottile preoccupazione umana di quel suo "piacerò?" — esente da vanità, spoglio di divismo — ci dice la misura della sua aderenza, del suo confessarsi nell'opera che è venuto creando. Perciò non lo sentiremo chiedersi "sarà capito il mio messaggio?", in quanto, a differenza di quel che il titolo indurrebbe a pensare, "Il ferroviere" non riguarda critiche o apoteosi sociali, ma si muove nel lieve sussurro della poesia. Nulla a che vedere, quindi, con "La Bataille du Rail" trasportata in tempo di pace, nè con l'eroe ferroviario fra locomotive-simboli e concerti di sirene. Il film di Germi è semplicemente un anno della vita di una famiglia raccontato da un bambino; sono 365 giorni, da un Natale all'altro, dell'esistenza di Andrea, di sua



Sandrino (Edoardo Nevola) è il più piccolo componente della famiglia Marcocci. Adora il padre perchè guida un locomotore a 120, suona la chitarra e vuota il bicchiere d'un fiato. Per « Il ferroviere » Leonida Barboni ha impiegato una fotografia ricca di effetti. « Abbiamo voluto illuminare i sentimenti, più che la realtà » — ci ha detto.

moglie Sara, dei loro figli Giulia e Marcello, visti con gli occhi di Sandrino, il figlioletto di 7 anni.

Il tema della famiglia — certo il più personalmente caro a Germi — viveva in lui da tempo; era come un residuo di anni remoti, in seguito divenuto esperienza viva e poi quasi increspatosi di nostalgia e, forse, di dolore, tale che l'uomo finiva per figurarlo all'artista mantenendovi una diretta, malinconica partecipazione sicchè la presenza della propria uma-

na personalità divenne tutt'uno con la creazione narrativa. Infatti, prima ancora di essere ferroviere, una cosa era certa: il personaggio del capo famiglia coincideva con i modi e il carattere di Germi. Fu mentre lui parlava con alcuni amici del film che avrebbe voluto realizzare ("voglio una storia familiare, piana, intima, modesta") che il giovane soggettista Alfredo Giannetti (che tutto sa sui ferrovieri) pensò ad un macchinista alto, forte, arcigno e brusco e ne parlò al regista. L'idea era "impor-



Un suicida si è buttato sotto il treno di Andrea: il macchinista si lancia disperato dal locomotore. Pietro Germi, più che recitare, ha vissuto davanti alla macchina da presa il personaggio de « Il ferroviere ».

« Il ferroviere » Pietro Germi dinanzi alla sua famiglia. Da sinistra: la moglie Sara (Luisa Della Noce), Sandrino (Edoardo Nevola), Giulia (Sylva Koshina) e Marcello (Renato Speziali).

tante". Non si trattava tanto di aver trovato un mestiere quanto l'intera unità climatica della vicenda assieme ad un'identità sociale e lavorativa ben definita ("i ferrovieri — ci fa osservare Giannetti — vivono nelle case dei ferrovieri, spendono i loro soldi nelle cooperative ferroviarie, hanno problemi specifici, possiedono una sorta di spirito di corpo"), ma nel contempo esulante dal piano strettamente nazionale per raggiungere valori più universali ("il ferroviere è uguale in tutto il mondo").

Tali presupposti ed il successivo soggetto presentatogli da Giannetti, fornirono a Germi occasione di trasferire il turgore emotivo del suo "io" in una precisa verità protagonista e drammatica: l'autore ebbe così il suo palcoscenico. E a proposito usiamo il termine palcoscenico poichè, a partire dalla sceneggiatura fino all'ultimo materiale girato, l'impressione che si riceve nell'accostarsi alla recente fatica di Germi è di sentire il "pathos" del dramma unito alla realtà della cronaca, di avvertire un vigore da Caravaggio nella serenità del documentario, un qualcosa, insomma, che la rende più prossima alla forza del teatro drammatico che non alla problematica del neorealismo ideologico, che conduce questo "ferroviere" assai più vicino al "commesso viaggiatore" di Miller che non all'"attacchino" di "Ladri di biciclette".

D'altronde non poteva essere diversamente: nel lavoro di Germi urgono sentimenti ed emozioni, non soltanto idee ed "invenzioni". Inoltre l'intera storia — risultato appunto della particolare sensibilità con cui è eticamente vissuta — è dominata dalla commozione. Andrea Marcocci ha sempre tirato dritto in una sua scontroosità da galantuomo fatta di modi spicci, di lavoro onesto, di solidi affetti, di principi virili. Lui è uomo di poche parole, ma sotto la ruvida scorza, dietro al viso severo, dilaga la bontà. Perchè dunque fra un essere di tale tempra e i suoi cari si eleva improvvisamente una parete di incomunicabilità? I figli non lo comprendono, gli si rivoltano contro, gli

rinfacciano che proprio con la sua "rettitudine" li ha fatti soffrire e abbandonano la casa paterna: Marcello insegue un'inquietudine senza nome, Giulia vive lontana il suo orgoglio d'amore e di indipendenza. Anche Sara, la moglie mite e silenziosa, è resa infelice. « E' cominciato tutto da quel giorno che misi sotto quel poveraccio... » afferma Andrea: pure nel lavoro è avvenuto un cedimento così come fra le pareti domestiche. Esiste dunque nella vita di un brav'uomo — un tempo tutto andava bene, lui era allegro, beveva il vino con gusto, suonava la chitarra con brio — esiste l'errore, lo sbaglio che corrompe gli affetti, che frana la propria vita e quella degli altri? Ecco dove maggiormente insiste la commozione di Germi e diviene smarrimento e sgorga in pianto. Ma forse l'errore non esiste; forse — come dice Sara — "il fatto è che... che si vive insieme degli anni, e non si parla... ci si tiene il muso perchè... chi lo sa perchè! ». O forse è soltanto la vita che ci conduce disperati alla crisi e la fomenta con l'apparente incomprendimento affinché esploda e tutti poi, per un attimo, ci si comprenda meglio. Allora, suonano le campane di un qualche Natale e nel buio della solitudine, nel freddo del desco disadorno, trilla il campanello della porta, squilla il telefono in anticamera: Giulia e Marcello sono di nuovo a casa. Anche gli amici ritornano come ai bei tempi e, una volta nella vita, Natale è veramente la pace: la gioia rispunta con le danze disusate, con la chitarra abbandonata, con il limpido vino dimenticato e Andrea Marcocci può ben gridare con gli occhi commossi: "allegria!". Però, per arrivare a questo, occorre che tutti i nostri anni si perdano nel tempo che non torna più, che il cuore di Andrea si logori pian piano, si che, quando l'« allegria! » giunge, il dolore lo ha ormai leso e consunto. Che comprendere voglia dire morire? E dopo la festa, il vecchio macchinista, ancor ridente di felicità, si stende sul letto per riposare un po'. La moglie, gli prepara un caffè e dalla cucina lo ascolta chiacchierare e insieme pizzicar lieto la chitarra fin-

chè la voce tace, lo strumento cade e, ancora una volta nel mondo, la vita di un uomo finisce così, senza ragione, nel mistero della morte.

Una storia, perciò, che s'origina dall'inscindibilità dell'ideatore, dello sceneggiatore, del regista e dell'attore, ove, più che di interpretazione dinanzi alla macchina da presa, bisogna parlare di incarnazione di Germi in Andrea. E similmente, attorno a lui, l'assieme spesso eterogeneo che costituisce una "troupe", diveniva, col procedere della lavorazione, sempre più aggruppato fino a familiarizzarsi in un nucleo dalla fisionomia speciale. Quando noi — pochi giorni prima di Natale — entrammo nel teatro degli stabilimenti Ponti-De Laurentiis dove era l'intero blocco di "casa Marcocci", stentammo a riconoscere i limiti fra realtà e finzione. Anzitutto Germi, con baffi e capelli decolorati ed incanutiti, una camiciaccia qualunque, sigari e quartini di vino che andavano e venivano tra campo e fuori campo, un barbone ispido, due occhiacci lustri, non lasciava affatto capire se fosse in veste di regista o di ferroviere. Poi circolavano certi omacci con cappellucci da Ferrovie dello Stato che sembravano tolti di peso dallo Scalo merci di San Lorenzo e tu li credevi comparse, ma subito spostavano cinquemila e inchiodavano cantinelle rivelandosi per elettricisti e macchinisti.

E se chiedevi loro « perchè porti in testa un cappello da ferroviere? », « me ce sò affezionato da quando er maestro m'ha fatto fà 'na parte » rispondevano. Infatti quì Germi non è il « sor Germi », nè il « dottore », ma il « maestro » poichè ne sa più di tutti e a tutti insegna qualche cosa e poi perchè, oltre a quel regista che è, « ha fatto vede li sorci verdi a tutti come attore ». Per di più non esistono generici in questo film; gli amici di Andrea i colleghi di lavoro, i compagni d'osteria, i vicini di casa, sono tutti, dal primo all'ultimo, gli operai della "troupe" che, a secondo della scena, o mettevano il berretto della ferrovia, o indossavano il proprio vestito "buono", quello della



Andrea, il macchinista dell'R48, e il suo «secondo» di macchina (Saro Urzi) gustano una lieta baldoria all'osteria assieme agli amici. Germi, per le parti dei ferrovieri, ha impiegato tutti gli operai della «troupe».

Una «posa» dell'attore che potrebbe benissimo essere un'«istantanea» del regista. Germi raramente ha usato trucco per interpretare «Il ferroviere»: vero perciò il suo barbone, come veri gli occhi arrossati dalla fatica.

fiesta. Aggiungete che costoro si muovevano in un ambiente che l'architetto Carlo Egidi era riuscito a rifare tanto "vero" come se avesse preso un intero "quattro stanze" da un condominio di ferrovieri e lo avesse trasportato in teatro. Così i macchinisti, più che pulire la scena, scopavano casa; e tutti entravano ed uscivano dalla porta d'ingresso. Sarta e parucchiera, segretario di produzione e fotografo di scena, se la chiacchieravano comodi comodi seduti in sala da pranzo. Noi, entrando, cacciammo l'impermeabile chissà dove; lo ritrovammo appeso all'attaccapanni dell'ingresso; quando ci offrirono da bere, presero con naturalezza un bicchiere dalla credenza. Purtroppo, una certa preoccupazione la dava Sandrino, il piccolo Edoardo Nevola che Germi ha scovato a San Giovanni e che sarà per tutti la grossa rivelazione del film. Sandrino — e chi mai si sogna di chiamarlo Edoardo? — si presenta sotto due aspetti: il fenomeno e il diavolo. Come fenomeno impara a memoria le scene in pochi minuti, capisce sempre quel che vuole il regista, recita a soggetto con genialità e misura tale da far esclamare allo stesso Germi «ma dove l'ho trovato?», oppure, rivolto alla mamma del piccolo, «signora, questo non è suo figlio; è suo marito nano!». Come diavolo di sette anni riesce a toccare tutto e ad arrampicarsi ovunque; inoltre combina scherzetti che poi si gode in assoluto segreto e serietà. Noi riscuotemmo subito la sua fiducia e non potevamo quindi tradirla facendo la spia, ma adesso che il film è alla fine possiamo rivelare come la famosa rivista che tutti impazzivano a cercare per il fabbisogno di scena, era stata con molta destrezza nascosta da Sandrino fra i materassi del lettone matrimoniale del ferroviere! Insieme a Sandrino, eccetto Saro Urzi e Carlo Giuffrè, tutti i componenti la famiglia Marcocci sono autentiche «scoperte». Renato Speziali, il figlio Marcello, dirige il reparto sviluppo bianco e nero dell'Istituto Catalucci;

è stato «concesso» per il film a patto che, subito dopo, torni di corsa a lavorare. Sylva Koshina, la figlia Giulia, è una ragazza slava piena di fremiti, vivida di vibrazioni che, benchè al suo primo ruolo, ha subito impressionato favorevolmente il regista. E' riuscita ad impressionare anche noi durante le ripetute scene in cui riceveva in pieno viso una scarica di ceffoni paterni. Germi avrebbe voluto andarci piano, ma lei, per aderire maggiormente al personaggio, lo ha pregato di far sul serio. Purtroppo, anche in questo caso, si dovettero girare più scene. Ad ogni "ciak", il "trek" sonoro rimbombava di schiaffoni e, fra una pausa e l'altra, Sylva dava sfogo alle lacrime. Quando si sentiva pronta, tornava a subire l'ira del padre. Appena le riprese terminarono Germi le fece un sacco di carezze, ma la ragazza lasciò il "set" con la testa che le sibilava come un reattore.

Luisa Della Noce, la moglie Sara, era una indossatrice a cui Zampa affidò una partecina in «L'arte di arrangiarsi». Capì l'estate scorsa davanti a Germi con un vestitino colorato e svolazzante e un gran sorriso sul volto; il regista intuì la «stoffa»: ne fece il dolente personaggio di massai che sgobba tutto il santo giorno e che comprende le sofferenze di ognuno.

Noi ben presto ci affezionammo a "Il ferroviere" e alla sua gente. Tornammo l'indomani e il giorno dopo ancora; il 25 dicembre era ormai alle porte e, per combinazione, si giravano alcune scene dell'ultimo Natale in casa Marcocci. Capitammo con un panettone affinché Germi lo offrisse alla sua "troupe". E allora tutti vollero, a loro volta, ricambiare la cortesia; nella sala da pranzo, accanto al panettoncino che doveva figurare in ripresa, collocarono, bene in vista, anche il nostro. «Ormai siete di casa — dissero — ed è giusto che ci sia anche qualcosa di vostro sulla tavola del ferroviere!». Durante quei

giorni abbiamo potuto seguire il metodo di lavoro di Germi, il suo scrupoloso preparare — occhio alla macchina — ogni minimo dettaglio scenico, il suo paziente fissare i movimenti, il curare la recitazione e il prevedersi attraverso una diligentissima controfigura (l'attore Trilli si è assunto dall'inizio del film questo delicato compito. «Io sono un attore — ci ha detto — e non una controfigura, ma per Germi farei qualsiasi cosa»). Abbiamo pure constatato il perfetto parallelismo d'intesa fra il regista e il direttore della fotografia Leonida Barboni. Riguardo al tono fotografico del film (che è in bianco e nero) Barboni ha dichiarato: «Potrei dire che unica guida all'illuminazione è stato il carattere psicologico posseduto dalla scena, secondo la drammaticità della situazione, l'impressionismo derivante dal momento. Non ci si è affatto curati del «realismo» in senso corrente della parola, ma di illuminare i sentimenti. Abbiamo puntato sulla fotografia di «effetto», quasi senza curarci di giustificare le fonti di luce. In pieno sole abbiamo ottenuto, per esempio, tutti toni grigi; nella scena della morte si vede la stanza completamente buia con due sole chiazze bianche: la mano riversa e la chitarra caduta». Ma soprattutto, per quanto riguarda le «dichiarazioni ufficiali» da parte di Germi, riconosciamo di non averne avuto bisogno, di non averne inteso la necessità. Siamo stati tre giorni accanto a lui, abbiamo fatto colazione al suo fianco: ogni cosa era percepibile e chiara. Ad un certo momento gli capitò fra le mani un giornale; lesse: «Il ferroviere», diretto e interpretato da Pietro Germi... e subito disse «mi fa uno strano effetto!».

«Perchè?» — gli chiedemmo. Si strinse nelle spalle, sorrise e rispose: «Per me è una cosa diversa dalle altre... Quelle parole la rendono importante, fredda... Per me è così viva!».

Franco Moccagatta

La sala dell'Istituto Gabelli di Roma dai cui finestroni le celle dei ragazzi ricevono la luce e dove si svolge l'intera vita dei giovani detenuti: vi ha luogo la ricreazione, si celebra la Messa e si assiste alla proiezione del film.

so avanti anche se questi minori, nella famosa sala Clementina dell'architetto Fontana, lavoravano incatenati al suolo intorno a due tavoli. In alto un cartello con su scritto « Silentium ». Poi venne Clemente XII e trent'anni dopo fece costruire dall'architetto Fuga un'altra sala, sullo stile della prima, ma assai più « moderna », ariosa e luminosa, con celle soltanto su una parete.

Sono passati i secoli, l'istituto ha cambiato aspetto tra una riforma e l'altra, ma le due sale, oggi monumenti nazionali, sono rimaste intatte e cercano come possono di adeguarsi ai tempi. Nella seconda ci si fa perfino il cinema, e proprio questo suo privilegio di essere monumento nazionale è il grande cruccio dei cineamatori del Gabelli. « Non si può toccare. Il sonoro è pessimo. Si potrebbe ricorrere a dei pannelli speciali, ma verrebbero a costare un occhio (1.200.000 lire) e come si fa? ». Il più accorato in tante difficoltà è il maestro addetto allo spettacolo, quello, per intenderci, salutato dal maschietto col ciuffo. E' lui che si improvvisa operatore e che traffica da esperto dietro la macchina 16 mm. E' lui che contratta l'affitto delle pellicole (di solito presso la M.G.M. che ha più materiale e che fa prezzi speciali, o la S. Paolo. La somma a sua disposizione si aggira sulle 12.000 mensili, ed il cinema si fa tutte le domeniche ed i giorni di festa). E' lui infine che si sente dire: « A sor Maè siete una potenza! » se il film è piaciuto, o « A sor Maè che bufala ci avete fatto! » se invece non ha incontrato il favore di questo animatissimo pubblico.

Accontentare tutti, è un po' un problema. Ai più grandi piacciono di solito i film di tipo avventuroso, poliziesco; ai più piccini quelli comici, fiabeschi, western, come a tutti i ragazzi; ma non si può mai dire con sicurezza. « Lilli », per esempio, è stato il film che in questi ultimi anni ha avuto maggior

« A sor maè, oggi ci avete fatto vede una cannonata! », e questa è la maniera di ringraziare di un ragazzo col « ciuffo ». Uno di quei ragazzi dallo sguardo pungente, adulto, ma pronto sempre a risolvere tutto con una bella risata. Poi si avvicina a un amico: « Hai visto Spencer Tracy quando...? » ed incomincia una discussione animatissima su battute e attori.

Il film è finito da pochi minuti e c'è un chiasso infernale. Quel chiasso caratteristico di più ragazzi messi insieme. Qui ce ne saranno una cinquantina dai 14 ai 21 anni, e mentre lasciano la sala, è il caos, tra spintoni, risate, chiacchiere, chiacchiere, chiacchiere a non finire. Un'atmosfera allegra, spensierata, tipica della loro età.

Li avevamo osservati mentre guardavano lo schermo. Attenti, silenziosi, seduti su questi strani banchi più da chiesa che da cinematografo, riuscivano a non perdere una battuta del sonoro piuttosto malandato come, chissà perchè, è sempre malandato il sonoro dei cinema collegiali. Ridevano facilmente, ogni tanto qualcuno cambiava posto per parlare con un amico, o per fargli notare qualcosa che temeva fosse passata inosservata.

Ci sembrava di essere tornati indietro di qualche anno e di sedere accanto ai nostri compagni di scuola.

Adesso, con le luci accese, nonostante il chiasso, rientriamo nella realtà. Se davanti a noi c'è un telone bianco, come tutti gli schermi normali di questo mondo, il cinematografo dove ci troviamo è piuttosto eccezionale. E a ricordarcelo basta quella parete di destra eccezionalissima fatta di celle con inferriate alle finestre. Già, perchè ci troviamo nell'Istituto Gabelli Rieducazione Minorenni di Roma.

Quando nel 1701 Clemente XI fondò questo istituto, il primo nella storia mondiale costruito appositamente per raccogliere minorenni travati, — comprendeva 60 cubicoli forniti di servizi igienici interni —, si inneggiò al progresso. Il fatto di aver separato i minori dagli adulti, era già un enorme pas-

PER I RAGAZZI DEL GABELLI I FILM SONO "CANNONATE" O "BUFALE"

Le proiezioni nella sala Genga - Un maestro con la 16 mm. e 12.000 lire al mese - Prove psicotecniche e domande sul cinema - Cosa ci hanno detto dopo aver visto « Donne verso l'ignoto » e « Papà diventa nonno » - Fischi e applausi dei minori travati.

successo. Così come è piaciuta la serie della « Signora Miniver », film che probabilmente molti avrebbero ritenuto noiosi per ragazzi del genere. Ci raccontava un ispettore come il trionfo della giustizia sia sempre accolto con enorme commozione e applausi a non finire da questo pubblico specialissimo.

E poi bisogna stare attenti a scegliere pellicole adatte a loro. C'è il pericolo soprattutto di sollecitare atteggiamenti che potevano essere sopiti. Il film che presenta un furto, per esempio, può risvegliare, nel ragazzo condannato proprio per questo, il ricordo del suo passato e spingerlo talvolta perfino a vantarsene con gli amici. Come mostrare scene di impostazione sessuale può agitare chi è in Istituto proprio in seguito a reati del genere.

Con la riforma in via di attuazione i ragazzi dell'Istituto Gabelli (già Casa Rieducazione, per minori dalla condotta irregolare), che vivono oggi come in un moderno collegio a sistema familiare, si recano in cinematografi esterni a gruppi di otto, accompagnati da un *monitore*. Ogni gruppo è libero di scegliere il film che preferisce, naturalmente tra quelli adatti. I ragazzi dell'Istituto Osservazione (già Istituto Osservazione — minori da osservare per decidere il provvedimento da emettere a loro favore —, e Istituto Carcerario) continuano invece a vedere i loro spettacoli in questa sala Fuga, detta Genga. Una sala che è un po' il cuore di tutto l'Istituto; ci si dice la Messa, ci si fa il cinema, ci si trascorre la ricreazione. A qualcuno questo strano cocktail farà arricciare il naso, ad altri ispirerà pagine di un certo lirismo, per noi è soprattutto il luogo dove i famosi minori travati, perdono la loro eccezionalità e ridiventano come dovrebbero essere tutti i ragazzi del mondo: sereni.

Proiettare film ricreativi, quelli che gli inglesi chiamano « entertainment », film piacevoli insomma, ma che non escludono affatto l'idea di insegnamento diretto o di informazione, negli Istituti per minori, è un segno di come sia superata in questi ultimi



Dai corridoi delle celle l'occhio dei ragazzi scorre per gli strani banchi della « sala », si sofferma sulle finestre e si fissa sullo schermo. Essi sanno che dalle inferriate non si può « evadere », mentre quel bianco telone, appena si spengono le luci e ronzia la 16mm. del « sor maè », può trasportarli veramente tanto lontano e, per un'ora, renderli felici.

Quando la proiezione è finita i ragazzi entrano nelle porticine scure e si avviano alle celle rivolgendosi al maestro che « fa il cinema ». E lui si sente dire: « A sor Maè siete una potenza! » se il film è piaciuto, o « A sor Maè che bufala ci avete fatto! », se invece la pellicola non è proprio andata a nessuno.

anni l'idea di un cinema causa fondamentale della delinquenza minorile.

« E' sciocco affermare questo oggi. Il cinema può essere soltanto causa concorrente o determinante in qualche caso singolo. L'accidente che provoca il passaggio all'illegalità del ragazzo già asociale o antisociale. Il problema perciò è un problema soggettivo ».

Così ci hanno detto un Direttore Superiore, un Giudice del Tribunale Minorenni, un criminologo, un Maestro dell'Istituto Gabelli.

Il Direttore Superiore del Centro Rieducazione minorenni del Lazio, dott. Buonamano, aggiungeva anche come il ripetersi continuo di un determinato genere di film concorra, invece alla formazione di certe impostazioni mentali.

Il ragazzo normale che va a vedere un film western o di gangsters, all'uscita si sente onnipotente e fortissimo, dà il famoso pugno sul muro e tutta la sua carica emotiva si esaurisce lì. Dopo pochi minuti non se ne ricorda più. Quello invece che insiste nella scelta di quel genere di film e ne vede in continuazione, aumenta le sue capacità recettive; e qui incomincia un certo pericolo. E' la stessa cosa che accade ai fanatici di un attore o di una attrice. Assistendo a tutti i film interpretati dal loro beniamino, poco alla volta modellano la loro personalità su quella del divo, e si muovono e parlano come hanno visto fare sullo schermo. Ma qui entriamo già in particolari o in casi singoli.

Anche all'estero il problema cinema-delinquenza minorile, è oggetto di continue polemiche. Oltre la famosa inchiesta effettuata in America da una sottocommissione parlamentare presieduta dal senatore Kefauver, in Francia quattro scienziati specializzati in neuro-psichiatria hanno rilevato come il cinema favorisca in genere le tendenze sane e positive dei giovani normali, mentre per i

soggetti anormali la causa prima dei loro crimini va ricercata nell'ambiente in cui sono vissuti e nell'educazione ricevuta. A questi elementi « dotati » il cinema può fornire una tecnica, un procedimento, un processo di cui faranno uso nell'esecuzione dei loro delitti.

In uno studio dell'UNESCO troviamo: « I film non provocano più crimini di quanto l'immoralità dei nostri sogni ci spinga a commettere degli atti biasimevoli ». Così scrive il dott. Miller.

« Le cause della delinquenza vanno ricercate nei problemi dell'ambiente e in quelli della vita affettiva del giovane, e non esiste alcun caso in cui le cause di uno scompiglio profondo siano state provocate dall'imitazione di atti visti sullo schermo. Queste cause vanno ricercate piuttosto nella influenza di cattivi menages, di parenti troppo indulgenti o incomprensivi; nelle cause sociali, come la miseria o l'ozio.

Alcuni poi vedono nel cinema addirittura una lotta contro la criminalità, tra questi il dott. Cyric Burt, autore di un libro sulla delinquenza minorile, che fa notare come dopo l'apertura di un cinema in un luogo dove non esisteva prima, i risultati siano stati: diminuzione di delitti tra gli adolescenti, diminuzione della frequenza ai caffè, diminuzione di flirts malsani tra le ragazze ».

Accanto a tanto ottimismo, non mancano naturalmente anche i pareri contrari come in tutte le polemiche. C'è chi non potendo stabilire qual'è il cinema educativo per il ragazzo, (quello che fa vedere tutto bello, ma crea delle illusioni, o quello che fa vedere anche le brutture?), li sconsiglia tutti. A questo proposito sempre lo stesso studio dell'UNESCO conclude: « Il cinema per la infanzia e l'adolescenza deve riflettere la totalità della vita, sotto gli aspetti brutali come sotto gli aspetti piacevoli ».

C'è chi afferma come sia deleterio per i giovani di bassa condizione sociale, entrare tramite il cinema, in un mondo differente dal proprio. Ne deriverebbe un aumento della loro già scarsa adattabilità e una spinta ad atti violenti di ribellione. Ma è una teoria di comodo.

Il problema perciò non è stato ancora completamente risolto, come tutti i problemi che prendono in esame molti soggetti, uno differente dall'altro; ma che la maggioranza si sia trovata d'accordo nell'escludere la diretta influenza del cinema sulla delinquenza minorile, è già un notevole risultato, soprattutto un risultato che tranquillizza.

Per i ragazzi quindi ogni proiezione si riduce per lo più a « una cannonata », o a « una bufala », come dicono quelli del Gabelli, e qualcuno, il giorno dopo, non ricorda neanche il titolo del film.

I ragazzi che entrano nell'Istituto Gabelli e in quello di Osservazione di Roma, vengono sottoposti ad aggiornatissime prove psicotecniche sia per individuarne la personalità, sia per ottenere utili indicazioni per il futuro orientamento professionale. Il moderno psicologo, accanto a molte altre domande che costituiscono le "batterie" di "test" impiegati per i sondaggi psichici, non manca di interrogare il minore traviato sul genere di film preferito traendone spesso utili deduzioni. Abbiamo così saputo che, mentre alcuni ragazzi non ricordano neppure il titolo del film, la quasi totalità dei più avanzati in età dimostra spiccata simpatia per le pellicole d'amore e che, comunque, data la notevole tendenza a preferire "storie parallele" alla loro vita, ci si può basare su di una notevole affinità tra l'esame psicologico del soggetto e le sue preferenze per un dato genere di film.

Per espresso interessamento di "Cinema" e per poter presentare ai nostri lettori un preciso quadro di reazioni personali rispetto ad un dato film, sono stati interrogati due gruppi di soggetti subito dopo avere assistito ad un film; il primo gruppo, costituito da 4 elementi dai 16 ai 18 anni di ragazzi dell'Istituto Osservazione Minorenni aveva visto "Donne verso l'ignoto"; al secondo, formato da 5 elementi dai 10 ai 16 anni di ragazzi dell'Istituto Gabelli, era stato proiettato "Papà diventa nonno". Pubblichiamo perciò i dati della nostra inchiesta affiancando i risultati dell'esame psicologico con l'impressione raccolta immediatamente dopo la visione del film. Per ovvie ragioni, dei nomi

Ecco alcuni titoli di film proiettati nella sala Genga, nell'agosto '54 e nell'ottobre '56.

Ingenua maliziosa
Cinthia
La diva in vacanza
Estrema rinuncia
Il nemico ci ascolta
Napoleone (Rascel)
Delitto senza peccato
Il Capitano Gary
Il Generale morì all'alba
Pancho Villa ritorna.

I RAGAZZI HANNO APPLAUDITO:

Lilli
Capitan Kidd
Capitani coraggiosi
Il terzo uomo
Un americano a Eaton
La signora Miniver
Indianapolis.

FISCHIATO:

Piccole donne
Il ratto delle Sabine
Cielo sulla palude
Cinthia
Tundra
Il nemico ci ascolta

degli interrogati riportiamo soltanto le sigle.

Film proiettato: « DONNE VERSO L'IGNOTO ».

Rispondono ragazzi dell'Istituto Osservazione Minorenni di Roma.

P. R. Anni 17; Ha frequentato la III media; ha lavorato come imbianchino.

Coimputato con maggiorenni per tentata rapina, lesioni gravi e associazione a delinquere.

Esame psicologico: Soggetto iperemotivo con stati d'inibizione saltuari, instabilità, ipertrofia dell'io, narcisismo, tendenze nettamente euristiche ed utilitarie. Scadente il senso morale. Equilibrio psichico non ancora raggiunto per disturbi notevoli alla sfera affettiva. Intelligenza media.

Il film gli è piaciuto specialmente per l'ambiente selvaggio e l'eroismo delle donne che si sono dimostrate capaci di resistere agli indiani e di sopraffarli.

Andava al cinema una o due volte alla settimana, quando era a casa. Durante l'inverno vedeva più volentieri film culturali che lo spronavano allo studio; l'estate vedeva ciò che capitava, ma preferibilmente film allegri. Ama i film d'amore, ma non li preferisce agli altri specialmente in istituto ove per ovvie ragioni vengono fatti abbondanti tagli.

C. S. Anni 16. Ha frequentato la V elementare. Ha lavorato come lucidatore di mobili.

Da un anno in carcere per furti continuati e aggravati.

Esame psicologico: Intelligenza scarsa. Soggetto instabile e irrequieto con impulsività spiccata. Piuttosto superficiale e suggestionabile. Scarso il senso morale.

Il film gli è piaciuto, ma non ha colpito particolarmente la sua mente. Lo ha interessato soprattutto l'episodio del ratto delle donne.

A casa andava ogni giorno al cinema. Preferiva i film d'amore.

L. M. Anni 18. Ha frequentato la IV elementare. Ha lavorato come pittore.

In carcere da 6 mesi per furti aggravati. Esame psicologico. Quoziente intelligenza: 83%. Umore discontinuo, affettività scarsa. Soggetto instabile, superficiale con volontà debole. Deficitario il senso morale, tendenze nettamente utilitarie.

Del film non ricorda il titolo, ma gli è piaciuto perché si vedevano tante donne e tanti morti.

A casa andava al cinema ogni sera. Non aveva preferenze.

G. M. Anni 18. Ha frequentato il I avviamento. Lavorava come meccanico. In carcere per atti osceni e rapine.

Il film gli è piaciuto perché è a sfondo avventuroso, ma è rimasto particolarmente colpito dall'episodio ove si assiste alla morte di un bambino. A casa andava al cinema quando aveva soldi e, se li aveva, tutti i giorni. Dapprima non sa specificare quali film preferisce, ma poi sorridendo dice che preferisce quelli sentimentali e di donne.

Film proiettato: PAPA' DIVENTA NONNO
Rispondono ragazzi dell'Istituto Gabelli di Roma, dove sono ospitati minori dalla condotta irregolare.

C. M. Anni 10. Illegittimo. Ha frequentato la IV elementare.

L'esame psicologico rileva: umore triste, notevoli disturbi dell'affettività, carattere inibito.

Il film gli è piaciuto, ma non sa assolutamente dire perché. Dice che generalmente preferisce film di guerra, ma poi si corregge e dice che preferisce i film che "fanno piangere", perché quelli di guerra gli fanno ricordare che quando si diventa grandi bisogna fare il soldato e, se occorre andare alla guerra, uccidere, e questo non gli piace.

A casa andava al cinema circa una volta alla settimana.

T. C. Anni 16. Ha frequentato la V elementare. Figlio illegittimo. Ha lavorato come meccanico.

L'esame psicologico rileva: intelligenza media. Attenzione oscillante, umore discontinuo. Affettività del complesso di Edipo, carattere estroverso con forme inibitorie. Scadente il senso morale.

Il film gli è piaciuto molto perché faceva ridere. A casa andava al cinema circa una volta alla settimana e cercava sempre i film comici.

V. G. Anni 13. Contadino. Analfabeta.

L'esame psicologico rileva: intelligenza 69%, attenzione oscillante, umore malinconico, carattere ambiguo, senso di abbandono con conseguente spiccato ancoramento affettivo.

Dice che il film gli è piaciuto perché faceva ridere. A casa andava al cinema circa una volta alla settimana e sceglieva i film da ridere o di storie di banditi. Poi riflette e dice che gli piacciono più di tutti i film commoventi soprattutto se raccontano la "storia di bambini senza mamma in giro per il mondo". (V. G. è stato abbandonato da sua madre).

P. D. Anni 15. Analfabeta. Ha lavorato come manovale.

L'esame psicologico rileva: intelligenza scarsa. Soggetto bradipsichico, piuttosto instabile ed irrequieto.

Del film non ricorda neanche il titolo però dice che gli è piaciuto senza poter spiegare il perché. Poi ricorda che gli è piaciuto perché faceva ridere i film gli piacciono tutti, ma poi aggiunge: preferisco quelli che parlano dei banditi. A casa non va mai al cinema perché non ha i soldi, ma gli piacerebbe andare.

S. V. Anni 15. Ha frequentato la V elementare.

L'esame psicologico rileva: soggetto iperemotivo con discreto autodomínio, tende alla dissimulazione. Complesso di Edipo.

Il film gli è piaciuto moderatamente. Ricorda con fastidio il chiasso che facevano i compagni durante la proiezione. Ciò che l'ha colpito di più è l'ansia che provava il papà sapendo di dover diventare nonno. A casa andava al cinema 3-4 volte alla settimana. Gli piacciono tutti i film. Gli piacciono le storie vere, commoventi specie se hanno riferimento con la sua vita.

M. Quirico

Una trasmissione televisiva nel reparto « modelli » di Cinecittà. La telecamera è piazzata su un carrello normalmente in uso per le riprese cinematografiche. Ma benché il cinema offra molta della sua tecnica alla televisione, il « montaggio » della pellicola possiederà sempre un suo linguaggio che l'immediatezza delle « messe in onda » non potrà uguagliare.



LA STRADA ALL'AUTONOMIA DELLA T.V. SULLE ESPERIENZE DI CINQUANT'ANNI DI CINEMA

1) La televisione non è cinema. La televisione non è teatro. Per quello che ne sappiamo, tutto quanto si è detto finora a proposito del nuovo mezzo tecnico, delle sue possibilità e delle sue potenziali disponibilità espressive, è racchiuso in massime di questo genere, lapidarie oltre che ovvie, sovente — come nel primo caso — inesatte, e regolarmente improduttive. Si è discusso, finora, di differenze e di contraddizioni, e dopo aver lasciato da parte, come del tutto inutili, le sicurezze e gli insegnamenti precedentemente acquisiti in un senso e nell'altro, si è incominciato a parlare delle caratteristiche autonome del mezzo TV, cercando di scoprirne il proprio, di individuarne il « quindi ». Come dire: troviamo ciò che è specifico alla televisione e una volta che l'avremo fatto tutto diventerà semplice, elementare; tenendo in ogni caso per associato che la direzione in cui ci si deve muovere dev'essere nuova, come è inevitabile dal momento che nuovo è il mezzo, il suo uso e i suoi modi di applicazione.

Tutto ciò è il risultato di una gran fretta, oltre che di un entusiasmo disordinato; è la conseguenza dell'adorazione della macchina, delle sue possibilità che si vogliono, ad ogni costo, tipiche, esclusive, « specifiche ». L'equivoco, di natura tecnicistica, è evidente. E alla sua base come sempre c'è l'assurda distinzione tra i « generi » artistici, il rifiuto di un criterio unitario che lasci sopravvivere logicamente le differenze soltanto sul piano, del tutto secondario, della tecnica. Che la caccia agli specifici sia, se orientata in un senso simile, del tutto inutile e addirittura dannosa, è cosa nota, e basterebbe l'esempio recente del cinema a ricordarcelo. Per anni ci si è aggirati intorno al vuoto concetto di « specifico filmico », andando a cercare nei film, per riconoscerne l'importanza, le tracce di un'autonomia di linguaggio impossibile ed assurda, giudicando e mandando in base a risibili formulari ed evitando viceversa lo

Alle spalle della TV esiste una ricca esperienza cinematografica della quale essa può usufruire per le assonanze evidenti esistenti fra i due mezzi.

sforzo inteso a scoprire la validità oggettiva delle singole opere (rapporto autore-espressione, comunque raggiunta). La « magia della camera », che ha fatto prendere tante cantonate, che ha generato addirittura delle scuole cinematografiche di cui il tempo ha fatto giustizia sommaria, diviene oggi con la stessa facilità, e con analoghe conseguenze, magia della telecamera.

2) Un discorso sulla natura della TV, pertanto, può essere utile soltanto se contenuto entro limiti ben precisi, che lascino un margine sufficiente ad impedire ogni teorizzazione di carattere generale, come sempre completamente inutile. Oltre tutto, lo spazio alle nostre spalle è molto esiguo (anche se non quanto viene sostenuto, ancora, dai « fans » del mezzo tecnico, da coloro per cui la televisione è nata ieri: come se tutto quello che c'è stato prima di essa, e al di fuori di essa, non contasse), e debolissime le esperienze.

Non c'è ad ogni modo nessuna ragione per negare che la televisione possieda in se stessa, oltre che possibilità di diffusione, le caratteristiche di un mezzo di espressione, e quindi di creazione (naturalmente ci vorranno i creatori). Essa ha in sé limiti precisi e pesanti, ed altri volontariamente se ne pongono coloro che la usano. Le sue possi-

bilità sono tuttavia intatte; i suoi limiti, da un lato indispensabili perché sia possibile riconoscerle delle probabilità creative, sono dall'altro insufficienti a ridurla in una posizione di pura e semplice ricezione di fatti e avvenimenti esterni, involontari e non modificabili. Un suo settore, molto vasto, andrà senz'altro riservato allo sfruttamento di questo suo tipico modo di impiego, per il quale essa è assolutamente insostituibile. Resta da vedere in che modo essa possa essere impiegata in direzione diversa. Questi appunti sono esattamente orientati in questo senso, e mirano ad aprire un dialogo che si vorrebbe il più proficuo possibile, e nel quale sarebbe assai auspicabile l'intervento di quanti più profondamente hanno avuto modo di sperimentare il nuovo mezzo (registi, teorici ecc.).

3) Ciò che caratterizza la televisione come mezzo di espressione è, esattamente come per il cinema, il montaggio audio-visivo (naturalmente questo è vero, in linea puramente tecnica, anche per le manifestazioni « minori » della TV, quelle che la individuano come mezzo di diffusione: ma intendiamo qui il montaggio in senso proprio, creativo). Se l'elemento che costituisce i diversi tipi di linguaggio è l'immagine, e se l'immagine cinematografica è data dalla risultante di una serie di inquadrature e di suoni (la sequenza: unità di misura del linguaggio cinematografico), l'indagine rivolta, in questa stessa direzione, ai modi di espressione del mezzo televisivo, ci porta a concludere per l'assoluta mancanza di differenze esteticamente valutabili tra cinema e TV.

Le deficienze praticamente riscontrabili, nei confronti del cinema, non sembrano sufficienti a smentire la proprietà di una simile indentificazione: non sono cioè tali da poter essere trasferite dal piano tecnico a quello estetico, e da esercitare un'incidenza che valga a determinare una necessità di revi-



di un'opera televisiva ripresa « dal vivo » (azione colta e trasmessa contemporaneamente al suo svolgersi), viene effettuato all'istante, man mano che le immagini giungono al regista attraverso le telecamere che mutano continuamente angolazione. Naturalmente, tanto le telecamere che gli attori si muovono, durante la trasmissione, secondo una precisa disposizione preventiva, che può potenzialmente evitare qualsiasi casualità di inquadratura. Resta tuttavia il fatto che la scelta delle immagini da mandare in onda, e perciò il montaggio, non possono giovare di quella calma e di quella meditata riflessione che accompagnano di regola il lavoro di montaggio cinematografico. Ma è chiaro che si tratta, anche in questo caso, di un limite non valutabile esteticamente: qui è questione di disponibilità e di capacità individuali, e del resto è tutt'altro che impossibile raggiungere una totale precisione attraverso una accurata preparazione preventiva.

Queste alcune delle osservazioni che possono essere fatte sull'argomento, quelle che più immediatamente vengono alla mente. Va però ancora notato, ed è cosa di importanza capitale, che tutte le remore pratiche imposte dal mezzo televisivo sussistono unicamente nel caso che si tratti di ripresa dal vivo, che è tutt'altro che la sola possibile, e tutt'altro che la più opportuna. L'opinione contraria, a quest'ultimo proposito, nasce per l'appunto da quella « adorazione della macchina » di cui si discorreva all'inizio, e dal fascino esercitato dall'impiego più immediato del mezzo, quello della documentazione. Si tratta tuttavia di una pregiudiziale difficilmente sostenibili, per quanto si notava in precedenza. Ci pare inevitabile che la televisione debba sempre più largamente puntare sulle riprese cinematografiche dei propri programmi, le quali non la « snaturano » affatto. Sostenere che in questo modo si fa del cinema, e non della televisione, è un bisticcio di parole che non significa esteticamente un bel nulla.

5) Quel che si può dire fino ad oggi, della regia televisiva, è che essa si è mantenuta (non solo in Italia, ma in tutto il mondo) su di un piano tecnico piuttosto che interpretativo, o addirittura creativo. La cosa è tutt'altro che inspiegabile, ove si pensi alle difficoltà pratiche veramente considerevoli che il regista ha dovuto affrontare: la scarsità di tempo, a volte l'insufficienza dei mezzi a disposizione, la macchinosità della tecnica, il montaggio contemporaneo, hanno naturalmente focalizzato ogni attenzione ed ogni cura sugli aspetti esteriori dello spettacolo, sulla sua « pulizia » tecnica (stacchi e dissolvenze, d'immagine e di suono, al punto giusto e al secondo giusto). L'inquadratura è sovente casuale (non significante), ma casuale è, soprattutto, il montaggio, artisticamente inteso: cioè l'armonica fusione degli elementi audio-visivi, il loro giusto rapporto in funzione di un esito espressivo. Il lavoro del regista televisivo corrisponde oggi, grosso modo, a quello di un montatore cinematografico; è cioè un lavoro tecnico e non artigianale (di una sua eventuale qualificazione artistica andrebbe poi discusso al di fuori di questi appunti di carattere generale). Nei casi più favorevoli, la presenza del regista riesce a rivelarsi, oltre che nella tecnica del montaggio, nell'orchestrazione degli interpreti, che però viene normalmente tenuta su di un registro teatrale e radiofonico, non valorizzando l'elemento visivo, quasi sempre ridotto a funzione integrativa. Gli attori, alla TV, parlano troppo e agiscono troppo poco, vivono, e vengono scoperti, troppo poco. L'uso dei campi ravvicinati rende ancor più appariscente questa lacuna. Primo piano, e campi ristretti in genere, non sono usati nella loro funzione propria — la scoperta mimica — ma unicamente come dipiù, come aggiunta ad una resa spettacolare che soesse la parola di per sé sarebbe già sufficiente a raggiungere.

6) L'impaccio più grave che la televisione seguita ad incontrare nei propri sforzi di ricerca di una misura originale, è certamente costituito dalla ambigua situazione entro la quale si muovono e vengono a compimento le sue manifestazioni di maggior impegno, quelle da cui più lecito sarebbe attendersi i segni di uno sviluppo e di un perfezionamento (finora questi segni sono venuti, pressoché esclusivamente, da trasmissioni in partenza ritenute « minori », come alcune inchie-

▲
Mario Ferrari in una scena del teledramma « Alibi » di B. Hacht messo in onda da Mario Landi nel dicembre 1952 a Milano. Le camere 1 e 2 hanno limiti e angolazioni ben precise; impossibile il normale contro-campo (alle spalle dell'attore) se non procedendo ad artifici indiretti.



▲
Una prova di « Spettri » di Ibsen (regista: Mario Ferrero; attrice Diana Torrieri). La regia televisiva ha gravi « handicap »: scarsità di tempo, insufficienze di mezzi a disposizione, macchinosità dell'insieme, montaggio contemporaneo, inquadratura casuale più che significativa. La presenza del regista sul piano creativo riesce soltanto a rivelarsi, più che con la propria personalità di montatore, con la capacità di ottenere dagli attori la massima resa recitativa.

sione. In altre parole, la differenza dei limiti (e, nel caso, la più accentuata costrizione che ne deriva), non produce una differenza di linguaggio. Vediamo alcune delle strettoie imposte all'attività registica televisiva in aggiunta a quelle normalmente esistenti in campo cinematografico.

Impossibilità di montaggio per campo-controcampo, e per inquadrature soggettive. Essa deriva da limiti pratici: due telecamere non possono ovviamente trovarsi contemporaneamente di fronte l'una all'altra, né una telecamera può automaticamente assumere la posizione di un attore per « vederne » la soggettiva. Il campo e controcampo possono tuttavia essere agevolmente sostituiti da inquadrature corrispondenti, e la soggettività può essere impropria (ai fini della resa espressiva, la variazione non è valutabile).

Impossibilità di inquadrare campi lunghi (la ripresa avviene in studio) o esterni se non ricostruiti; resa poco felice anche dei campi lunghi, per cui si ritiene abitualmente che la gamma dei piani, in televisione, debba considerarsi contenuta grosso mo-

do tra il totale con attore in figura intera e il primissimo piano

4) Quanto ai primi due punti, è chiaro che si tratta di limiti di attrezzatura; di standard tecnico e produttivo adottato, come tali suscettibili di variazioni e comunque non rilevanti ai fini di un esame come questo. Che poi, nelle sequenze in cui si muovono dei personaggi, sia preferibile usufruire di posizioni di camera ravvicinate al massimo, è del tutto opinabile: sulla scarsa resa dei totali, ad esempio, influiscono elementi diversissimi, alcuni dei quali controllabili e perciò modificabili, come l'uso non pertinente dell'illuminazione sui diversi piani di ripresa, per cui un elemento così importante ha quasi sempre, in TV, un valore non espressivamente additivo. Si sono inoltre avuti esempi sufficienti a vietare ogni generalizzazione, o, peggio, codificazione, in questo senso: né d'altra parte la cosa in se stessa può essere considerata come un vero e proprio limite. Dreyer costruì il proprio capolavoro sui primi e primissimi piani.

Montaggio « contemporaneo ». Il montaggio

ste giornalistiche e alcune altre rubriche specializzate).

Tali manifestazioni, infatti, sono costituite da grossi spettacoli presi a prestito, sic et simpliciter, dall'esterno: commedie, opere, operette, ecc. A tutta prima, l'impressione che si ricava osservando questo standard di produzione, adottato in tutto il mondo, è di sorpresa. E' abbastanza curioso, infatti, che si parli ad esempio dei « programmi di prosa della televisione »: grosso modo, per trovare confronto ad una situazione come questa bisognerebbe pensare ad una società di produzione cinematografica che si interessasse di programmi teatrali, o il cui direttore avesse in animo, poniamo, la produzione e la distribuzione su tutti gli schermi del mondo di una mostra di pittura. Naturalmente la cosa, oltre che curiosa, è spiegabile: basta pensare alla necessità che ha, la TV, di « divorare » programmi ad un ritmo addirittura frenetico, per capire come essa si trovi nella necessità di aggrapparsi ad un repertorio già pronto e disponibile.

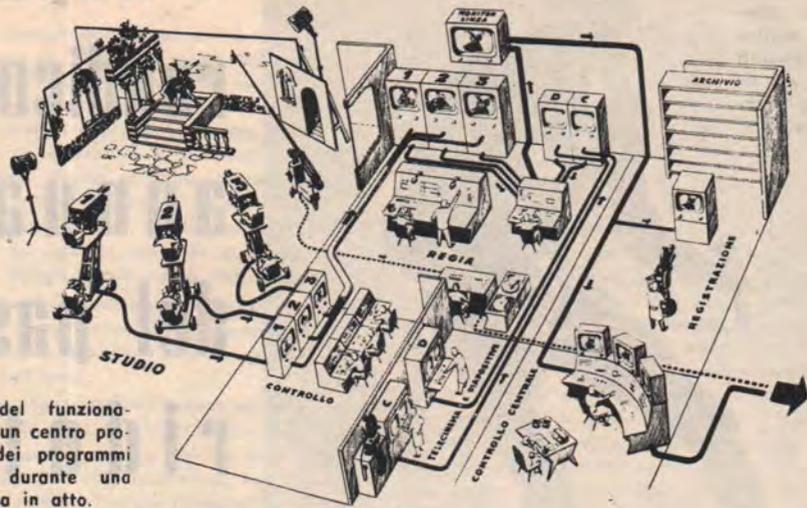
Ciò non toglie, tuttavia, che gli elementi che compongono questo repertorio, via via che si presenti la necessità di usufruirne, dovrebbero essere attentamente revisionati, adattati all'impiego che se ne vuol fare. Il grosso intoppo, in questo senso, è costituito dalla scarsa rilevanza generalmente attribuita alla voce « sceneggiatura », e quindi alla ricerca e all'impiego di teams di sceneggiatori che siano in grado, non si dirà di ricreare, che sarebbe pretendere troppo, ma di ridimensionare certi testi, tradurli come si conviene alle diverse esigenze che devono soddisfare; in altre parole, che rendano audio-visiva l'immagine teatrale o letteraria.

Il tentativo di ovviare agli inconvenienti del repertorio teatrale seguendo la via dei cosiddetti « originali televisivi » non sembra essere, tutto sommato, molto produttivo. A parte certe condizioni di sfavore che si presentano dinanzi ai potenziali autori di testi per la TV, e a parte la loro scarsità, è la direzione che non è quella giusta. La stesura di un originale televisivo comporta infatti, per le caratteristiche che esso deve possedere, una preparazione nettamente teatrale o radiofonica, la quale finisce per incidere sulla qualità del prodotto che sarà ancora, di regola, del tutto letteraria. I testi televisivi di cui si ha conoscenza, italiani e stranieri, sono tutti tali da poter agevolmente sopportare una rappresentazione teatrale, e mancano al converso di qualsiasi efficace indicazione visivamente narrativa: tutto è lasciato alla parola.

Assai più proficua ci sembra che potrebbe essere l'adozione, sull'esempio del cinema, di un sistema diverso: quello della ricerca di soggetti, e non di lavori compiuti, originali, da mettere poi nelle mani di quegli essenziali gruppi di sceneggiatori, di cui dicevamo. Tutto ciò, naturalmente, non costituirebbe che un punto di partenza ma di importanza eccezionale. Significherebbe infatti, per la TV, imboccare la strada della autentica originalità, l'originalità delle idee invece che quella della tecnica.

7) Per concludere questi appunti sommari e dispersi, riportandoci a quanto si diceva all'inizio, è dunque in tutt'altra direzione che la TV deve inseguire le proprie aspirazioni all'autonomia. Che i suoi modi di espressione siano esattamente gli stessi del cinema non significa affatto che essa le sia vietata. E' facile comprendere come sia perfettamente inutile agitarsi alla ricerca di magiche formule tecniche, e molto più proficuo cercare l'originalità non nel mezzo, ma nel modo di impiegarlo, sganciandosi dalla pesante soggezione teatrale che fino ad oggi si è risolta in un bavaglio dei più soffocanti. Attualmente, lo spettacolo TV è allo stadio in cui era quello cinematografico all'epoca del « Film d'Art », salvo eccezioni rarissime: ma nel suo caso non è lecito chiamare in causa la giovane età, come era abbastanza giusto fare per il cinema. Alle spalle della TV c'è un cinquantennio di esperienze cinematografiche, delle quali essa può usufruire in misura pressoché totale, e per le assonanze evidentissime esistenti fra i due mezzi. Dimenticarle, o assumerle, come finora si è fatto, in un senso meramente tecnico, è un po' come giocare a ripercorrere da capo tutta una strada già scoperta, esplorata, rifiutando testardamente di vederne i suggerimenti.

Edgardo Pavese



Schema del funzionamento di un centro produzione dei programmi televisivi durante una ripresa in atto.

Degoli, il controfagotto e il cinema

Si dice (e non stentiamo a crederlo dopo tanti esempi analoghi) che il prof. Degoli abbia rinunciato a sostenere l'esame della TV su consiglio di una casa cinematografica con la quale sarebbe legato da contratto per interpretare un film dal titolo « L'uomo del controfagotto ».

Se avesse affrontato l'esame — così ha ragionato il produttore — e avesse perso, Degoli sarebbe rientrato nell'ombra come un qualsiasi mortale. Dicendo invece l'ultima parola l'uomo del controfagotto sarebbe restato l'idolo delle folle.

Ma la casa cinematografica (sempre ammettendo che esista chi voglia rischiare un buon numero di milioni su uno strumento a fiato) ha fatto male i conti; non ha cioè considerato che un uomo comune, salito improvvisamente alla notorietà, diviene un protetto della fortuna la quale — lo sappiamo — è cieca e ragionevole. E il prof. Degoli, degno allievo, ha sragionato. Si è — seppure ironicamente — paragonato a Napoleone (il grande), poi — meno coraggiosamente del corso — non ha accettato la battaglia di Waterloo. Ma in Italia chi ha il coraggio di dire che ha paura è un uomo finito. Si tira addosso la pietra del sepolcro.

C'è di più: Degoli ha parlato di dignità: « Se la domanda è facile — ha detto — io la rifiuto per una questione di dignità; se è difficile, la rifiuto, perchè siamo in comunicazione con Napoli e là nessuno è fesso... Se poi la domanda è così così, la rifiuto perchè io intendo restare l'uomo del controfagotto per tutta la vita ».

Ed ha aggiunto: « In quanto al milione che mi hanno regalato, quello lo accetto, si capisce. Qualcuno mi ha scritto: Lei lo dia indietro, faccia bella figura, tenga soltanto la macchina ». Bastava questo; ma Degoli, sempre sragionando, ha continuato: « A parte che questo gesto non sarebbe capito da molti, con tutta la propaganda che c'è stata, se io dessi indietro il milione, manderei una fattura alla RAI per tutta la pubblicità che le ho fatto e per tutti i televisori che sono stati venduti... Di conseguenza anche la RAI fa un buon affare a darmi quel milione e 280 mila lire... ».

Definitivamente sepolto! Degoli ha voluto recitare anche le preghiere dei defunti.

Chiarimo: da Napoleone, il professore di Carpi è passato alla dignità; da questa alla furberia e infine all'orgoglio dell'uomo del controfagotto. Non ha tenuto conto che in un paese come il nostro, dove la retorica gioca un ruolo di primissimo piano, non gli restava che un gesto per non perdere la fama: rifiutare il denaro. Era un consiglio che gli avevano dato: doveva ascoltarlo. Divenuto personaggio in virtù di un gesto retorico (aveva sfidato la RAI la quale in fretta aveva riconosciuto la difficoltà della domanda) poteva restare personaggio solo per un altro gesto retorico. Così invece ha offeso tutti che di retorica vivono; e lo ha detto chiaramente ammettendo che il gesto del rifiuto del denaro non sarebbe stato capito!

Egli sarebbe restato il personaggio (non l'uomo) del controfagotto con l'aggiunta del « gran rifiuto » e forse, col tempo, il famoso verso di Dante non più a papa Celestino, ma a lui, Degoli, sarebbe stato riferito.

Invece ha denunciato di essere quello che gli italiani non vogliono mai essere: un uomo mediocre, che teme di passare per fesso, attaccato al denaro e così via. Donde era nata la sua fama? Dalla protesta! Si è detto: un uomo di coraggio che ho osato sfidare* la RAI-TV. Viva il prof. Degoli!

Oggi si dice: un piccolo uomo, attaccato al milione come un naufrago alla tavola.

Strano vivere! Per noi Degoli è soltanto oggi un uomo; ha buttato a mare il personaggio del controfagotto, la retorica del gran rifiuto, ha intascato i soldi, ha accettato l'automobile. Più vero di così...!

Da qui nasce il film; non certo il film del grande successo poichè il prof. Degoli sarà dimenticato. Eppure da Carpi, dalla delusione di un intero paese, dai motivi umani (tutt'altro che napoleonici) che hanno spinto Degoli ad intascare il denaro rinunciando ai titoli su tre, quattro colonne c'è la materia per una storia vera e forse commovente. Di un tale che rinuncia alla travolgente retorica per restare un uomo mediocre con un milione e un'automobile. Il dramma dell'uomo moderno che si sente Napoleone ma che teme Waterloo. Questo è il film da fare.

P. O.

Lanfranco Colombo è stato premiato per il suo « Strani rodei ». Nel film è inserito un vivace reportage sui campionati mondiali di sci nautico svoltisi a Beyrouth nel 1955 e di cui riportiamo un'agile inquadratura.



A Rapallo rendiconto annuale del passo ridotto

Anche in riva al Tigullio « Il cero » ha trionfato su tutti i concorrenti - Singolari affermazioni di « Ritorno al fiume » e « Rivolta in soffitta » - Il reportage « familiare » non è ancora del tutto scomparso, ma il neo-realismo e le iniziative coraggiose di alcuni giovani stanno rinnovando l'ambiente.

vivace policromia.

Meritevole pure di ricordo « Rudolph, le petit rogne » di Jean Lemaire un breve disegno animato di gusto disneiano, ma frutto di una sensibilità più raffinata. Ed ancora « Blinkyty-Blank » di Norman MacLaren, che riteniamo una delle opere più valide tra quelle prodotte in questi ultimi anni dall'artista canadese, ma che la Giuria non ha potuto prendere in considerazione in quanto ridotta dal 35 mm.

Nel campo del colore ci hanno favorevolmente impressionato: « Fête des Roses » di Robert Giordan, « Romantik Am Wege » di Franz Vendl; « L'isola di Bali » di Luigi Pagano (pur troppo inficiato dalle traballanti panoramiche) e « La danse du feu » di Raymond Lafay, già premiato al Festival di Cannes, che, a nostro vedere, la Giuria avrebbe dovuto prendere in considerazione non fosse altro per innegabili pregi tecnici.

Tra i film « d'attualità » ricordiamo il piacevole « Strani rodei » di Lanfranco Colombo. Il film (praticamente suddiviso in due parti) mostra una singolare bravura tecnica nell'uso del colore che, nel brano finale dedicato al rodeo dei « pazzi del volante », giunge a risultati davvero sorprendenti sfruttando con ottimo mestiere la coreografica fantasmagoria della manifestazione. In questa categoria meritano cenno « Il Cristo degli abissi » di Giuseppe Moltini meritevole per alcune accurate riprese subacquee, « Cigalere 1955 » di Bernard Magos pur se di una lunghezza eccessiva e « Colore spagnolo » di Alberto Rocchi.

A parte vogliamo menzionare « A proposito di Ezra Pound » di Anna Bontempi, Martino Oberto, Gabriele Stocchi, un interessante, pur se immaturo, tentativo di indirizzare il passo ridotto verso nuovi impegni e « Un pittore della realtà » (« Emilio Vedova ») di Catone Ramello che ha cercato, attraverso le opere del pittore veneziano, di collegare il mondo reale con quello soggettivo dell'artista. A questo film è stato giustamente assegnato il premio per la migliore colonna sonora (il commento musicale è di Dino Negri).

Dovremmo ancora aggiungere alcune note sulle opere scientifiche presentate da Mario Scolari, Piero Lamperti e Alberto Dragone, ma, trattandosi di film specializzati, non possiamo ovviamente che rilevarne i meriti didattici non essendoci consentita una analisi più approfondita.

Claudio Bertieri

II FESTIVAL DI RAPALLO

- Primo premio assoluto: « Il Cero » di Giuseppe Fina
Categoria 16 mm.
- secondo premio:
1° « Primo figlio » di Silvano Mencaroni; 2° « Il bastone bianco » di Giuseppe Perazzoli
documentari:
1° non assegnato; 2° « Un pittore della realtà » di Catone Ramello
reportage:
1° non assegnato; 2° « Strani rodei » di Lanfranco Colombo
vari:
1° « Rivolta in soffitta » di Alfredo Moreschi e Gabriele Candiolo; 2° « Il mare di città » di Libero Grandi
Categoria 8 mm.
secondo premio:
1° « Ritorno al fiume » di Renato Padovan; 2° non assegnato
documentari:
1° « Ronzini » di Massimo Porre; 2° « Piccolo mondo amico » di Bruno Bozzetto
reportage:
1° non assegnato; 2° « ...due Ligurie... » di Rico Josi
vari:
1° « Romantik Am Wege » di Franz Vendl; 2° « Return to Rome » di J. R. Reznek
Film scientifici:
« Manifestazioni allergiche in otorinolaringologia » di Mario Scolari; « Banca degli occhi » di Alberto Dragone
Miglior colore:
« Fête des roses » di Robert Giordan; « Romantik Am Wege » di Franz Vendl
Miglior fotografia:
« Il cero » di Giuseppe Fina; « Ritorno al fiume » di Renato Padovan
Miglior colonna sonora:
« Un pittore della realtà » di Catone Ramello; « Colore spagnolo » di Alberto Rocchi.
Coppa della Presidenza del Consiglio alla Francia per il miglior complesso proveniente da una nazione estera.
La Giuria era composta da: Bruno Bissaldi, Giulio Cesare Castello, Gianni de Tomasi, Pier Luigi Erizzo, Vittorio Gallo, Elio Giorgetti, Piero Lamperti, Giovanni Paolucci, Serge Schmidt, Guglielmina Setti.

Dopo le più autorevoli Manifestazioni di Montecatini e di Salerno, il passo ridottissimo ha chiuso la sua annata in riva al Golfo Tigullio in occasione del « 2° Festival di Rapallo ». Un incontro questo che offre agli amatori del passo ridotto ed anche ai professionisti l'opportunità di tirare le somme e trarre un consuntivo su quanto è stato fatto durante l'anno. Dicevamo prima della maggiore autorità degli altri due Festival. E' indiscussa, ma riteniamo che se gli organizzatori genovesi avranno a cuore la loro Manifestazione e la seguiranno negli anni venturi con eguale passione e con maggiore esperienza, la supremazia dovrà essere considerata solo come fatto d'anzianità ché, per altro verso, il Festival di Rapallo ha ottimi motivi per affermarsi non solo in campo nazionale, ma internazionale. Già quest'anno del resto la partecipazione dei concorrenti di undici nazioni e la presenza in giuria di un membro straniero ha dato a questa seconda edizione una maggiore ufficialità.

Anche il numero delle opere iscritte in gara (123 ridotte poi ad una sessantina dalla apposita commissione di selezione) ha confermato che la Manifestazione organizzata dalla « Associazione Fotografica Ligure » possiede già alla sua seconda edizione una sicura chiamata nell'ambiente specializzato. E non si creda neppure che il numero dei partecipanti sia in gran parte dovuto ad una massiccia partecipazione locale.

Fatte queste osservazioni e non potendo ovviamente riferire al lettore di tutti i film premiati e tanto meno di quelli presentati ad un pubblico ogni sera sempre più numeroso, vediamo di porre in rilievo quelle opere che maggiormente si sono imposte alla nostra attenzione.

Già ben noto ed apprezzato « Il cero » di Giuseppe Fina ha conquistato ben quattro riconoscimenti e per parte nostra la Giuria ha premiato con giustizia.

Di tono analogo, pur se di merito inferiore, ricordiamo « Primo figlio » di Silvano Mencaroni. Un'opera sincera nella quale l'agitazione di un padre in attesa della nascita

del suo primo figlio ha giusto rilievo grazie a primi piani di indubbia efficacia psicologica e ad un accurato uso di particolari e di notazioni ambientali che non scadono mai nel descrittivo.

Diciamo ancora di « Ronzini » di Massimo Porre e di « Il mare di città » di Libero Grandi. Sono due opere singolari che denotano, pur nella loro eccessiva lunghezza, doti ragguardevoli d'osservazione e d'ambientazione. Il primo, impostando un raffronto tra la fatica degli uomini e quella degli umili ronzini, coglie nel segno con precise annotazioni inedite e per l'efficacia delle immagini tenute sempre su un tono dimesso e scervo da ogni ricerca d'effetto. Il secondo, che ricorda il malizioso « Gli italiani si voltano » di Lattuada, ha saputo cogliere con buona misura certo « gallismo » che trasuda dalle occhiate e dagli atteggiamenti dei baldi giovanotti che frequentano le piscine estive. Anche in questo film la fotografia è stata intelligentemente sfruttata in funzione psicologica: quasi, si avvertono il calore di quel sole a perpendicolo e l'indolenza delle membra abbandonate pigramente sulla battuta di cemento.

Di tutt'altro genere « Ritorno al fiume » di Renato Padovan. E' la storia garbata e gustosa di due anatroccoli i quali, prima di tornare all'elemento amico, incorrono in divertenti avventure terrestri. L'autore, riprendendo a colori i suoi due « attori », oltre che di pazienza si è dotato di molto gusto e di delicata sensibilità. Accanto a questo film ricordiamo « Rivolta in soffitta » di Alfredo Moreschi e Gabriele Candiolo. Gli autori, tentando la contaminazione di pupazzi animati con attori, hanno dato a vedere oltre ad un gusto sensibile una tecnica pregevole. E' la storia di un pittore « moderno » che, di notte, viene beffeggiato dalle strane creature che di giorno egli ha dipinto; la moiretta finale vuole ch'egli, svegliandosi, rinunci agli « ismi » e torni ai soliti paesaggi. Il colore interviene solamente quando sono di scena i pupazzi e questi se ne avvantaggiano in misura notevole in virtù della loro

G. Charenso-R. - Régent UN MAESTRO DEL CINEMA:
RENÉ CLAIR - F.lli Bocca Milano pag. 172 - L. 1500

Il titolo del volume, nella sua indeterminazione, potrebbe indurre il lettore ad immaginare che si tratti di un saggio storico, oppure di una monografia ad impostazione estetizzante, ma in realtà, il libro di Charenso e Régent non ha tanto ambiziosa pretese.

I due studiosi, molto umilmente, si sono proposti di ripercorrere da un punto di vista che sta fra il cronistico e l'aneddotico, la vita di René Chomette, alias René Clair, dalla nascita (« al numero 11 bis di Rue des Halles, all'angolo con Rue des Déchargeurs » come puntigliosamente chiariscono gli autori), ai primi tentativi poetici, alla breve esperienza giornalistica presso l'*Intransigeant* (che gli lascerà quello spiccato gusto per la pubblicistica di cui il suo *Reflexion faite* costituisce l'esempio più evidente), sino alla lunga e feconda carriera cinematografica. Tutti i biografi di Clair riportano che egli iniziò il suo cammino nel mondo del cinema come attore: pochi invece probabilmente sanno che una sola volta il suo nome apparve su una rubrica a carattere divistico. Non conosciamo l'esatto tenore della domanda posta dall'ignota lettrice (che si celava sotto lo pseudonimo di *Flur de Lys*), ma la risposta mi sembra sufficiente ad illuminarci anche su questo punto: « L'attore che non vi piace — scriverà il titolare della rubrica — si chiama René Clair ».

Questo episodio mi sembra indicativo del peculiare carattere che assume nel volume la aneddotica, la quale non fa mai alcuna concessione ad un gusto scandalistico o comunque mondano, ma si mantiene sempre nell'ambito dei fatti che possono servire a meglio illuminare la figura di Clair oppure la sua opera. Per fare un esempio, Charenso ricorda che *The Ghost goes West* costituisce un esempio abbastanza raro di film il cui titolo doppiato era notevolmente migliore di quello originale: in effetti quando Clair seppe che i distributori francesi avevano ribattezzato la pellicola *Fantôme à vendre*, si rese conto improvvisamente (ma troppo tardi!) che *Ghost for Sale* era proprio il titolo che aveva cercato per tanto tempo.

La collaborazione dei due saggisti deve intendersi come mera consistenza di scritti, in quanto i capitoli

vengono alternatamente firmati dai due autori. Ciò, naturalmente non in maniera caotica, ma secondo un criterio sistematico che consente tale convivenza, senza sottrarre all'opera una sua intima coerenza. Infatti Charenso si è dedicato alla parte più propriamente cronistica, abbozzando una breve storia della vita e delle attività dell'artista francese. Egli ha suddiviso l'attività di Clair in un certo numero di periodi ideali ai quali intitola altrettanti capitoli (Gli anni del noviziato, Dal muto al parlato, Parole e musica, Parigi-Londra e ritorno, Hollywood, Oggi).

Di ciascuno di questi stessi periodi si occupa Régent nei capitoli immediatamente successivi, prendendo esame in dettaglio i film che sono stati prodotti in quell'epoca.

Anche se l'atteggiamento assunto da Régent presenta parecchi punti di somiglianza con quello « frivolo » di Charenso, ciò non significa che il saggista abbia rinunciato ad ogni rigore critico. Anzi, con tanta serietà sostanziale è condotta l'indagine che alla fine del volume ci troviamo praticamente dinanzi ad una filmografia ragionata del regista francese, completa di tutti i dati che possono esserci necessari.

Francesco Luseri CINEMA, ARTE NARRATIVA Editoriale Arte e Storia pag. 112 - L. 500.

Anche se al titolo ragghiantiano l'Autore ha aggiunto, più modestamente, fra parentesi, la qualificata « Note d'introduzione », il volume rimane, ciò non ostante un singolare esempio di presunzione estetizzante.

Lo studio si inizia con la discutibilissima asserzione (sostenuta da argomentazioni vagamente crociane) che il doppiaggio cinematografico potrebbe considerarsi una *nuova forma d'arte*. A parte la considerazione che, confondendosi arti con tecniche, si rischierebbe di far salire il numero delle vere Arti (con la maiuscola) a cifre astronomiche, sembra che il Luseri dimentichi due fatti. Anzi tutto che il film è un fenomeno artistico unitario, di cui la stessa recitazione originale costituisce uno fra i vari fattori componenti; in secondo luogo che il doppiaggio non è altro che un espediente di comodo atto a rimpiazzare un'interpretazione parlata con un'altra che risulta comprensibile a popoli di lingua diversa. Possiamo concordare con il Lu-

seri che tale funzione utilitaristica non esclude che l'attività del doppiatore implichi impegno ed abilità, ma la nostra adesione alla sua teoria si ferma a questo punto.

Con assai scarsa conseguenza, il secondo capitolo è rivolto a dimostrare che il cinema non è arte, ma solo *teatro fotografato*. Prescindendo dall'incongruenza implicita negli atteggiamenti di questi due capitoli (sarebbe come sostenere che la pittura non è arte, mentre lo è invece la preparazione dei colori), mi sembra necessario rammentare che la teoria del Luseri, oltre a risultare tutt'altro che peregrina, non è neppure sostenibile sulla base del semplice buon senso (tanto vero che neppure lo stesso Pagnol, fautore del teatro in scatola), giunge a tanto rigida formulazione).

La terza parte del saggio è dedicato al concetto di *specifico filmico* ed allo studio critico dei testi cinematografici cosiddetti *fondamentali* (che l'Autore peraltro definisce di scarsa levatura). A dare un'idea dell'allegria superficialità con cui viene affrontato tale esame, dirò solo che in poco più di dieci pagine (includenti numerose e lunghe citazioni) il Luseri esaurisce lo studio dei seguenti libri: *Film e fonofilm* di Pudovkin, *Tecnica del cinema* di Eisenstein, *Il film* di Balasz, e *Cinema arte figurativa* di Ragghianti.

Del capitolo successivo *Forma e contenuto del film* mi limiterò a riportare due frasi, sintomatiche l'una delle facili generalizzazioni cui il Luseri giunge abbastanza di frequente (« il meglio finora prodotto dall'arte cinematografica consiste in traduzioni di originali letterari »), l'altra del fumoso astrattismo cui a tratti indulge (« teoricamente un film è tale anche se non viene impresso sulla pellicola »).

Un capitolo infine è dedicato al *neorealismo italiano* ed in esso il Luseri si fa in certo senso portavoce delle ormai trite accuse di pessimismo e di acrimonia che pervaderebbero troppe opere di quella corrente. Ciò si potrebbe anche discutere, ma quando un saggista, in un esame critico, riporta pure l'accusa che certe opere « accomunano le umidità di un fetido *water-closet* con le decorazioni di un salotto un po' stantio », allora ci si può sentire pienamente autorizzati a non approfondire ulteriormente le sue argomentazioni.

Sergio De Santis

AVVISO

A fine febbraio sarà pubblicato l'indice dei fascicoli del 1954. L'indice dei numeri dal 148 al 157 uscirà a fine marzo 1956. Il ritardo dipende dal fatto che la precedente redazione non aveva provveduto, al momento della sospensione della pubblicazione, a compilare l'indice del 1954.

Destinazione Piovareolo

(1955)

Regia: Domenico Paolella - Soggetto: da un'idea di Gaio Fratini - Sceneggiatura: Benvenuti, De Bernardi, Paolella, Strucchi - Fotografia: Mario Fioretti - Scenografia: Piero Filippone - Fonico: Biagio Fiorelli - Colore: Bianco e nero - Produzione e distribuzione: Lux Film - Personaggi e interpreti: Antonio La Quaglia (Totò), Signora La Quaglia (Marisa Merlini), Mariuccia (Irene Cefaro), Onorevole Gorini (Paolo Stoppa), Ministro (Nino Besozzi), Beppa, la cassellante (Tina Pica), il garibaldino (Ernesto Almirante), La nipote del garibaldino (Zoe Incrocchi), Onorevole De Fassi (Enrico Viarisio), Il sacrestano (Nando Bruno), Il podestà (Arnoldo Foà), L'ispettore delle ferrovie (Leopoldo Trieste) e Carlo Mazzarella, Giacomo Furia, Fanny Landini, Mario Carotenuto, Luigi Garetto.

Nel 1922 il giovane Antonio La Quaglia assume il suo primo incarico di capostazione nella sperduta stazioncina di Piovareolo con la speranza di fare presto carriera e di ottenere incarichi migliori. Visti inutili i tentativi di avanzamento secondo la prassi normale, tenta di avvalersi delle situazioni favorevoli che gli si presentano, ma invano. Gli onorevoli da lui favoriti spariscono con l'avvento del fascismo e lo stesso matrimonio contratto per adeguarsi alle direttive del partito si rivela dannoso essendo la maestrina da lui sposata, di razza ebraica. Gli anni passano e Antonio La Quaglia, sempre a Piovareolo, si trova contro il risentimento della moglie costretta ad invecchiare in quel paesino e della figlia, signorina che sogna città e carriera cinematografica. La notizia che una frana è caduta sui binari induce il capostazione a fermare il rapido su cui viaggia lo stesso ministro dei trasporti. Approfittando dell'occasione, La Quaglia perora la sua causa, ma anziché lodi ottiene biasimi poiché la frana non esiste ed il capostazione si è rivelato troppo precipitoso nel fermare il convoglio. Non gli rimane che attendere una punizione e rimanere a Piovareolo.

Dopo «Siamo uomini o caporali» Totò vorrebbe adeguarsi a nuove misure di comicità. Sulla base del comico ormai noto ed amato dal pubblico, egli intende indossare la veste di buffo e un po' amaro filosofo, di malinconico moralista. Lo ritroviamo così in «Destinazione Piovareolo», un film che ci riconduce — esaminandolo come tema e fatte le debite pro-



I protagonisti del lungometraggio a colori «Lilli e il vagabondo» di Walt Disney.

porzioni — al binomio Zampabrancati. La vita di un capostazione relegato in una sperduta stazioncina dove è costretto a restare dalla vigilia della «Marcia su Roma» ai giorni nostri, rappresenta uno scorcio di storia e di costume la cui scelta pare rifarsi alle influenze moralistiche dello scomparso scrittore siciliano. Gli sceneggiatori, da parte loro, hanno allineato con gusto ed umoristico rilievo le progressioni cronistiche costituenti gli avvenimenti più notevoli di un periodo in cui superficialità ed assurdo giocarono ruoli importanti. Per questo le situazioni di «Destinazione Piovareolo» possiedono ampia dose di credibilità anche sotto il disegno macchietistico impresso dal protagonista. E per la stessa ragione si sarebbero prestate a sviluppi maggiormente verosimili, ad un vero assommarsi di grottesco e di umano, di patetico e di comico, tale da richiedere allo stesso Totò una più impegnata partecipazione d'interprete come fu per il Taranto di «Anni facili». Ma l'occasione è andata perduta. Si è concesso tutto alla «scenetta» e non si sono creati attorno a Totò personaggi altrimenti intesi dalla azione di contrasto comico. I nomi non mancavano; Stoppa, Carotenuto, Viarisio, Foà, Besozzi, Trieste si sono limitati, volta a volta, a funzionare da «spalla».

Tuttavia i tempi di «Totò Tarzan» paiono ormai scomparsi e, rispetto alle precedenti produzioni, l'odierno Totò si presenta mondo di lepidezze da strapazzo, alieno da scurrilità da avanspettacolo. Perché insistere ancora su alcune sue consuete mimiche o su noti e caricaturali atteggiamenti a serie? Scordiamo il Totò che si muoveva seguito mossa mossa dal batterista e atteniamoci alle sue intenzioni che sappiamo serie ed orientate verso piani artistici. Sono appunto che muoviamo — anche nel caso dell'attuale film — agli scenaristi

che si compiacciono di ridicolizzare la scena della fermata del rapido col capostazione che fa segnalazioni come un ragazzino che giochi «al vigile urbano». Lo stesso deve dirsi per il regista che dovrebbe attenersi al non lieve compito di frenare e guidare un attore tanto esuberante.

Tuttavia le nostre parole, più che severità di critica nei confronti del film, vogliono ancora puntualizzare la necessità di non creare attorno a Totò nessuna facile concessione col pretesto di «tanto il pubblico lo vuole così». Diversamente, partiti con buoni propositi, si finisce per guastare l'attore e il soggetto.

Lilly e il vagabondo

(Lady and the Tramp - 1954-55)

Regia: Hamilton Luske, Glyde Geronimi, Wilfred Jackson - Soggetto: Erdman Penner, Joe Rinaldi, Ralph Wright, Don Da Gradi, da un romanzo di Ward Greene - Musica: Oliver Wallace - Canzoni: Peggy Lee, Sonny Burke - Montaggio: Don Halliday - Sistema: Cinemascope - Colore: Technicolor - Produzione: Walt Disney - Distribuzione: Dear Film.

Lilli è una graziosa cagnetta che vive nei quartieri alti con una coppia di giovani sposi; gli unici suoi amici sono due burberi cani di lusso: Jock e Trusty. Contrariamente a quanto le ha detto Tramp, un cane vagabondo essa non perde l'affetto dei suoi padroni neanche quando questi hanno un figlio. Ma le cose cambiano il giorno in cui gli sposi partono e viene in casa una vecchia zia, la quale ama i

gatti e mette la museruola a Lilli. La cagnetta fugge e viene salvata da Tramp in una situazione pericolosa; i due s'innamorano e trascorrono una piacevole serata.

Ma Lilli, presa dall'accalappiacani, finisce in una prigione. Tornata a casa viene legata alla catena e poco dopo rinchiusa in cantina dalla vecchia zia che non si accorge che la cagnetta, assieme a Tramp, ha salvato il bambino da una pericolosa faina. Ma l'improvviso ritorno dei padroni, la scoperta del topo ucciso, ed il miracoloso salvataggio di Tramp, ch'è finito nel carrozzone dell'accalappiacani, compiuto da Jock e Trusty, rimettono le cose a posto. Il Natale trova così tutti gli amici riuniti; Lilli e Tramp ormai sposi, sono circondati da una nidia di cuccioli.

Il cartone animato è un genere che merita uno studio a parte e la comparsa d'un nuovo film disneyano un avvenimento che richiede sempre un discorso su quanto è stato già fatto: discorso e studio che però rimandiamo ad un prossimo futuro. E' infatti quanto si propone ogni buon critico dopo la proiezione di un film come «Lilli e il vagabondo», in cui sono evidenti, per un profano, i segni di un non indifferente «mutamento» nell'ispirazione e quindi nella tecnica compositiva dell'autore. Non è proprio l'uso del cinemascope, come alcuni credono, a realizzare questo mutamento — un uso che, non dissimile da quello di sempre, costituisce solo un'affascinante novità per il cartone animato — ma piuttosto il nuovo spirito di «collaborazione» che vige ormai fra Disney e tutti i suoi «allievi», frutto di una lenta ma profonda «lezione» che l'artista americano ha impartito a quella che attualmente è appunto la sua «scuola».

Una nuova forma di «collaborazione» — che ricorda un po' quella di un'autore-diret-

tore di jazz con i suoi solisti per il vicendevole scambio di idee e d'influssi durante la realizzazione di un'opera — ch'era presente già negli ultimi lavori di Disney, ma che in «Lilli e il vagabondo» ha raggiunto sorprendenti risultati d'equilibrio e d'armonia.

Lo stile di Walt Disney nel disegno è inconfondibile; contorni precisi, nitidi, colori caldi, anche nelle sfumature più graduate, costante prevalenza delle linee curve fino ad una quasi assoluta assenza di angolosità. Inoltre i personaggi della sua fama sono umanizzati ma non al punto da perdere le abitudini, i tratti e le caratteristiche della propria specie, ossia non da essere «snaturati». Qualità queste tipiche dell'arte di Disney che si riscontrano solo saltuariamente in «Lilli e il vagabondo». Il carattere generale dell'opera presenta già delle varianti; figure e paesaggi sono disegnati con mano «diversa», con uno stile che tradisce l'apporto di nuove «sensibilità». Siamo di fronte ad un quadro più sfumato, più «reale», in cui le tonalità accese sono evitate; un quadro meno «fantastico», dove la fiaba diviene più realistica, più comune. Una storia, fra l'altro, tutta intessuta di facili caratterizzazioni e priva di veri personaggi; tutte le figure dei cani, infatti, sono esageratamente umanizzate e quindi non presentano più quella nota «meravigliosa» che ha sempre distinto una figura disneyana da tutte le altre.

Non c'è più insomma alla base dell'«interpretazione» quell'analisi attenta e scrupolosa del mondo animale che ha permesso la creazione di piccoli grandi personaggi come Mickey Mouse, Donald Duck, Pluto, Orazio, Biancaneve, Bambi ecc. In alcuni punti del film non riusciamo a riconoscere affatto il tratto caratteristico della matita di Disney; nelle figure dei gatti siamesi, ad esempio; in alcuni paesaggi privi delle sue tinte calde e suggestive; in certe sequenze, come quella della lotta di Tramp con i cani randagi, mancanti del tutto di drammaticità (si ricordi l'episodio simile a questo in «Bambi»); in alcuni brani infine svuotati di ogni «sentimento» o di una qualsiasi vibrazione poetica, come quelli della nascita del bimbo, della fuga e del dolore di Lilli, della pagina d'amore notturna dei due protagonisti.

In altri invece, sono rari, Disney si fa sentire: nella costruzione del personaggio di Jock, il più riuscito del film (un cane su cui pesano ricordi ed «esperienze»; un cane malinconico, triste, che al momento opportuno sa ritrovare il suo vigore e la sua giovinezza: il ritratto insomma di un Pluto nella sua età grigia); nelle espressioni più dolci e più sbazzate di Lilli, che ricordano un pò quelle della cerbiatta di «Bambi»; nell'atmosfera triste e desolante della prigione canina; nella sequenza dell'inseguimento notturno in cui Jock

ritrova il «fiuto», la più bella e la più suggestiva del film.

Il film comunque ha un suo equilibrio ed una sua unità grazie alle doti di quel gran mago dell'orchestrazione ch'è ormai Walt Disney; mago al punto da saper armonizzare i suoi «motivi» con quelli dei suoi allievi in un sol quadro smagliante e piacevole. «Lilli e il vagabondo» è dunque il cartone animato più riuscito della grande «scuola Disney»; ma fra questo e le pregevoli opere dell'artista Disney c'è una distanza.

L'uomo di Laramie

(The Man from Laramie - 1955)

Regia: Anthony Mann - Soggetto: tratto da un racconto di Thomas T. Flynn - Sceneggiatura: Philip Yordan, Frank Burt - Fotografia: Charles Lang A. S. C. - Scenografia: James Crowe - Commento musicale: George Duning - Direttore d'orchestra: Morris Stoloff - Sistema: Cinemascope - Colore: Technicolor - Produzione e distribuzione: Columbia - Personaggi e interpreti: Will Lockhart (James Stewart), Vic Hansbro (Arthur Kennedy), Alec Waggoman (Donald Crisp), Barbara Waggoman (Cathy O'Donnell), Dave Waggoman (Alex Nicol), Kate Canaday (Aline Mac Mahon), Charley O'Leary (Wallace Ford) e Jack Elam, John War Eagle, James Millican, Gregg Barton, Boyd Stockman, Frank de Kova.

Il capitano Will Lockhart intraprende un lungo viaggio dal Wyoming al Nuovo Messico per identificare e punire i trafficanti d'armi che hanno causato la morte di suo fratello caduto in un'imboscata tesa dagli indiani. Qui egli subisce le angherie di un ricco proprietario di «ranch», Waggoman, e finisce in carcere accusato d'aver ucciso un uomo che in realtà ha attentato alla sua vita. Aiutato da una donna che gli offre un posto di fattore nel suo «ranch», Lockhart continua le sue ricerche, e quando il figlio di Waggoman viene ucciso e lo stesso Waggoman spinto in un burrone, egli viene a sapere da questi che il responsabile di tutto, e della stessa morte di suo fratello, è un certo Vic Hansbro che ha lavorato per anni a servizio di Waggoman. Lockhart insegue Vic Hansbro e lo scopre proprio mentre sta per dare un nuovo carico di armi agli Apaches. Saranno però gli indiani stessi ad uccidere il colpevole. Dalla bella nipote di Waggoman, che l'ha aiutato e compreso, Lockhart riceve, sul punto di ripartire per Laramie, la promessa di un nuovo incontro.

Questo «western» si distingue dai molti altri per l'insolito impegno con cui sono state disegnate le figure dei suoi protagonisti; personaggi umani, sinceri, le cui storie s'intrecciano in un racconto convincente.

Un film che, pur essendo costruito sul solito «caso di vendetta», sa spesso sacrificare la nota spettacolare, come nel finale ad esempio, per soluzioni e motivi più logici dal punto di vista umano. La storia infatti procede seguendo fedelmente una linea psicologica con l'unico intento di definire dei caratteri che riescono, grazie alla mano sicura dell'autore, ad essere credibili fino al punto di acquistare una validità non indifferente. Accanto all'uomo di Laramie, che attraverso stati e confini spinto unicamente da una sete di vendetta (un personaggio cui l'odio dà vita senza togliere quel che di umano possiede) si muovono altre due figure notevoli per vigore ed interiorità: Vic Hansbro, vittima della sua cupidigia, ma pur desideroso d'una vita migliore, ed Alec Waggoman, colterico e dispettico, ma perso nell'umanissimo sogno di correggere un figlio malvagio.

La coppia protagonista-antagonista (che riesce a creare una atmosfera di tensione e di drammaticità valendosi unicamente della «carica» dei sentimenti dei due uomini, senza quindi affidarsi ad espedienti scontati ed estranei alla storia stessa) è il lato più valido e più notevole del film. Altro elemento positivo e nuovo in lavori di questo genere è l'umanità sincera che dà vita al personaggio di Vic; un «cattivo» finalmente uomo, che non muore, come personaggio, soffocato dalla lealtà d'un rivale, nè, come protagonista, ucciso in un immancabile e sanguinoso duello finale, ma che termina miseramente la propria vita, quasi preda di un avverso destino. Vic, infatti, pur essendo malvagio al punto da vendere armi agli Apaches, è desideroso d'affetto e di comprensione e lavora indefessamente ma invano per ottenerli; un uomo portato fatalmente ad uccidere per legittima difesa ed a colpire la persona che non sa dare a lui quel riconoscimento e quell'affetto ch'egli stesso gli chiede. Un malvagio quindi che non poteva morire sotto le fucilate di un antagonista leale, ma egualmente violento; la sua morte così è casuale, meschina e triste, come il destino che gliela ha preparata.

Anthony Mann ha costruito con «L'uomo di Laramie» un buon film, abbastanza nobile; un film, siamo giusti, alla cui riuscita ha contribuito anche un James Stewart in grande forma; un attore che, nell'età matura, ha trovato in Mann il suo «secondo regista» (il primo fu Capra) che gli ha dato la possibilità di mettere in luce le sue qualità d'interprete drammatico. Non possiamo fare a meno di ricordare anche la bella vigorosa interpretazione di Arthur Kennedy che ha dato al personaggio di Vic una maschera sofferta ed umana.

La scarpetta di vetro

(The Glass Slipper - 1955)

Regia: Charles Walters - Sceneggiatura: Helen Deutsch - Scenografia: Cedric Gibbons, Daniel B. Cathcart - Fotografia: Arthur E. Arling - Costumi: Helen Rose, Walter Plunkett - Balletti: Roland Petit - Commento musicale: Bronislaw Kaper - Sistema: Cinemascope - Colore: Eastmancolor - Suono Stereofonico Perspecta - Produzione e distribuzione: M.G.M. - Personaggi e interpreti: Ella (Leslie Caron), Principe Carlo (Michael Wilding), Kovin (Keenan Wynn), Mrs. Toquet (Estelle Winwood), La vedova Sonder (Elsa Lancaster), Duke (Barry Jones), Birdena (Amanda Blake), Serafina (Lisa Daniels), Loulou (Lurene Tuttle), Tehara (Lillian Montevecchi).

Ella, una ragazza vispa e graziosa, vive con la matrigna e due sorellastre assai vanitose, le quali la maltrattano e la umiliano facendole fare la serva. La giovane, chiamata da tutti Cenerentola per la sua vita spesa tra i fornelli, si rifugia spesso in un angolino in mezzo al bosco, per sognare e fantasticare. Qui, un giorno, incontra il Principe Carlo, il quale è appena tornato dall'estero e cerca una moglie, per obbedire alla volontà del padre. Il Principe si fa credere il figlio del cuoco del castello ed invita Cenerentola ad un gran ballo a cui parteciperanno tutte le ragazze del principato. La ragazza, aiutata da una strana vecchia che le offre un abito ed un cocchio, si reca al castello ed incanta tutti con la sua bellezza. Ma alla mezzanotte, come aveva promesso alla sua amica benefattrice, fugge via; nella corsa però perde una scarpetta. Il principe innamorato inizia le sue ricerche e ritrova Cenerentola proprio nel bosco, al luogo dell'incontro. Dopo averle fatto calzare la scarpetta, la sceglie in sposa e la conduce, fra la meraviglia di tutti, nel suo castello.

Per questo film non è il caso di tornare col ricordo alla bella fiaba di Perrault e rammentarne la squisita vena poetica che fa ancora di Cenerentola uno dei personaggi più noti nel mondo; nè di esaminare la considerevole lista delle «interpretazioni» via via teatrali, cinematografiche, coreografiche, ecc., che ne sono state fatte.

«La scarpetta di vetro» infatti non è che un rimpasto della vecchia intramontabile storia a cui non tanto tolgono freschezza e realtà poetica i piccoli cambiamenti portati alla trama, quanto la sconcertante debolezza dei suoi personaggi svuotati tutti della loro intima commo-

zione. In poche parole di « Cenerentola », in questo film, non si parla; si parla invece d'un monellaccio tutto mosse e scatti, sudicio e ribelle: una vispa ragazza che, secondo quanto le era stato predetto, trova nel luogo appartato, dove si rifugia a sognare, un bel signore che la bacia, la sposa e la conduce al suo castello.

E' inutile quindi gridare contro un film che non ha assolutamente la pretesa di essere un esempio di ammodernamento di fiabe e miti d'un tempo, secondo l'uso e la sensibilità di certi autori attuali. Parliamo invece di costruzione estrosa, ideata col preciso intento di valorizzare le qualità mimiche e musicali di un'attrice e di un dato complesso, al fine di raccontare una storia divertente e spiritosa.

Ma anche quest'idea di Helen Deutsch (sceneggiatrice) e di Charles Walters (regista) non ha mostrato d'essere l'espressione d'un gusto apprezzabile ed intelligente; il film infatti è un misto di fiaba e di rivista con poco senso e sapore. I personaggi sono costruiti tutti con la immediatezza tipica degli autori da rivista e non riescono quindi ad esprimere alcun sentimento. I loro dialoghi, le loro espressioni e persino i loro movimenti sono quelli degli attori dei « musicals ». L'idea quindi di fare un film puntando su due sicuri elementi di valore e di successo la recitazione di Leslie Caron e gli spettacoli del « Ballet du Paris », non è stata felicemente realizzata. Il gusto del « musical » ha finito coll'influenzare anche la sensibilità di un Roland Petit le cui coreografie, in questo film, sono certo meno « cinematografiche » ed espressive di tutte le precedenti (si ricordino, ad esempio, quelle di « Papà Gambalunga »). Altrettanto può dirsi di Leslie Caron, la cui recitazione è affidata ad una mimica d'impulso, talvolta scimmiesca e, ad una fastidiosa andatura da ballerina.

Brooklyn chiama polizia

(Naked Street - 1955)

Regia: Maxwell Shane - Soggetto: Leo Katcher - Sceneggiatura: Maxwell Shane, Leo Katcher - Fotografia: Lloyd Crosby - Musica: Emil Newman - Formato: Normale - Colore: Bianco e nero - Produzione: United Artists - Distribuzione: Dear Film - Personaggi e interpreti: Nicky Bradna (Farley Granger), Phil Regan (Anthony Quinn), Rosalie (Anne Bancroft), Joe MacFarland (Peter Graves), Latzi (Jerry Paris).

Il reporter Joe, conducendo un'inchiesta sulle malefatte della "gang" newyorkese capeggiata da Phil Regan, viene a co-

noscere la vita familiare del gangster e il suo profondo affetto per la vecchia madre e la sorella Rosalie. Phil, saputo che Rosalie è stata sedotta da Nicky (un poco di buono ora condannato alla sedia elettrica per aver commesso un delitto a scopo di rapina) riesce a strappare Nicky alla morte pur di fargli sposare la sorella. Ma, dimostratasi l'unione infelice per colpa di Nicky, Phil lo elimina rispedendolo alla sedia elettrica con una falsa accusa di omicidio. Purtroppo, nell'intricata situazione, Phil commette alcuni passi falsi, si scopre e fornisce, sia a Joe che alla polizia, gli elementi perché lo si possa arrestare. Ma nel tentativo di sfuggire agli agenti, Phil precipita da un tetto e trova la morte.

Perché non trarre anche noi melodie dal cigolio di una porta? Del resto, assente dal film di Shane il creatore, introvabile lo stilista, possiamo superare il fastidio della « brutta copia », la noia del dozzinale, occhieggiando fra buchi e falle lasciate dall'arte mancante, per scoprire la mentalità del « manufattore »: anche in tal caso, perciò, il film è documento. E poi, parlando di costume e riferendoci all'America, è sempre interessante individuare gli ingredienti, il « prefabbricato », il sicuramente smerciabile, alla luce della moda corrente, dei concetti usuali, della morale comune. Scopriamo così che « Brooklyn chiama polizia » presenta un titolo originale (« Naked Street » (« Strada nuda »), mediante il quale, fra « Strada sbarrata » e « Città nuda » vorrebbe farci credere di essere un film che è stato a « scuola » e che quindi è erede di una tradizione. Purtroppo non basta fuggire attraverso i tetti per rifare Dassin, come non basta far tornare un gangster nella viuzza dell'infanzia per riavere Bogart. Uguale caso dicasi per i temi; gangsterismo e famiglia — mondi antitetici — possiedono precise necessità di contrastare la vicenda drammatica e di localizzare i sentimenti. Ma Shane ha voluto portare addirittura il gangster in cucina; questa volta il capobanda lascia la bionda amante fra il lusso del quartiere residenziale, si fa vedere soltanto una volta con i piedi sulla scrivania di un ufficio con tanto di « private » scritto sul vetro della porta e, appena può, sale sull'automobile e corre nella casetta dove vive la canuta madre e la sorellina studiosa. Fra le pentole materne, il più temuto delinquente di New York si lascia sgridare perché mangiucchia avanti l'ora del pranzo e perché, sedutosi a tavola, si riempie il piatto prima di dire la preghiera. Però il signorino mostra grinta e pugno per ragioni etiche e, toccato sull'onore della



Da « Gli sbandati » di Francesco Maselli.

famiglia, diventa cattivo. La sorella è stata sedotta, l'ingenua aspetta un bimbo? Chi ha combinato l'impiccio dovrà sposarla. Ma il dramma diventa dramma proprio quando gli autori credono di fare della psicologia; il senso dell'onorabilità e l'ansioso desiderio di essere zio possono talmente che se anche il futuro cognato è un assassino non ha importanza. Quale sarà l'unica colpa imputabile allo sposo? Che il bambino, l'atteso nipote del gangster, nasce morto. Buono a nulla, non fatti più vedere!» dice il deluso zio. In questa situazione notiamo come il sano concetto familiare americano, il rispetto per l'infanzia, si associno alla violenta cecità del malvagio tanto che per sanare un fatto intimo e sociale giunge ad aprire ben più gravi piaghe morali. Il tutto — sottilmente — è dominato dal matronismo caratteristico della società nordamericana. E chi spezza la catena d'omertà che rivelerà alla legge le colpe del gangster è, infatti, un giovane, un debole, ma spalleggiato da una risoluta fidanzata che « o ti dimostri uomo o ti lascio » gli dice. L'istigato fornisce prova di audacia virile e si busca le due classiche pallottole nello stomaco.

Il film, senza estremi da sedia elettrica, senza mischiare amo-

re e odore di carne bruciata, avrebbe potuto ben altrimenti svolgere la sua unica e principale verità (verità biblica, dopo tutto): è lecito imporre agli altri ciò che si crede sia il loro bene? Questa, semmai, la vera colpa umana di Phil Regan. Ma lo spettatore, sviato da troppe grossolanità, non arriva a comprendere che Phil, come spesso e in varia misura accade nella vita, crede altruistica la spinta al proprio compiacimento egoistico, che agendo per rendere gli altri felici, mira anzitutto ad accontentare se stesso. Causa di simile deviazione psicologica e contenutistica sono appunto, come si diceva all'inizio, gli ingredienti per la ricetta: per ottenere l'effettaccio i caratteri vengono falsati, manca l'aderenza fra uomo e personaggio. Se, a cominciare dai « Miserabili », la critica letteraria è riuscita a dimostrare che tante figure romanzesche non avrebbero agito nella vita così come nelle pagine scritte, che dire di Phil, di Rosalie, di Nicky e della madre di « Brooklyn chiama polizia? ». Ma ai produttori capita troppo spesso quel che è accaduto al nostro gangster: fingono di pensare al pubblico, ma finiscono con allietare le proprie tasche; finché capita il giorno in cui si cade: allora si resta stesi sul lastrico.

VERONA

CHITARRE SOTTO IL BALCONE DEI CONIUGI OLIVIER

Si sa come vanno le cose quando qualcosa di quelle ombre dello schermo che raccolgono i favori del gran pubblico capita in carne e ossa in una città di provincia. Costituiscono un diversivo, non solo, ma sono il centro d'un fuoco di attenzioni e di provvisori fanatismi. Può accadere anche in una città dove la loro frequenza non è certo rara e che è per sua natura non troppo facile a manifestazioni pirotecniche. E' un poco il caso della nostra città. In questi anni qui sono stati girati in esterni (e di alcuni anche in interni) «Fabiola», «Gli amanti di Verona», «Spartaco», «Senso», «Giulietta e Romeo», «I quattro del getto tonante», etc. etc. Sono passati di qui maggiorate e maggiorati fisici, grandi o piccoli attori, tecnici più o meno esperti nel loro mestiere. Ciascuno ha la sua clientela che li attorna per il solito autografo (molto spesso tracciato con grafia incerta e semianalfabetica) o se li segna a dito o fa ressa contro qualche locale che li ospita.

Il caso dei maggiorati fisici d'ambo i sessi è il più patetico e ameno. Le fanciulle se li disputano con mani e occhi, scivolano da finestra a finestra del ristorante dove pranzano, e usano una loro balbettante civetteria se riescono a fargli vicini. Vogliono magari far del cinema: e questa può essere un'occasione. Qualche volta, senza farlo, finiscono tra le braccia di qualche generico o scagnozzo della «troupe». I «divi» di solito non sono molto prepotenti.

I giovanotti poi istupidiscono addirittura. Una bella testimonianza poteva essere data dalla convocazione che anche qui De Sica ha fatto — per evidenti ragioni pubblicitarie — per la scelta del protagonista de «Il tetto».

Per le maggiorate fisiche l'entusiasmo è fieraiolo. I fanatici vogliono toccare con mano quella che era una immagine impalpabile. E' avvenuto qui d'una maggiorata che rimanesse piuttosto malconcia per strette o pizzicotti troppo affettuosi. Ma si tratta sempre di una chiassata, cara ai nostri tempi di disoccupazione mentale e morale.

Ciò non accade per una coppia effettivamente di grandi attori che sembra prediligere per le proprie vacanze il nostro Garda. Sono Laurence Olivier e Vivien Leigh. Da due anni ci vengono l'estate. Questa volta hanno desiderato trascorrere qui anche il periodo natalizio. Per loro si è aperto appositamente un albergo. Sono stati attornati da un simpatico folclore locale con cori e chitarre sotto il loro balcone per il Natale; in una locanda si è voluto rievocare col «valzer delle candelette» la popolare sequenza de «Il ponte di Waterloo» riprodotta «in loco» dalla Leigh.

1. fr.

CARRARA

LA COLPA E' TUTTA DEL PRESIDE?

Prospettive poco buone quest'anno per la Sezione Cinematografica della Società di Cultura. Dopo tre anni di ininterrotta attività, ha do-

vuto sospendere le proiezioni di film d'archivio per mancanza della sala. La Società di Cultura, come prima il Circolo del Cinema, si serve per le sue proiezioni ai soci della sala dell'Istituto Tecnico Commerciale di Carrara che il Preside ha sempre messo a disposizione dietro versamento di un compenso quale rimborso spese. La sala che contiene un centinaio di spettatori è modernamente attrezzata con impianto a 35 mm. e a 16 mm.; quindi offre la più ampia possibilità di scelta di film tanto a passo normale quanto a passo ridotto. Si comprende, perciò, quanto fosse utile alla Società di Cultura l'uso di questo cinema in miniatura che permetteva tra l'altro le proiezioni anche nel pomeriggio quando sarebbe impossibile presentare i film nei cinema cittadini.

Quest'anno, dopo la prima proiezione («1860» di Blasetti), il Preside dell'Istituto ne ha revocato la disponibilità mettendo la Società di Cultura nella spiacevole situazione di dover sospendere questa sua piuttosto importante attività. Non ci risulta che la Società sia in mora coi pagamenti, anzi negli anni precedenti ha sempre elargito alla Cassa Scolastica una somma (nei suoi limiti) consistente, nè il Consiglio Direttivo, che salvo qualche variante, è lo stesso da tre anni, ha assunto determinati atteggiamenti politici o si è fatto portavoce di una determinata corrente politica. Questa presa

di posizione appare quindi ingiustificata e molto grave se si pensa che un organismo culturale è messo in crisi da uno dei più autorevoli rappresentanti della cultura quale è o dovrebbe essere il Preside di una scuola.

Ci dicono di difficoltà, quale per esempio la mancanza di un tecnico di fiducia che controlli l'andamento della proiezione, e la mancanza del visto di agibilità della sala da parte delle autorità competenti. Non sta a noi ricordare che, essendo le proiezioni del tutto private, il nulla osta di quelle autorità non ci sembra strettamente necessario come non lo è stato per gli anni precedenti. D'altra parte ci dicono esista tra la Società di Cultura e l'Istituto un contratto che solleva quest'ultimo da eventuali danni a terzi. Questo improvviso eccesso di zelo, che potrebbe anche essere mancanza di buona volontà, finisce poi col demoralizzare quelle dieci persone che sottraggono tempo prezioso alle loro occupazioni quotidiane per dedicarlo alla diffusione della cultura.

Se poi inquadrino questo spiacevole incidente, di cui auguriamo una favorevole composizione, col rifiuto da parte del Presidente della Accademia di Belle Arti dell'Aula Magna, dove normalmente si tengono le manifestazioni della Società di Cultura e dove si sono tenute dal giorno della sua costituzione, per una conferenza di carattere econo-

mico riguardante in particolare la nostra terra («Il problema degli agri marmiferi») vien fatto di pensare, a ragione o a torto non sappiamo, ad una serie di fortunate coincidenze tendenti a stroncare nella nostra città tutte quelle manifestazioni culturali di cui può giustamente essere fiera.

Malgrado questo e malgrado tutto, la Società di Cultura fa ancora sentire la sua voce e dopo due conferenze sull'energia atomica tenute dal prof. Franzini, ne ha organizzato una terza sul teatro. E' stato invitato il concittadino Cesare Vico Lodovici, noto commediografo e critico teatrale nonché traduttore dell'opera di Shakespeare per la casa Einaudi. L'oratore, che ha parlato dei fattori e disfattori del teatro italiano contemporaneo, non ha mancato di entrare nel campo del cinema e pur riconoscendo l'autonomia del mezzo filmico, lo ha elencato far i disfattori del teatro distinguendo, per i lauti guadagni che offre, gli attori più quotati dalla scena.

Ancora, la Società di Cultura, che è l'unico organismo culturale della Provincia veramente efficiente, ha organizzato il mese passato un incontro tra cineamatori a passoridotto e, quasi a smentire quanto avevo scritto nella precedente corrispondenza (accennavo all'assenza di passoridottisti nella nostra città), molti sono stati i partecipanti. Due soli lavori si sono elevati dalla mediocrità e precisamente: «Bimbi in vacanza» di Binelli e Lodola e «Chichibio» di Mario Carnevali. I documentari sono risultati piuttosto slegati e privi di qualsiasi pregio cinematografico e deficienti taluni anche dal punto di vista tecnico. La manifestazione ha avuto però i suoi lati positivi: sono state soprattutto alimentate tra i cineamatori le discussioni sull'uso della macchina da presa; confidiamo che al prossimo appuntamento i risultati superino di gran lunga quelli già raggiunti in questo primo incontro.

Sergio Nicolai

REGGIO CALABRIA

MIGLIORI PROSPETTIVE

In un quadro culturale così limitato come è, senza colpa, quello reggino (e della provincia in genere), il cinematrografo ha ben poche possibilità di farsi valere come arte e finisce con l'essere (in generale) come uno dei pochi rimedi per sfuggire alla noia irrimediabile dei pomeriggi e delle serate invernali, quando chiuso il Lido e la sua pista da ballo niente altro rimane per uccidere il tempo e arrivare in qualche modo all'ora di cena o del letto. Questo modo di considerare il cinema quale mezzo di «distrazione» (che è problema che non riguarda solo la provincia e il Mezzogiorno), fa sì che, salvo le solite conosciutissime eccezioni, siano solo i film più scioccamente commerciali a tenere cartellone per un certo tempo: una settimana e passa (che è il massimo cui possa giungere un film particolarmente fortunato). Però il quadro è meno pessimistico di quello che possa sembrare, in quanto a Reggio, appunto per la definitiva scomparsa della lirica, della prosa e della rivista, ecc., si va creando una particolare posizione intellettualistica (soprattutto del ceto medio) di fronte



Debbie Reynolds in «Athena e le 7 sorelle», il «musical» diretto da Richard Thorpe ed inoltre interpretato da Jane Powell, Edmund Purdom, Vic Damone e Luis Calhern.

al cinema, caratterizzata e rafforzata, appunto, dal fatto di essere il cinema l'unica forma di spettacolo esistente sul «mercato della cultura». Il piacere della discussione, la polemica artistica, non possono trovare altro sfogo che nel cinema (oltre che nella letteratura che è meno facile ed economicamente meno accessibile). Si ha così modo di registrare una posizione non totalmente passiva, che potrebbe essere passibile di positivi sviluppi, se essa non traesse, spesso, le sue basi critiche dalla discutibile pubblicità dei rotocalchi e non si lasciasse facilmente ingannare ed influenzare dai miti e dalle simpatie, artificialmente creati, di quell'attore o di quel regista.

Il Circolo del Cinema, coi suoi duecento iscritti, può ben poco in questa situazione. La proiezione della maggior parte dei classici dello schermo ha portato ben piccoli frutti. La nuova impostazione, basata soprattutto sul cinema contemporaneo, riesce a ben poco, soprattutto causa dell'impossibilità di organizzare dibattiti per mancanza di sale adatte ed anche, purtroppo, per la diffusa tendenza nella quasi totalità dei partecipanti a non intervenire, qualunque sia il tono del dibattito, per timore di esprimere, in pubblico, le proprie idee.

Comunque si registrano a volte dei successi inaspettati di pubblico, come la ripresa, l'anno scorso di «Ladri di biciclette» che ha tenuto una settimana, senza contare i successi di «Luci della ribalta» (4.a o 5.a visione) e di «Senso».

Dario Natoli

MESSINA

LA SITUAZIONE NON È DISPERATA

Priva com'è di una grande attività industriale, Messina non ha le possibilità economiche di una Catania; e questo è il fattore principale che la rende piuttosto monotona. La sua popolazione è formata in prevalenza da impiegati statali e privati e da operai che non possono permettersi molti lussi, ai quali si aggiungono professionisti, piccoli commercianti e un numero stragrande di studenti. Non sapendo dove indirizzare i propri figli, dal momento che mancano industrie, i genitori piuttosto che allevarli nell'ozio li spediscono a scuola. E' così che almeno il 70% dei giovani frequenta la scuola, soprattutto il liceo classico, scientifico e l'istituto magistrale: pochi — in proporzione — quelli che frequentano gli istituti tecnici. L'ambizione di un diploma e di una laurea accarezza il sogno di molti padri e di molte madri.

Data quest'ondata di giovani verso la scuola, si potrebbe sospettare un'ambiente culturale di primissimo ordine. La realtà purtroppo non coincide esattamente con le supposizioni. Pur essendo rispetto a molte coincide esattamente con le supposizioni privilegiate (culturalmente), tuttavia la sua situazione potrebbe essere molto più brillante se ci fossero meno abulia e *menefreghismo*. Non sono gli intellettuali che scarseggiano, anche se non troppo numerosi rispetto alla quantità di coloro che studiano; ma il fatto è che a questi manca il coraggio, la vo-

lontà e l'entusiasmo di organizzarsi e raggiungere fini concreti sul piano di una diffusione della cultura in senso collettivo. Qui l'intellettuale — giovane o maturo che sia — ama ancora appartarsi, vivere in uno «splendido isolamento», non ha ancora avuto la forza di rompere totalmente la «crosta della solitudine» per comunicare con gli altri.

Non essendoci sale da ballo, ritrovi o altre cose del genere, il cinema è quello che giuoca un ruolo preponderante nella vita cittadina. Chi più e chi meno al cinema vanno tutti e con una certa frequenza anche. C'è chi va per divertimento, chi per soddisfare un'esigenza intellettuale, chi per vedere un dato attore o una data attrice, o questo o quel regista, chi per estasiarsi allo spettacolo di un po' di gambe, chi per «istruirsi», ma molti infine perché è l'unico posto dove poter smaltire la sbornia di tedio e di noia. (Allora la scelta è puramente casuale, si va in cerca magari del film meno insignificante purché tenga un po' su il morale). Pur non essendoci una particolare tendenza verso un determinato genere con esclusione di altri, tuttavia bisogna riconoscere che la parte del leone l'hanno sempre avuta i film tipo *Tormento*, *Ca-*

tene, *I figli di nessuno*, *Lo zappatore* e compagnia bella, specialmente nei locali di seconda visione e in quelli periferici. Lo spettatore messinese medio però se affolla in massa i locali dove si proiettano questi film, sa anche apprezzare quelli intelligenti, artistici, purché non oltrepassino i limiti di sopportazione della sua pazienza come è avvenuto per *Dio ha bisogno degli uomini*, *Diario di un curato di campagna*, *Umberto D*, ecc., salutati da mormorii e nei locali periferici anche da fischi e da schiamazzi. I film invece come *Luci della ribalta*, *Fronte del porto*, *Senso*, *I vitelloni*, *Un tram che si chiama desiderio*, *Lo spretato*, *La valle dell'Eden* — tanto per fare degli esempi — che sanno sapientemente accoppiare il fatto artistico con l'esigenza spettacolare, trovano vasta eco di consensi, ovunque vengono programmati.

Una volta c'era la mania dei film americani, considerati insuperabili come fattura tecnica, scene, colori, attori, attrici, ecc.; e un po' questa mania dura tuttora. In compenso però si comincia anche ad apprezzare nella giusta misura il film italiano. Quelli che non riescono ancora a trovare le simpatie del pubblico sono i film francesi e soprat-

tutto inglesi, considerati troppo freddi e distaccati, mentre i film russi vengono visionati il più delle volte per curiosità; ma se sono buoni, allora il successo decretatogli è sincero e spontaneo, caloroso, come è avvenuto alcuni anni fa per *Biancheggia una vela*. Il film giapponese, perduto il sapore di novità e l'eccezionale fascino dell'esotico, è invece rientrato nei binari delle cose normali. (*I sette samurai* è stato proiettato nella stagione morta con scarso afflusso di pubblico).

Il divismo ha spesso una grande influenza sulla riuscita commerciale di un film: ognuno ha i propri idoli; però i gusti del pubblico sono altalenanti e incostanti, si fa presto a mutare rotta e a cambiare le proprie simpatie. Crollati i miti di molti attori del passato, il pubblico ha ora puntato l'obiettivo del proprio interesse sui divi e sulle dive della nuova guardia. Dobbiamo constatare però che se Marlon Brando fa furore, Gary Cooper, James Stewart, John Wayne e Clark Gable — malgrado le rughe e i capelli bianchi — riescono a mantenere sempre alte le loro quotazioni e sono per di più reputati insostituibili.

Se molti sono quelli che nel complesso vanno al cinema, pochi però quelli che leggono libri e riviste specializzate, considerati ancora manie di un gruppo di «patiti». La vita cinematografica viene in genere seguita sulle riviste a rotocalco che per tanti sono anche l'unica fonte di «formazione culturale». Comunque non sono pochi quelli che posano a grandi intenditori, assumono un'aria sufficiente, vi buttano giù giudizi che fanno rizzare i capelli, vi scambiano a volte — digiuni come sono di certi problemi — per neorealista un film che in fondo non è che un dignitoso «fumetto».

Per fortuna di contro a questi, che sono purtroppo ancora molti, vanno delineandosi — anche se lentamente — gruppi di giovani più coscienti che al cinema cominciano ad accostarsi con una certa serietà d'intenti che varca i limiti del puro e semplice interesse spettacolare. Rotta pertanto la crosta della pigrizia e dell'abulia, a Messina potrebbe ancora una volta costituirsi una patuglietta attiva e compatta di intellettuali. Gli elementi non mancano; quel che manca è un po' di volontà, e un po' di fiducia e di ottimismo necessari a sgombrare le menti dai sospetti ideologici e politici, senza di che non vi potrà essere libertà d'azione e quindi vera cultura.

Achille Dall'Aglio

PARMA

IL MATERIALE UMANO

A Parma, sino a tre-quattro anni fa, le filodrammatiche erano sempre esistite in discreto numero. Queste piccole compagnie, aggregate a circoli aziendali, e parrocchie, a centri di ricreazione, avevano svolto un lavoro che, pur limitato nella maggior parte dei casi ad un repertorio di scadente qualità, possedeva una propria funzione d'importanza considerevole: veniva messo alla prova l'entusiasmo dei giovani; si innestava nei principianti lo spirito di sacrificio, l'impegno e l'umiltà nell'applicarsi alla recitazione; anche gli elementi di modesta attitudine, con la pratica della ribalta, acqui-



Il regista Henri Verneuil e Jean Gabin durante la lavorazione di «Des gens sans importance», una storia di camionisti, quasi interamente girata sulle principali autostrade di Francia.

stavano padronanza scenica, scaltrezza, capacità mimiche.

La mancanza di teatri accessibili, la propensione a trasformare in cinema ogni locale di appena sufficiente ampiezza, la presenza ormai diffusa della T.V., altre cause non sempre individuabili, hanno determinato la morte di tali complessi. L'unico sopravvissuto è il « Piccolo Teatro ». Questo gruppo si è sempre distinto per la scelta accurata dei testi, per la diligenza e raffinatezza delle realizzazioni. Diretto dal regista Nino Fava il « Piccolo Teatro » ha presentato in questi anni lavori come *L'incendio del teatro dell'opera*, *Medea*, *Nozze di sangue* di Garcia Lorca, *Oreste*, *L'importanza di chiamarsi Ernesto*, *L'Aquila a due teste*. Nel far cenno a queste prestazioni (premiare con ragguardevoli riconoscimenti in rassegne nazionali: a Pesaro e a Reggio Emilia) vogliamo segnalare un'operosità culturalmente illuminata, ma soprattutto mettere in evidenza quelli che sono i frutti più vivi e significativi di tale attività. Dalle file del « Piccolo Teatro » sono usciti giovani attori assai preparati che onorevolmente hanno cominciato a lavorare nel cinema e nel teatro professionale. Uno di costoro, Sergio Cantoni, ci ha confidato un fatto accaduto gli durante la ripresa di un film. Il regista indovinò subito la sua provenienza constatando soddisfatto la precisione dei suoi interventi, l'adeguata intonazione espressiva del viso, la dizione corretta. Inoltre egli ebbe a destare meraviglia in molti per aver studiato a memoria tutta la parte ed essersi truccato da solo. Cose queste ultime che non sarebbero sufficienti per fare un bravo attore, d'accordo, ma comunque sono indice di serietà e accurata applicazione.

Come compenso alla scomparsa delle tradizionali filodrammatiche è sorto due anni or sono nell'ambito della nostra Università un complesso teatrale che dopo varie esperienze si è orientato verso le opere di Plauto e Terenzio. Questi giovani studenti, che hanno già fornito prove degne d'interesse, sono riusciti inoltre ad organizzare il « Festival internazionale del teatro universitario », che si è svolto con la partecipazione di gruppi francesi, tedeschi, spagnoli e belgi. Tali incontri giovano moltissimo per gli scambi di cognizione teatrale che si determinano fra diverse educazioni e tendenze in un reciproco fervore di approfondimento.

A rendere ancor più soddisfacente la situazione nella nostra città per quanto riguarda l'addestramento nel recitare dei giovani appassionati, si è costituita sotto il patrocinio dell'Enal provinciale una « Scuola cinematografica per aspiranti attori ». L'iniziativa è stata incoraggiata dalla presidenza dell'Enal di Roma che ha proposto all'insegnamento un anziano attore di vasta esperienza teatrale e cinematografica. Se questa scuola saprà accostarsi veramente, come è nei propositi del direttore, a quei metodi già sperimentati nei *work-shop* americani (le « botteghe » da cui sono usciti attori come Marlon Brando, James Dean, Julie Harris), potrà ottenere risultati importantissimi. Minimo, su *L'Espresso*, ha accennato ai principi attuati nei *Work-shop*: « Ricreare in sé stesso l'emozione del personaggio. L'attore, leggendo la parte, deve chiedersi: che cosa farei io nella stessa situa-

zione? Deve quindi frugare nella memoria fino a ricordare un momento della propria vita simile a quello da portare sul palcoscenico, e riviverlo di nuovo ».

Il produttore Carlo Ponti, sui vari problemi riguardanti la produzione italiana, ha detto tra l'altro: « Il problema dei quadri è indubbiamente fra i più essenziali per l'avvenire del cinematografo. Per parte mia credo che la via da seguire sia quella dell'istruzione specializzata, della preparazione professionale dei giovani attraverso appositi corsi e scuole. Sarebbe augurabile che, se non proprio in ogni città, almeno in ogni capoluogo di regione, esistesse una scuola regolare cinematografica o drammatica. È significativo che un piccolo paese come la Svezia seguiti a fornire al cinema una serie di interpreti di classe; ma forse in nessuna altra Nazione le scuole di recitazione sono così numerose come in Svezia ».

Se tutto ciò, che sinora è soltanto posto come augurio, potesse realizzarsi, siamo convinti che la provincia italiana col suo ricco potenziale umano diverrebbe una sorta di gallina dalle uova d'oro per le necessità del nostro cinema nella categoria degli attori.

« Gruppi d'arte drammatica », « Teatri universitari », organismi sul tipo di *work-shop* permetterebbero ai giovani quel salutare e indispensabile tirocinio che li porterebbe al cinema con una già delineata e organica formazione.

A Parma, pur nei limiti di una fase per alcuni versi ancora di assestamento, si è già attuato questo programma.

Piero D'Aschi

VIAREGGIO

TENTATIVO DI FUSIONE DELLE ATTIVITA' CULTURALI

Non ostante che gli Enti Turistici cerchino di migliorare la situazione di Viareggio quale stazione climatica invernale organizzando congressi di carattere medico, scientifico, sportivo, ecc. ecc. per quanto riguarda la vita culturale ed intellettuale, si nota un po' di trascuratezza da parte degli stessi Enti, nonché un notevole assenteismo da parte degli abitanti di Viareggio per ogni attività di carattere culturale.



Il regista Marc Allègre spiega una scena a Danielle Darrieux e ad Erno Crisa durante la lavorazione di « L'amante di Lady Chatterly ». Alle sue spalle la lavagna-suggeritore con le battute del dialogo.

Già nel 1948 funzionava a Viareggio un Circolo del Cinema, quale sezione cinematografica della Società di Cultura esistente, che per qualche anno ha prosperato con un centinaio di soci, appoggiato finanziariamente alla Società di Cultura, facendo all'incirca una decina di proiezioni ogni anno. Venuta in crisi la Società di cultura, il Circolo del Cinema si è reso autonomo, ed ha ripreso la sua attività nel 1952 affiliandosi alla U.I.C.C., e raggiungendo in tale anno la punta massima di 180 soci, e facendo in un anno una ventina di proiezioni; poi è andato gradatamente diminuendo di attività, finché l'anno scorso, dopo solo quattro spettacoli, ha chiuso i battenti, così come è finita anche la Società di Cultura.

Cause della fine del Circolo del Cinema sono state da una parte lo eccessivo costo di noleggio per la sala del Cinema e dall'altra la scarsa partecipazione del pubblico alla attività del Circolo del Cinema (così come all'attività della Società di Cultura) non ostante che venissero proiettati i maggiori classici del Cinema (film di Clair, Chaplin, Eisenstein, Renoir, Ford, Carné, Dupont, De Sica, Rossellini, Visconti, ecc. ecc.). I proprietari dei cinematografi locali pretendono prezzi molto alti per il noleggio della sala (onere impossibile per un Circolo di appena cento soci) ritenendo erroneamente che l'attività di un Circolo del Cinema sia dannosa per gli spettacoli commerciali; non vale infatti di convincere gli esercenti che la stragrande maggioranza dei soci di un Circolo del Cinema predilige i film di elevato livello artistico e che quindi se non può vedere film retrospettivi ad un Circolo del Cinema non andrà certamente a vedere « in luogo di tali film » gli altri commerciali e privi di ogni interesse artistico che si proiettano negli spettacoli normali, ma resterà magari in casa a leggere un libro o ad ascoltare un concerto alla Radio.

In questi due mesi si è cercato da parte di alcuni esponenti del Circolo del Cinema e della Società di Cultura di formare un unico Ente Culturale che facesse una triplice attività, e cioè conferenze, proiezioni cinematografiche e concerti, onde potere riunire in una unica associazione tutti gli appassionati della vita culturale, ma l'iniziativa per ora non è arrivata ad alcun risultato positivo. Ogni speranza di poter concludere qualcosa però, non è ancora svanita del tutto. È chiaro che i film artistici hanno poca fortuna a Viareggio.

Per quanto poi riguarda gli spettacoli di carattere commerciale, hanno molto successo a Viareggio i drammi sentimentali, i film in costume, i film western; molto successo ha avuto nelle settimane passate « La donna più bella del mondo » con Gina Lollobrigida, che dopo sei giorni di programmazione — periodo lunghissimo per Viareggio — in un Cinema di prima visione, ha proseguito per altri due o tre giorni in un cinema di seconda visione.

Tra i film comici, molto apprezzati sono quelli con Totò, e Rascel, e di recente anche quelli con Alberto Sordi.

Alfonso Musone



FRANCO TRUGLIO (Catania). Ecco i dati richiesti:

«*L'usurpatore*» («*Tower of London*»), Universal 1939; Regia: Rowland V. Lee; Prodotto: idem; Scenari: Robert N. Lee; Foto: George Robinson; Musica: Charles Previn; Interpreti: Boris Karloff, Basil Rathbone, Nan Grey, Barbara O'Neil, Ian Hunter, Vincent Price, John Sutton, Ralph Forbes, Ernest Cossart, Rose Hobart, Ronald Sinclair, Miles Mander, Leo G. Carroll, Frances Robinson, Walter Tetley, Joan Carroll, Yvonne Seavern, Venecia Severn.

«*L'Uomo invisibile*» («*The invisible man*»). Universal, 1933 - Regia: James Whale; Soggetto: dal romanzo omonimo di H. G. Wells; Scenegg.: R. C. Sherriff e Garrett Fort; Foto: Arthur Edson. Int.: Claude Rains, Gloria Stuart, William Harrigan, Henry Travers, Dudley Digges, Una O'Connor, Forrester Harvey, Harry Stubbs, E.E. Clive, Merle Tottenham, Holmes Herbert, Donald Stuart, Walter Brennan.

«*Il ritorno dell'uomo invisibile*» («*The invisible man returns*») Universal, 1940 - Regia: Joe May; Sogg.: Joe May e Kurt Siodmak ispirato dal romanzo di H.G. Wells; Scenegg.: Lester Cole, Kurt Siodmak; Foto: Milton Krasner. Interpreti: Sir Cedric Hardwicke, Vincent Price, Nan Grey, John Sutton, Cecil Kellaway, Alan Napier, Forrester Harvey, Lester Matthews, Arthur E. Gould Porter, Ivan Simpson, Frances Robinson, Harry Stubbs, E. Fielding.

M. B. (Siena). Invia che leggerò. Preferirei avere la sola trama o idea base del soggetto (come dici tu). Se è tale da entusiasmarvi ti pregherò di spedire il resto. In via eccezionale ti restituirò il manoscritto però allega i francobolli. Sai come accade: una lettera oggi, due domani ecc. ecc. si arriva allo sbilancio. Ma il discorso non è per te che hai già allegato il francobollo.

RENATO TURCI (Cesena). Di riviste cinematografiche francesi «a pubblicazione non divistica», ti posso segnalare le seguenti:

«*Les Cahiers du Cinéma*» mensile, diretto da Bazin, Valcroze, Lo Duca, 146 Champs Elysées, Paris VIII; «*Positif*» senza periodicità fissa, diretto da Bernard Chardère, 7 Rue Bernard Palissy, Paris VI; «*Les lettres françaises*» settimanale, diretto da Louis Aragon, 27 rue du Louvre, Paris 2, (questa ultima è anche rivista letteraria e teatrale, d'indirizzo marcatamente comunista, ma tuttavia non priva d'interesse culturale).

ALMO ZANZA (Massa). Ti prego di comunicarmi il tuo indirizzo esatto.

GIOVANNI CANALE (Napoli). Ecco i dati che mi chiedi:

«*Ohm Kruger, l'eroe dei Boeri*» («*Ohm Krauger*»); Tobis, 1941 - Regia: Hans Steinhoff, coadiuvato nelle due scene di massa da Herbert Maisch e Karl Anton; Soggetto: dal romanzo «*L'uomo senza popolo*» di Arnold Krieger; scenegg.: Harold Bratt e Kurt Heuser; Foto: Fritz Arno Wagner, Friedl Behn-Grund e Karl Puth; Musica: Theo Mackeben. Interpreti: Emil Jannings, Ferdinand Marian, Lucie Höflich, Werner Hinz, Gisela Uhlen, Ernst Schröder, Hedwig Wangel, Gustaf Gründgens, Flockina von Platen, Hans Adalbert von Schlettow, Alfred Bernau, Otto Wernicke, Franz Schafheitlin, Hilde Körber, Walter Werner, Karl Haubenreisser, Max Gülstorff, Hans Hermann Schaufuss, Karl Martell, Louis Brody, Eduard von Winterstein, Fritz Hoopts, Viktor Gehring, Otto Graf, Friedrich Ulmer, Paul Bildt, Harold Paulsen, Hans Stiebner, Walther Süssenguth, Werner Pledath, Elisabeth Flickenschildt, Georg Gürtler, Jack Trevor, Werner Stock, Gerhard Bienert, Astrid Seiderer, Heinrich Schroth, Gertrud Wolle, Louis Ralph.

«*La resa del Sebastopoli*» («*Weisse Sklaven*») - Lloyd-Tobis, 1936-37 - Regia: Karl Anton; Soggetto: Charlie Roellinghoff; Scenegg.: Karl Anton Felix von Eckardt, Arthur Pohl; Foto: Herbert Körner; Musica: Peter Kreuder e Friedrich Schröder. Int.: Camilla Hörn, Theodor Loos, Karl John, Agnes Straub, Werner Hinz, Fritz Kampers, Hans Stiebner, Alexander Engel, Tatjana Sais, Gabriele Hoffmann-Rotter, Walther Ladengast, Werner Pledath, Herbert Spalke, Willi Schur, Albert Florath, Desiderio Nobile, Fred Goebel, Emil Ludwig, Karl Meixner, Erich Walter, Rudolf Vones.

«*Destino*» («*Schicksal*») - Wien Film, 1941-42; Regia: Geza von Bolvary; Scenari: Gerhard Menzel; Foto: Hans Schneeberger; Musica: Anton Profes. Int.: Heinrich George, Gisela Uhlen, Will Quadflieg, Werner Hinz, Christian Kayssler, Walter Lieck, Wilfried Seyferth, Heinz Ohlsen, Heinz Wöster, Karl Ehmann, Josef Dahmen, Adalet.

«*I tre camerati*» («*Der Etappenhase*») - Astra Film, 1937; Regia: Joe Stöckel; Sogg.: dalla commedia di Karl Bunje; Scenegg.: Sigmund Graff e F. B. Cortan; Foto: Hugo von Kaweczynski; Musica: Marc Roland. Int.: Hermann Ehrhardt, Leny Marenbach, Günther Lüders, Alfred Maack, Charlotte Daudert, Erich Fiedler, Aribert Mog, Eduard von Winterstein, Elsa Wagner, Arthur Schröder, Ewald Wenck, Adolf Fischer, Adolf Wagner.

«*Vittime dell'odio e dell'amore*» («*So little Time*») - Ass. British-Mayflower, 1952; Prod.: Aubrey Baring e Maxwell Setton; Regia: Compton Bennett; Sogg.: dal rom. di Noëlle Henry; Scenegg.: John Cresswell; Foto: Oswald Morris; Musica: Robert Gill. Interpreti: Marie Schell, Marius Goring, Gabrielle Dorziat, John Bailey, Lucie Mannheim, Barbara Mullen.

LELIO C. (Reggio E.). Alle tue gentili espressioni una sola risposta: «*grazie*». Perché poco spazio a *Postiglione*? Perché so-

vente rispondo direttamente e personalmente per lettera. Molti infatti hanno fretta: vogliono avere con urgenza dati e notizie; perché farli aspettare un mese e più? Le firme sono cambiate; succede, quando una rivista resta ferma per sei mesi, che i collaboratori trovino sistemazioni migliori. Ho piacere di conoscere un «*testardo*» deciso ad aspettare tre anni pur di raggiungere una mèta. Te lo auguro di cuore e se posso aiutarti...

L'ultimo volume pubblicato dalle edizioni «*Bianco e Nero*» è «*Lo schermo demoniaco*» di Lotte H. Eisner (L. 2.000). Puoi leggerlo. Per ottenere la iscrizione all'albo dei pubblicitari devi rivolgerti alla locale Associazione della Stampa, fare domanda e allegare una documentazione della tua attività nel campo giornalistico: non ci sono altre strade.

Per il film «*Tra le undici e mezzanotte*» ti posso fornire i seguenti dati:

Titolo: «*Entre onze heures et minuit*»; origine: francese; produzione: J. Roitfeld-Francinex, 1948; regia: Henri Décoïn; sceneggiatura e adatt. di Marcel Rivet e Henri Décoïn dal romanzo di Claude Luxel; dirett. fotogr.: Nicolas Hayer; musica: Henri Sauguet; interpreti: Louis Jouvet, Madeleine Robinson, Robert Arnoux, Jean Meyer, Léo Lapara, Gisèle François (dal 6 novembre 1948 all'8 gennaio 1949).

Louis Jouvet dopo «*Entre onze heures et minuit*» ha interpretato «*Retour à la vie*» (1950), «*Lady Paname*» (1950), «*Miquette e sa mère*» (1950), «*Knock*» (1951), «*Une histoire d'amour*» (1951).

CESARE SELLERI (Bologna). Non ti posso dare un consiglio; nella materia che tu chiedi siamo veramente a terra. Per ora puoi comprare il *Sadoul* «*Storia del Cinema*» (Ed. Einaudi L. 3.500). Speriamo che presto esca il libro che tu desideri. Nel qual caso leggerai la recensione su «*Cinema*».

MARIO ROSSI (Bologna). Ti consiglio di leggere innanzi tutto una buona storia del cinema. La più completa, anche se un poco afflitta da una visione unilaterale in senso politico, è quella di *Georges Sadoul* pubblicata da Einaudi (L. 3.500). Puoi consultare tutta la collana dei volumi pubblicati da «*Bianco e Nero*»: *Amedée Ayfre*: «*Problemi estetici del cinema religioso*» (L. 1.400); *Umberto Barbaro*: «*Soggetto e sceneggiatura*» (L. 850); *Luigi Chiarini* e *U. Barbaro*: «*L'arte dell'attore*» (L. 1.700); *Luigi Chiarini*: «*Il film nei problemi dell'arte*» (L. 680); *Anatoly Golovnia*: «*La luce nell'arte dell'operatore*» (L. 2.500); *J. Lawson*: «*Teoria e tecnica della sceneggiatura*» (L. 1.900); *V. Pudovchin*: «*Film e Fonofilm*» (L. 900); *V. Pudovchin*: «*L'attore nel film*» (L. 850); *Renato May*: «*L'avventura del film*» (Lire 1.500). Leggi un paio tra le sceneggiature pubblicate da «*Bianco e Nero*»: *Charlie Chaplin*: «*Luci della ribalta*» (L. 850); *René Clair*: «*Il silenzio è d'oro*» (L. 850). Interessante sotto certi aspetti è pure «*Cinema, arte figurativa*» di C. L. Raggiandi (Ed. Einaudi L. 2.000). L'Editore Mondadori ha pubblicato, nella collana Biblioteca Contemporanea, due libri: *Sigfried Kramer*: «*Cinema Tedesco*» (1918-1933) (L. 600) e *Mario Gromo*: «*Cinema Italiano*» (1903-1953) (L. 1.500). Questo per cominciare. Se vuoi approfondire anche il cinema americano compra *Lewis Jacobs*: «*L'avventurosa storia del cinema americano*» (Ed. Einaudi L. 3.500).

Il Postiglione

GAMBI ED ACQUISTI

Roberto Viti (Via Isonzo 29 - Siena): cede a ottime condizioni «*Cinema Nuovo*» dal n. 1 al n. 43 anche a numeri sparsi; «*Dieci anni di cinema francese*» di Campassi; «*Il film western*» di Chiattonne; «*Vent'anni di cinema a Venezia*» e molti altri libri di vario argomento, di cui prega richiedere catalogo. E' disposto anche a scambiarli con «*Si- pario*» dal n. 1 a tutto il 1954.

NOTIZIARIO

ELETTRONICA E CINEMA

Anche quest'anno avrà luogo al Palazzo dei Congressi dell'E.U.R., dal 28 giugno al 15 luglio 1956, la Rassegna Elettronica, Nucleare e Teleradiocinematografica. Le manifestazioni cinematografiche saranno organizzate con la massima cura e fin d'ora è in funzione una «*Sezione Tecnica*» per la «*Cinematografia in Formato Ridotto*» diretta da un Comitato di cui fanno parte i seguenti membri: Presidente: Dr. Gianni De Tommasi; V. Presidente: Dr. Giuseppe Tavazza; V. Presidente: Dr. Floris Luigi

Ammannati; Membri: On.le Memena Delli Castelli; Architetto Ildo Avetta; Dr. Emilio Lonero; Dr. Pietro Di Mattia; Dr. Evandro Benvenuti e Segretario Generale: Ing. Raoul Gastone Fiano.

Pasquale Ojetti, direttore responsabile - Autorizzazione n. 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

LA ROSA TATUATA

è il grande trionfo americano di

ANNA MAGNANI

Premiata dai critici cinematografici di New York per la migliore interpretazione femminile del 1955, è stata così acclamata dalla stampa americana: **New York Times**: Superba; **New York Herald Tribune**: Inebriante; **New York World Telegraph**: Divina; **Los Angeles Herald and Express**: Insuperabile; **Los Angeles Times**: Eccezionale; **Mirror-News**: Una Carbo; **Los Angeles Examiner**: Straordinaria.

Adolph Zukor, pioniere della cinematografia mondiale, ha definito la grande attrice italiana una nuova SARAH BERNHARDT.

LA ROSA TATUATA

Una produzione HAL WALLIS

con

BURT LANCASTER
MARISA PAVAN
BEN COOPER
VIRGINIA GREY

Regia di

DANIEL MANN

Sceneggiatura di Tennessee Williams
Adattamento di Hal Kanter - Tratto dal
dramma omonimo di Tennessee Williams



VISTAVISION



CINEMA

Tutti in coperta



È UN FILM



JANE POWELL - TONY MARTIN - DEBBIE REYNOLDS - WALTER PIDGEON
VIC DAMONE - GENE RAYMOND - ANN MILLER - RUSS TAMBLYN

Diretto da ROY ROWLAND
Produzione di JOE BASTERNAK

CINEMASCOPE

in EASTMAN COLOR - SUONO STEREOFONICO PERSPECTA